

iscte

INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA

Performance City: Arte e Arquitetura na Construção de Espaço Público. A interdisciplinaridade na prática de muf architecture/art

Cláudia Varela Antunes

Doutoramento em Arquitetura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos

Orientadores:

Doutor Pedro Miguel Alves Felício Seco da Costa, Professor Associado, ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

Doutor Pedro Bandeira, Professor Associado, Universidade do Minho

Agosto, 2022

Departamento de Arquitetura e Urbanismo

Performance City: Arte e Arquitetura na Construção de Espaço Público. A interdisciplinaridade na prática de muf architecture/art

Cláudia Varela Antunes

Doutoramento em Arquitetura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos

Júri:

Doutora Mónica Pacheco, Professora Auxiliar, ISCTE-Instituto Universidade de Lisboa (Presidente)

Doutora Maria Gabriela Vasconcelos de Sousa Pinheiro, Professora Auxiliar, Universidade do Porto

Doutora Andreia Sofia Oliveira Garcia, Professora Auxiliar, Universidade da Beira Interior

Doutor Paulo Tormenta Pinto, Professor Catedrático, ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

Doutor Pedro Miguel Alves Felício Seco da Costa, Professor Associado, ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa (Orientador)

Doutor Pedro Bandeira, Professor Associado, Universidade do Minho (Orientador)

Agosto, 2022

Aos meus pais Samuel e Fátima.

Agradecimento

Gostaria, em primeiro lugar, de fazer um agradecimento especial aos meus orientadores, Professor Doutor Pedro Costa e Professor Doutor Pedro Bandeira, pela orientação, pela disponibilidade que tiveram no acompanhamento desta tese e pela confiança depositada em mim e neste trabalho.

Em segundo lugar, quero manifestar a minha imensa gratidão aos meus Pais, Samuel e Fátima, por me terem apoiado e incentivado sempre no desenvolvimento das minhas capacidades e do meu conhecimento. Agradeço ainda por me proporcionarem as condições necessárias para o desenvolvimento e conclusão deste projeto. À minha família, à minha irmã Susana e ao meu cunhado Hélder pelo continuo apoio e incentivo, aos meus sobrinhos, Francisco, Manuel e Afonso que me contagiam a cada dia com a sua alegria e entusiasmo pelo mundo.

Quero também deixar um agradecimento especial ao atelier muf architecture/art, mais especificamente à arquiteta Liza Fior e à artista Katherine Clarke, pela oportunidade que me deram de estudar o seu trabalho. Agradeço a disponibilidade com que me receberam no seu atelier em Londres e pela possibilidade que me ofereceram de participar na vida do atelier. Agradeço ainda a todos os colaboradores do atelier muf que tive o prazer de conhecer: Aranzazu Fernandez Rangel, Catlin Elster, Amy Linford, Jenny Kingston, Mara Kanthak, Alex Paveley, Laura Belotti, Martina Corradini, Johnny Cullinan, Mark Lemanski e Michelle Scannell.

Por fim, quero agradecer a todos os meus amigos que me acompanharam e incentivaram ao longo deste percurso.

A todos o meu muito obrigado!

Resumo

A presente tese de doutoramento tem como objetivo analisar as inter-relações entre arte e arquitetura na construção de espaço público. Mais especificamente, procura-se analisar a influência da prática artística na prática arquitetónica e como esta relação interdisciplinar pode contribuir para uma expansão da arquitetura ao nível da sua prática e desenvolver novas abordagens de intervenção na construção de espaço público. Neste âmbito, procura-se compreender quais os benefícios desta relação ao nível da regeneração urbana em termos espaciais e sociais.

Partindo do conceito de “campo expandido” explorado por Rosalind Krauss, onde a arquitetura e as questões espaciais tiveram um papel importante para a expansão das artes, procura-se analisar o modo como as artes têm vindo, desde as últimas décadas, a desenvolver uma importante influência na expansão da arquitetura, permitindo a integração de outras metodologias para questionar e intervir no espaço público urbano.

A análise deste tema é feita a partir do estudo aprofundado da prática do atelier muf architecture/art, que cruza arte e arquitetura para intervir no espaço público. Liderado por Liza Fior (arquiteta) e Katherine Clarke (artista), muf é um gabinete de arquitetura especializado em espaços público e que integra na sua prática a arte e o pensamento artístico como forma de questionar o espaço público e promover uma maior integração entre o tecido social e urbano. Assim, através da análise de vários projetos, procura-se compreender a importância desta inter-relação disciplinar para a construção de um espaço público mais integrador, aberto à exploração e ação dos seus utilizadores.

Palavras-Chave: Arte; Arquitetura; Espaço Público; Interdisciplinaridade; Performatividade; muf architecture/art.

Abstract

The present PhD thesis aims to investigate the interrelations between art and architecture in the construction of public space. More specifically, it seeks to analyze the influence of artistic practices in architectural practice and how this interdisciplinary relationship can contribute to an expansion of architecture at the level of its practice and develop new approaches of intervention in the construction of public spaces. In this context, we seek to understand the benefits of this relationship at the level of urban regeneration in spatial and social terms.

Starting from the concept of "expanded field" explored by Rosalind Krauss, where architecture and spatial issues played an important role in the expansion of the arts, we seek to analyze how the arts have, since the last decades, developed an important influence in the expansion of architecture, allowing the integration of other methodologies to question and intervene in urban public space.

The analysis of this theme is based on an in-depth study of the practice of muf architecture/art a London base studio, which in its core crosses the practices of art and architecture, to intervene in the public space. Led by Liza Fior (architect) and Katherine Clarke (artist), muf is an architecture office specialized in public spaces that integrates art and artistic thinking in its work to question the public space and promote greater integration between the social and urban fabric. Thus, through the analysis of several projects, we seek to understand the importance of this disciplinary inter-relation in the construction of a more integrative public space, open to the exploration and action of its users.

Keywords: Art; Architecture; Public Space; Interdisciplinarity; Performativity; muf architecture/art

Índice

Índice de Imagens	1
Introdução	15
Capítulo 1: A Expansão das Artes e a sua Relação com a Arquitetura e o Espaço Público	25
1. <i>A Arte, a Cidade e o Urbano: Introdução às relações entre Arte e o Urbano</i>	25
1.1.1 A Cidade e o Urbano	27
1.1.2 A Arte e o Urbano	30
1.1.3 Os movimentos utópicos neo-avant-garde na arquitetura da década de 1960 e 1970	33
1.1.4 A Era Urbana	34
1.2 <i>A relação entre Arte e Arquitetura e o ensaio de Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”</i>	36
1.2.1 As vanguardas artísticas e a questão espacial	36
1.2.2 O “Campo Expandido” e o seu contexto	38
1.2.3 A influência da arquitetura nas artes e na criação de um “campo expandido”	41
1.2.4 As repercussões do ensaio de Rosalind Krauss na arquitetura	46
Capítulo 2: O Campo Expandido da Arquitetura e as Novas Formas de Intervenção Espacial	55
2. <i>Introdução</i>	55
2.1. <i>O campo expandido e a arquitetura</i>	56
2.2 <i>A Expansão da Arquitetura através das Artes: as novas práticas espaciais</i>	58
2.2.1 Assemble	59
2.2.2 Raumlaborberlin	62
2.2.3 Plastique Fantastique	64
2.3. <i>A Expansão da Arquitetura através das Artes: elementos analíticos fundamentais</i>	67
2.4 <i>Nota conclusiva</i>	70
Capítulo 3: O Valor do Processo na Construção de Espaço Público (muf architecture/art e o projeto: <i>Making Space in Dalston</i>)	71
3.1. <i>O valor do processo na prática artística</i>	71
3.1.1 Robert Morris: do minimalismo à expansão espacial	71
3.1.2 Francis Alÿs: “When Faith Moves Mountains”	77
3.2. <i>O Processo como método na prática arquitetónica de muf architecture/art</i>	79
3.2.1 O Processo como Investigação: <i>Unsolicited Research</i>	85
3.2.2 <i>Making Space in Dalston</i>	87
3.2.3 Processo - Apontar e redefinir possibilidades	90
3.2.4 <i>Gillett Square</i>	95
3.2.5 <i>Ashwin Street</i>	101
3.2.6 <i>Eastern Curve Garden</i>	105
3.3 <i>Análise e resultados do projeto</i>	112
3.4. <i>Nota Conclusiva: O processo como estratégia de investigação e integração no espaço público</i>	116

Capítulo 4: Pensar Espaço Público, Fazer Espaço Público (muf architecture/arte e o projeto: <i>Ruskin Square</i>)	120
4.1 <i>O Espaço Público como Espaço para a Ação</i>	120
4.2. <i>Política, Arte e Espaço Público</i>	126
4.3. <i>A Participação e a Construção do Comum</i>	128
4.3.1 <i>A participação na prática arquitetônica</i>	128
4.3.2. <i>A participação na prática artística</i>	130
4.4 <i>A Conceção Espacial e as Práticas Sociais do Espaço Público</i>	135
4.5. <i>Prática espacial: Questionar e Expandir os Limites do Espaço Público. muf architecture/art e o projeto <i>Ruskin Square</i></i>	139
4.5.1 <i>Ruskin Square</i>	140
4.5.2 <i>Festival of Toil</i>	163
4.6 <i>Nota Conclusiva</i>	169
Capítulo 5: Criatividade e Valor Social da Arte no Espaço Público (muf architecture/art e a estratégia para <i>Hackney Wick and Fish Island</i>)	171
5.1. <i>A viragem social da Arte</i>	171
5.1.1 <i>Social Sculpture</i> - Joseph Beuys	171
5.1.2 <i>Presence and Production</i> - Thomas Hirschhorn	175
5.3. <i>Criatividade, prática cultural e valor social do espaço público no trabalho de muf architecture/art</i>	181
5.3.1 <i>Construir espaço para a criatividade: <i>Hackney Wick and Fish Island</i></i>	183
5.3.2 <i>Street Interrupted</i>	193
5.3.3 <i>Eastway</i>	198
5.4 <i>Hackney Wick and Fish Island e o Pós Jogos Olímpicos 2012</i>	201
5.5. <i>Nota conclusiva</i>	211
Capítulo 6: Performance e performatividade do espaço: o desenvolvimento da experiência e do lúdico no espaço público. O corpo e a ação como elementos de construção espacial (muf architecture/art e os projetos <i>Altab Ali Park e Wick Green</i>)	215
6.1. <i>A Experiência Fenomenológica</i>	215
6.1.1 <i>Heidegger: Construir e habitar poeticamente o espaço</i>	217
6.1.2. <i>A experiência e a percepção do espaço em Merleau-Ponty</i>	219
6.1.3. <i>O espaço vivido</i>	225
6.2. <i>A construção de espaço público através da experiência e ação do corpo no espaço</i>	228
6.2.1 <i>High Street 2012</i>	230
6.2.2 <i>Altab Ali Park (2011)</i>	232
6.3 <i>Análise da intervenção e do projeto</i>	241
6.3.1 <i>O Espaço como possibilidade para a ação</i>	257
6.3.2 <i>A Experiência como prática espacial para a construção de espaço público</i>	261
6.4. <i>Play - A valorização do jogo e das crianças no espaço público.</i>	262
6.4.1 <i>O uso do jogo como tática situacionista</i>	265
6.4.2 <i>Aldo Van Eyck e a inclusão das crianças no espaço urbano</i>	267
6.5. <i>muf architecture/art: o jogo como agenciamento e medium para a ação no espaço público</i>	269
6.5.1. <i>Wick Green, Hackney Wick</i>	271
6.6. <i>Nota Conclusiva: Performance e Performatividade do Espaço</i>	281

Capítulo 7: Prática Artística e Prática Arquitetônica: A exploração do espaço da dúvida e incerteza como método na prática arquitetônica e para o espaço público (muf architecture/art e o projeto <i>Art Camp</i>)	285
7.1. <i>“Laboratory of Doubt” - Dúvida e incerteza como método na prática artística</i>	285
7.1.1. Potência e Potência de não	295
7.2. <i>“Room for Doubt” — A exploração da dúvida e incerteza como método na prática arquitetônica de muf architecture/art</i>	298
7.2.1. <i>“Art Camp” - “Prototyping Uncertainty”</i>	298
7.3 <i>Análise do Projeto</i>	306
7.4. <i>Nota Conclusiva: Arte e Arquitetura na Construção de Espaço Público</i>	312
Conclusões: Para uma arquitetura da ação e da possibilidade	315
Bibliografia	319

Índice de Imagens

Figura 1. Vista (parcial) da obra da artista Katherine Clarke, elaborada para a exposição “Inner Side” (1993), na Architectural Association Member’s Room & Bar. A Obra está hoje exposta à entrada do atelier muf. À frente, um protótipo de um banco utilizado no projeto para um espaço público em Barking, “Barking Town Square”	22
Figura 2. Vista de uma das ruas de Granby propostas para requalificação. Foto: Assemble. https://assemblestudio.co.uk/projects/granby-four-streets-2	60
Figura 3. Vista de uma das Ruas de Granby propostas para requalificação. Foto: Assemble. https://assemblestudio.co.uk/projects/granby-four-streets-2	60
Figura 4. Exposição dos objetos criados em Granby Workshop exibidos na exposição Turner Prize, 2015. Foto: Assemble. https://assemblestudio.co.uk/projects/granby-workshop	61
Figura 5. Azulejos cerâmicos criados em Granby workshop e aplicados na reconstrução das habitações a recuperar. Foto: Assemble. https://assemblestudio.co.uk/projects/granby-workshop .	61
Figura 6. Ilustração do projeto comunitário Granby Workshop para a criação de objetos decorativos para a reconstrução das habitações. Imagem: Assemble. https://assemblestudio.co.uk/projects/granby-workshop	61
Figura 7. Exemplo de uma renovação que inclui pedras de revestimento de lareira produzidas em Granby Workshop. Foto: Assemble. https://assemblestudio.co.uk/projects/granby-workshop	61
Figura 8. Raumlaborberlin, Eichbaumoper. Foto: ©Rainer Schlautmann. Raumlaborberlin. https://raumlabor.net/eichbaumoper/	63
Figura 9. Raumlaborberlin, Eichbaumoper. Foto: ©Guntram Walter. Raumlaborberlin. https://raumlabor.net/eichbaumoper/	63
Figura 10. Raumlaborberlin, Eichbaumoper. Foto: Raumlaborberlin. https://raumlabor.net/eichbaumoper/	63
Figura 11. Raumlaborberlin, Eichbaumoper. Foto: Raumlaborberlin. https://raumlabor.net/eichbaumoper/	63
Figura 12. Raumlaborberlin, Eichbaumoper. Foto: Raumlaborberlin. https://raumlabor.net/eichbaumoper/	63
Figura 13. Plastique Fantastique & Marco Borotti, “Sound of Light”, 2014. Vista do interior da intervenção e do reflexo das cores CMY. Foto: Plastique Fantastique. https://plastique-fantastique.de/SOUND-OF-LIGHT	64
Figura 14. Plastique Fantastique & Marco Borotti, “Sound of Light”, 2014. Desenhos ilustrativos da intervenção. A luz exterior é captada através de uma camera que filtra os raios solares e separa e seis cores: CMY e RGB. Cada uma destas cores é, por sua vez, transformada num respetivo som. Imagem: © Plastique Fantastique.....	64

Figura 15. Plastique Fantastique & Marco Borotti, “Sound of Light”, 2014. Esquema da Intervenção. Imagem: Plastique Fantastique. https://plastique-fantastique.de/SOUND-OF-LIGHT	65
Figura 16. Plastique Fantastique & Marco Borotti, “Sound of Light”, 2014. Vista do exterior da intervenção integrada num antigo pavilhão da música na cidade alemã de Hamm. Foto: Plastique Fantastique. https://plastique-fantastique.de/SOUND-OF-LIGHT	65
Figura 17. Plastique Fantastique & Marco Borotti, “Sound of Light”, 2014. Detalhe do Sistema de amplificação sonora. Foto: Plastique Fantastique https://plastique-fantastique.de/SOUND-OF-LIGHT	66
Figura 18. Plastique Fantastique & Marco Borotti, “Sound of Light”, 2014. Vista do interior da intervenção. Foto: Plastique Fantastique. https://plastique-fantastique.de/SOUND-OF-LIGHT	66
Figura 19. Plastique Fantastique & Marco Borotti, “Sound of Light”, 2014. Vista do Interior da intervenção e do reflexo das cores RGB. Foto: Plastique Fantastique. https://plastique-fantastique.de/SOUND-OF-LIGHT	66
Figura 20 . muf architecture/art, Folly Wall, Barking. Foto: Cláudia Antunes, Out. 2017	82
Figura 21. Planta da área central de Dalston (rosa). Equema efetuado a partir de: Map data ©Crown copyright and database rights 2021.....	87
Figura 22. Planta de localização da intervenção do projeto Dalston Square com a criação de uma nova praça e a construção de um conjunto de novos edifícios. Equema efetuado a partir de: Map data ©Crown copyright and database rights 2021.	88
Figura 23. Mapeamento elaborado por muf e J&L Gibbons com a marcação dos espaços dedicados a atividades artísticas e culturais, assim como dos espaços verdes, ao longo de Dalston e Hackney. Imagem: muf architecture/art. http://muf.co.uk/portfolio/making-space-in-dalston-2/	91
Figura 24. Esquema das 10 propostas de intervenção para Dalston. Imagem: muf architecture/art. .	94
Figura 25. Planta de localização das intervenções em Guillett Square, Ahwin Street e Estern Curve Garden. Equema efetuado a partir de: Map data ©Crown copyright and database rights 2021.....	94
Figura 26. Esquema da proposta de muf para gillett Square. Imagem: muf architecture/art. http://muf.co.uk/portfolio/gillette-square-2009/	96
Figura 27. Vista da Sinalética pintada no edifício na entrada para Guillett Square a partir de Kingsland High Street. Foto: Cláudia Antunes, Agosto, 2019	97
Figura 28. Vista da entrada em Guillette Square a partir de Kingsland High Street. Foto: Cláudia Antunes, Agosto, 2019	97
Figura 29. Vista do uso e apropriação do espaço público pela comunidade em Gillett Square. Foto: Cláudia Antunes, Agosto, 2019	98
Figura 30. Vista do espaço público de Gillett Square com o edifício da HDC e os vários quiosques (direta). Foto: Cláudia Antunes, Outubro, 2017.....	98
Figura 31. “pop-up playground”. Vista da apropriação do espçao público em Gillett Square através do uso de equipamento de jogo móvel proposto por muf. Foto: Cláudia Antunes, Outubro, 2017	98

Figura 32. “Pop-up Playground”, Guillett Square. Foto: Cláudia Antunes, Outubro, 2017.	99
Figura 33. “pop-up playground”. Imagem do uso do equipamento de jogo, não só por crianças, mas também por adultos, promovendo uma maior integração entre diversas gerações no espaço público. Foto: Cláudia Antunes, Agosto, 2019.	99
Figura 34. Vista do contentor proposto por muf (para guardar o material de jogo), com intervenção do artista, Gary Webb. Foto: Cláudia Antunes, Outubro, 2017.	100
Figura 35. Imagem do uso do contentor pelas crianças para tirar e guardar o material de jogo. Foto: Cláudia Antunes, Agosto, 2019.	100
Figura 36. Vista da localização do contentor no espaço público, junto ao edifício Dalston Culture House, onde fica também localizado o Jazz Vortex Club. Foto: Cláudia Antunes, Agosto, 2019.	100
Figura 37. Organização de festa comunitária em Ashwin Street. Fotos: muf architecture/art. http://muf.co.uk/portfolio/ashwin-street-2009/	102
Figura 38. Workshop em Ashwin Street com os jovens do Young Carers. Imagens: muf architecture/art. http://muf.co.uk/portfolio/ashwin-street-2009/	102
Figura 39. Vista de Ashwin Street com vista para a entrada da “The Print House”, onde estão localizadas, a “Print House Gallery” a “Bootstrap Charity” e um conjunto variado de empresas ligadas ao setor das indústrias criativas. Do lado esquerdo encontra-se o “café OTO”. Foto: Cláudia Antunes. Outubro, 2017	102
Figura 40. Ashwin Street, junto à entrada do Arcola Theatre e Café OTO. É visível a criação de uma zona verde (com árvores e diferentes tipos de vegetação) em frente ao café OTO e Print House, o que torna o espaço público mais atrativo e convida à permanência, nos principais pontos de encontro de pessoas nesta zona. Foto: Cláudia Antunes. Outubro 2017	103
Figura 41. Vista da intervenção em Ashwin Street, com zonas verdes ao longo da rua. Foto: Cláudia Antunes. Agosto, 2019.	103
Figura 42. Vista do Espaço Público de Ashwin Street a partir do “Café OTO”. Foto: Cláudia Antunes, outubro, 2017	104
Figura 43. (esq.) Ao final do dia Ashwin Street é um ponto de forte atratividade, devido à sua oferta cultural, com concertos e espetáculos. Foto: Cláudia Antunes, Agosto 2019.	104
Figura 44. Vista a partir do rooftop do edifício “The Print House”. A partir daqui é possível observar a diferença de escala entre Ashwin Street e no seu seguimento, Dalston Square, com os edifícios a elevarem-se mais do que a cota dos edifícios mais antigos em Ashwin Street. Foto: Cláudia Antunes, Agosto 2019.	104
Figura 45. Vista da entrada da intervenção, “Dalston Mill” do coletivo EXYZT. Foto: ConstructLab. http://www.constructlab.net/projects/dalston-mill/	106
Figura 46. Vista do interior da intervenção “Dalston Mill” do coletivo EXYZT. Foto: ConstructLab. http://www.constructlab.net/projects/dalston-mill/	106
Figura 47. Vista da intervenção Dalston Mill com a reinstalação da obra The Wheatfield - A Confrontation (1982), da artista Agnes Denes. Imagem: ©ConstructLab	106

Figura 48. “Dalston Mill”, vista da Instalação da artista Agnes Denes ,” The Wheatfield - A Confrontation”.	107
Figura 49. Imagem de um dos vários espetáculos que aconteceram durante a intervenção Dalston Mill, onde participaram vários artistas da comunidade local.	107
Figura 50. Vista da entrada de Eastern Curve Garden a partir de Dalston Square. O mural, Hackney Peace Carnival Mural (1985), fica situado mesmo à entrada do parque (à direita) e é um ponto de referência em Dalston. Foto: Cláudia Antunes, Agosto 2019.	108
Figura 51. Dalston Eastern Curve Garden. Foto: Cláudia Antunes, Outubro, 2017.	109
Figura 52. Dalston Eastern Curve Garden. Vista do Pavilhão em madeira desenhado por EXYZT e muf architecture/art e construído por EXYZT com a colaboração do Road Youth Hub. Foto: Cláudia Antunes, Outubro 2017.	109
Figura 53. Dalston Eastern Curve Garden. Foto: Cláudia Antunes, agosto 2019	110
Figura 54. Dalston Eastern Curve Garden. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017	110
Figura 55. Dalston Eastern Curve Garden, numa das atividades para crianças e pais. Foto: Cláudia Antunes, Outubro, 2017.	110
Figura 56. Dalston Eastern Curve Garden, ao final do dia. Foto: Cláudia Antunes, agosto, 2019	111
Figura 57. Dalston Eastern Curve Garden, ao final do dia. Foto: Cláudia Antunes, agosto, 2019	111
Figura 58. Dalston Eastern Curve Garden, ao final do dia. Foto: Cláudia Antunes, agosto, 2019	111
Figura 59. Dalston Eastern Curve Garden, ao final do dia. Foto: Cláudia Antunes, Agosto, 2019	112
Figura 60. Vista da praça, Dalston Square. Foto: Cláudia Antunes, Agosto 2019	115
Figura 61. Vista aérea de Croydon com esquema dos vários planos de intervenção. Fonte: “Croydon Opportunity Area Planning Framework”, 2013: p. xi	141
Figura 62. Vista aérea de Croydon, com perímetro da área metropolitana e da área constantes no plano de 2013 designadas como “Opportunity Area”. Fonte: “Croydon Opportunity Area Planning Framework”, 2013: p.12	141
Figura 63. Fotografia aérea da zona de East Croydon em 2010, com o perímetro da área de intervenção do projeto Ruskin Square. Fonte Imagem Aérea: “Croydon Opportunity Area Planning Framework”, 2013: p.24	141
Figura 64. Vista panorâmica da área de intervenção do projeto Ruskin Square, junto à estação de East Croydon. Foto: arquivo muf architecture/art	142
Figura 65. Vista panorâmica a partir do interior da área de intervenção do projeto Ruskin Square, junto à estação de East Croydon. Foto: arquivo muf architecture/art	142
Figura 66. Vista das traseiras do “Warehouse Theatre”, junto à área de intervenção de Ruskin Square. Foto: arquivo muf architecture/art	142
Figura 67. Esquema do projeto Ruskin Square Fonte: http://www.ruskinsquare.com/work/	142

Figura 68. Planta da intervenção “Ruskin Theatre Garden”. Imagem: arquivo muf architecture/art.	144
Figura 69. Vista dos dois espaços construídos para a prática de cricket. Foto: arquivo muf architecture/art.	144
Figura 70. (esq.) Vista do percurso “Ruskin Theatre Garden”, desenhado ao longo da área de intervenção. Foto: arquivo muf architecture/art.	145
Figura 71. (dirt.) Imagem da catalogação, feita por muf e o South London Botanical Institute, sobre as diferentes espécies de plantas existentes no lugar. O catálogo foi distribuído aos visitantes na inauguração do jardim, um evento inserido no âmbito do festival Chelsea Fringe (muf, 2013). Imagem: arquivo muf architecture/art.	145
Figura 72. Vista geral aérea da intervenção “Ruskin Theatre Garden”. Foto: arquivo muf architecture/art.	146
Figura 73. Vista geral da intervenção “Ruskin Theatre Garden”. Foto: arquivo muf architecture/art.	146
Figura 74. Projeto “Ruskin Square”, Planta de Implatação. Imagem: arquivo muf architecture/art.	149
Figura 75. (à esq.) Caithness Walk. Percurso de Ligação da estação de East Croydon a Dingwall Rd. Foto: Cláudia Antunes, Agosto 2019.	150
Figura 76. (em baixo) Vista do espaço de ligação entre Caithness Walk e Ruskin Walk (à dirt.) e do acesso à estação de East Croydon (à esq.). Foto: Cláudia Antunes, Agosto 2019.	150
Figura 77. Caithness Walk. Espaço de paragem e encontro junto ao edifício de escritórios e à entrada da estação. Foto: Cláudia Antunes, Novembro 2017.	151
Figura 78. Pormenor dos elementos em pedra natural de Caithness pousados no solo. Foto: Cláudia Antunes, Novembro 2017.	151
Figura 79. Caithness Walk. Foto: Cláudia Antunes, Novembro 2017.	152
Figura 80. Caithness Walk. Foto: Cláudia Antunes, Novembro 2017.	152
Figura 81. Vista da “montanha” construída em pedra natural em Caithness Walk. Imagem: Cláudia Antunes, Novembro 2017.	153
Figura 82. Os elementos em pedra natural, constituem possibilidades de jogo informal. Exemplo da apropriação do espaço por parte das crianças. Imagem: Cláudia Antunes, Novembro 2017.	153
Figura 83. Vista de Caithness Walk, a partir da entrada da estação de East Croydon em direção a Dingwall Rd. Foto: Cláudia Antunes, Novembro 2017.	154
Figura 84. Vista de Caithness Walk. Foto: Cláudia Antunes, Agosto 2019.	154
Figura 85. Planta da praça, Ruskin Square. Imagem: arquivo muf architecture/art.	156
Figura 86. Vista de Ruskin Square a partir de Ruskin Walk. Foto: Cláudia Antunes, novembro 2017.	157
Figura 87. Esquema do sistema de drenagem e recolha das águas pluviais em Ruskin Square. Imagem: arquivo muf architecture/art.	157

Figura 88. Ruskin Square. Vista a área oval ao centro da praça com pavimento em madeira. Foto: Cláudia Antunes, Novembro, 2017.	158
Figura 89. Vista do uso do espaço pelos utilizadores. Foto: Cláudia Antunes, Agosto 2019	158
Figura 90. Ruskin Square. O espaço é convidativo ao uso por parte das crianças, contendo mobiliário adaptado à sua escala e pequenos momentos de surpresa que convidam à exploração espacial. Foto: Cláudia Antunes, novembro 2017.....	159
Figura 91. Ruskin Square. Pormenor do mobiliário urbano com diferentes escalas, adaptado a várias idades e usos. Foto: Cláudia Antunes, novembro, 2017.	159
Figura 92. Ruskin Square. Pormenor de escultura pousada no solo, inserida no meio da vegetação. Foto: Cláudia Antunes, novembro, 2017.....	159
Figura 93. Ruskin Square. A diversidade no desenho dos bancos presentes ao longo do espaço, permite ao utilizador estabelecer diferentes relações com este e com os outros utilizadores. Foto: Cláudia Antunes, novembro, 2017.....	160
Figura 94. Ruskin Square. Pormenor de mobiliário urbano, adaptado para estar em pé e estar sentado. Foto: Cláudia Antunes, novembro, 2017.....	160
Figura 95. Ruskin Square. O desenho do limite do espaço da praça é feito através do uso de pedra natural de Caithness, não emparelhada. O seu desenho cria mais um elemento de exploração e jogo informal. Foto: Cláudia Antunes, novembro, 2017.	161
Figura 96. Ruskin Square. Pormenor do desenho de limite do espaço em pedra de Caithness. Foto: Cláudia Antunes, novembro, 2017.....	161
Figura 97. Ruskin Square. Pormenor do desenho da pedra de Caithness. Foto: Cláudia Antunes, novembro, 2017.	161
Figura 98. Ruskin Square. Pormenor do uso do espaço. Foto Cláudia Antunes, agosto, 2019.	162
Figura 99. Ruskin Square. Pormenor da entrada a partir de Dignwall Rd. Foto: Cláudia Antunes, novembro, 2017.....	162
Figura 100. Ruskin Square. Vista geral da praça a partir de Dignwall Rd. Foto: Cláudia Antunes, novembro 2017.....	162
Figura 101. Revital Cohen & Tuur Van Balen, Every Increased Possession Loads Us with New Weariness, 2017.....	164
Figura 102. Vista da escultura colocada ao cimo de Ruskin Square. Foto: Cláudia Antunes, Novembro 2017.	165
Figura 103. Vista lateral da escultura em Ruskin Square. Foto: Cláudia Antunes, novembro 2017. ..	165
Figura 104. Festival of Toil. Imagem da construção de um forno de barro a partir de terra retirada do estaleiro de obra. Foto: arquivo muf architecture/art.....	166
Figura 105. Festival of Toil. Imagem da citação de John Ruskin que serve de princípio ao processo de action-research desenvolvido por muf. Foto: arquivo muf architecture/art.	166

Figura 106.....	167
Figura 107.....	167
Figura 108.....	167
Figura 109.....	167
Figura 110.....	167
Figura 111.....	167
Figura 112.....	167
Figura 113. Festival of Toil. A intervenção consistiu na produção de diferentes objetos de interesse para os jovens participantes a partir de materiais encontrados no estaleiro de obra. Foi ainda organizado um jantar debate, para o qual foi construído um forno de barro para cozinhar os alimentos e talheres para a refeição, tudo a partir da decomposição de materiais encontrados no lugar. Fotos 102 a 109: arquivo muf architecture/art.....	167
Figura 114.....	168
Figura 115.....	168
Figura 116.....	168
Figura 117.....	168
Figura 118. Festival of Toil, jantar debate. Fotos 110 a 114: arquivo muf architecture/art	168
Figura 119. Thomas Hirschhorn, “Gramsci-Monument”, Forest Houses, The Bronx, NY 2013. Foto: Thomas Hirschhorn website, http://www.thomashirschhorn.com/gramsci-monument/	177
Figura 120. Thomas Hirschhorn, “Gramsci-Monument”, 2013. Imagem de uma das várias sessões de debate promovidas ao longo do período de duração da obra. Foto: Thomas Hirschhorn website, http://www.thomashirschhorn.com/gramsci-monument/	177
Figura 121. Thomas Hirschhorn, “Gramsci-Monument”, 2013. Imagem de uma peça de teatro desenvolvida pelos habitantes/participantes. Foto: Thomas Hirschhorn website, http://www.thomashirschhorn.com/gramsci-monument/	178
Figura 122. Thomas Hirschhorn, “Gramsci-Monument”, 2013. Imagem do studio de radio onde são produzidos programas pelos participantes. Fonte: Thomas Hirschhorn, http://www.thomashirschhorn.com/gramsci-monument/	178
Figura 123. Thomas Hirschhorn, “Gramsci-Monument”, 2013. Os monumentos de Hirschhorn compreendem vários tipos de espaços onde acontecem vários eventos e também um espaço de biblioteca com obras sobre o autor (neste caso Gramsci), que proporcionam maior conhecimento sobre a sua obra. Foto: Thomas Hirschhorn website. http://www.thomashirschhorn.com/gramsci-monument/	178
Figura 124. Thomas Hirschhorn, “Gramsci-Monument”, Forest Houses, The Bronx, NY 2013. Foto: Thomas Hirschhorn website, http://www.thomashirschhorn.com/gramsci-monument/	178

Figura 125. Laura May Lewis, Hollywick, 2009. Intervenção no topo do edifício, Oslo House. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017.	188
Figura 126. Mapa do projeto “Made In Hackney Wick & Fish Island” com a localização das diversas indústrias existentes na zona. O mapeamento foi elaborado por muf architecture/art com J&L Gibbons, comissariado por London Design Agency, London Borough of Hackney and Tower Hamlets. Imagem: arquivo muf architecture/art	188
Figura 127. Laura May Lewis, “Hollywick”, 2009. Intervenção no topo do edifício Oslo House: Foto: Cláudia Antunes, Outubro 2017.	189
Figura 128. Manifesto resultante do Jantar debate organizado por muf para discutir o futuro das artes em HWFI. Foto: arquivo muf architecture/art.....	190
Figura 129. Planta de Localização das quatro intervenções feitas por muf em Hackney Wick. Imagem: muf architecture/art.	193
Figura 130. Vista de Prince Edward Rd. antes da intervenção de muf, em set. 2008. Foto: ©2022 Google	194
Figura 131. Vista da plataforma existente junto ao edifício Oslo House, antes da intervenção, set. 2008. Foto: © 2022 Google.....	194
Figura 132. “Street Interrupted”. Vista de Prince Edward Rd. transformada em rua pedonal após a intervenção de muf. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017.....	194
Figura 133. “Street Interrupted”, Prince Edward Rd., Hackney Wick. Foto: Cláudia Antunes, Agosto, 2019.	194
Figura 134. “Street Interrupted”, Prince Edward Rd., Hackney Wick. Foto: Cláudia Antunes, agosto, 2019.	195
Figura 135. Vista do redesenho do limite entre a rua e o edifício habitacional adjacente, com introdução de nova vedação e um murete que permite que a zona do passeio se transforme, também, como um espaço de estar informal. A malha da vedação é desenhada para incorporar vegetação natural. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017	196
Figura 136. Pormenor da nova plataforma construída em Terrazzo, produzido a partir de materiais locais e em colaboração com empresas locais. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017	196
Figura 137. Vista da apropriação do espaço público após a intervenção de muf. Foto: Cláudia Antunes, agosto 2019.	196
Figura 138. “Folly for a Flyover”, Assemble, 2011. Foto: ©David Vintiner. Fonte: Assemble website. https://assemblestudio.co.uk/projects/folly-for-a-flyover	199
Figura 139. “Folly for a Flyover”, Assemble, 2011. Fonte: Assemble website.	199
Figura 140. “Eastway”, muf architecture art, Hackney Wick. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017 .	200
Figura 141. “Eastway”. Vista do palco desenhado por muf, construído em madeira e terrazzo. Foto: Cláudia Antunes, agosto 2019.....	200

Figura 142. O espaço é por vezes aproveitado por músicos para sessões fotográficas ou gravação de videoclips. Foto: Cláudia Antunes, agosto, 2019.....	200
Figura 143. Planta de Localização dos edifícios e áreas de conservação em vigor, a partir de outubro 2015, para as zonas de Hackney Wick, Fish Island e White Post Lane. Fonte: London Legacy Development Corporation. https://www.queenelizabetholympicpark.co.uk/-/media/lldc/hackney-wick-and-fish-island-and-white-post-lane-conservation-area-boundaries-new.ashx?la=en	206
Figura 144. Vista do alçado do edifício “Oslo House”, inserido na área de conservação de Hackney wick. Foto: Cláudia Antunes, agosto 2019.	207
Figura 145. A área envolvente ao edifício “Oslo House”, está também inserida na zona de conservação, que inclui o espaço público de Prince Edward Rd. e o edifício “Iron Works” (ao fundo). Foto: Cláudia Antunes, agosto 2019.	207
Figura 146. Vista do conjunto de edifícios integrados na área de conservação de White Post Lane, dos quais faz parte o edifício “92 White Post Lane”, onde está situada uma grande comunidade criativa de diversas áreas. Foto: Cláudia Antunes, 2019.....	208
Figura 147. Vista d área de conservação de White Post Lane, que inclui o edifício “White Building”, a ponte “Carpenter’s Road Bridge e o edifício “Queens Yard and Kings Yard/ Energy Centre” (ao fundo). Foto: Cláudia Antunes, agosto 2019.	208
Figura 148. Vista do edifício “The White Building” foi um espaço de dinamização cultural e criativa, dinamizado entre 2012 e 2017 pela SPACE STUDIOS em parceria com a Olympic Park Legacy Company (hoje LLDC), onde foram desenvolvidas residências, projetos e workshops, com o objetivo de criar um espaço aberto à experimentação sobre o tema Arte e Tecnologia. De acordo com a SPACE, o objetivo foi o de estabelecer uma plataforma que pudesse dar suporte e promover a comunidade criativa de HWFI, ligando-a ao Parque Olímpico (Ver: https://spacestudios.org.uk/the-white-building/). Hoje neste espaço funciona uma fábrica de cerveja artesanal e pizzaria, a “Crate Brewery & Pizzeria”. Foto: Cláudia Antunes, agosto 2019.....	209
Figura 149. Vista de Smeed Road onde estão situados um conjunto de edifícios que fazem parte da zona de conservação conservação de Fish Island, como o edifício Algha Works e “Britannia Works”(ao fundo na imagen), com o objetivo de preservar o património histórico e manter os estúdios dos artistas. Foto: Cláudia Antunes, agosto 2019.....	209
Figura 150. Nova Estação de metro de superfície de Hackney Wick, com saída para White Post Lane. Foto: Cláudia Antunes, agosto 2019	210
Figura 151. Vista de uma das novas pontes pedonais que ligam Fish Island ao Parque Olímpico. Foto: Cláudia Antunes, agosto 2019.....	210
Figura 152. Vista dos novos edifícios em Monier Road. Foto: Cláudia Antunes, agosto 2019.....	210
Figura 153. Olafur Eliasson, “Your Uncertain Shadow (Colour)”, 2010. Instalação na exposição, “In Real Life”, Tate Modern, London 2019. Foto: Cláudia Antunes	224
Figura 154. Olafur Eliasson, “Your Uncertain Shadow (Colour)”, 2010. Instalação na exposição, “In Real Life,” Tate Modern, London 2019. Foto: Cláudia Antunes	224

Figura 155. “High Street 2012”. Plano do programa de intervenções urbanas inseridas na estratégia “High Street 2012”.Fonte: https://issuu.com/mufarchitectureartlp/docs/highstreet2012pdf_of_leaflet	231
Figura 156. “Tennis de mesa em Altab Ali Park”. Vista do jardim antes da intervenção, quando durante 2 dias foi instalada uma mesa de ping-pong. Foto: arquivo muf architecture/art.	235
Figura 157. Programa “Artefact Exchange” em Altab Ali Park. Foto: arquivo muf architectue/art.	236
Figura 158. Workshop com crianças no âmbito das intervenções “Artefact Exchange” e Archeological Dig. Vista dos objetos doados pelos utilizadores do parque. Foto: arquivo muf architecture/art.	236
Figura 159. Workshop com crianças no âmbito das intervenções “Artefact Exchange” e “Archeological Dig”. Vista de alguns artefactos encontrados durante a escavação arqueológica. Foto: arquivo muf architecture/art.....	237
Figura 160. “Archeological Dig”. Vista da escavação arqueológica. Foto: arquivo muf arqchitecture/art.....	238
Figura 161. “Archeological Dig”. Workshop com crianças participando na escavação arqueológica da antiga igreja de White Chapel. Foto: arquivo muf arquitectural/art.	238
Figura 162. “Alpana Paintaings”. Vista dos artistas a pintar as tradicionais pinturas alpana ao longo de Altab Ali Park. Foto: arquivo muf architecture/art	240
Figura 163. “Alpana Paintings” . Foto: arquivo muf architecture/art	240
Figura 164. Pinturas alpana junto ao monumento Shaheed Minar. Foto: arquivo muf architecture/art	240
Figura 165. Vista das pinturas alpana ao longo de Altab Ali Park. Foto: arquivo muf architecture/art.	240
Figura 166. Altab Ali Park. Vista geral do parque e dos vários elementos que o constituem. Foto: Cláudia Antunes, Out. 2017	243
Figura 167. Al tab Ali Park. Vista geral do parque e dos diferentes elementos que constituem espaços de estar diferenciados. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017	243
Figura 168. Altab Ali Park. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017	245
Figura 169. Altab Ali Park. Vista do eixo de atravessamento ao longo do parque, que estabelece uma das ligações entre as duas entradas, que ligam as ruas de White Church Lane a Adler St. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017	245
Figura 170. Altab Ali Park. Vista do lado norte junto a Whitechapel Rd. onde a plataforma elevada e os elementos escultóricos em pedra desenham o local da anterior igreja de White Chapel. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017	246
Figura 171. Altab Ali Park. Vista da plataforma elevada que estabelece uma segunda ligação pedonal entre White Church Lane a Adler St. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017.....	246

Figura 172. Altab Ali Park. O percurso ao longo da plataforma permite-nos ter uma perspectiva mais elevada sobre Whitechapel Rd. e caminha ao longo da rua num ambiente mais resguardado e calmo, com diferentes momentos e percepções, em oposição à homogeneidade da rua e do tráfego intenso que caracteriza Whitechapel Rd. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017	247
Figura 173. Altab Ali Park. Pormenor do desenho da plataforma elevada que percorre o jardim junto a whitechapel Rd. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017.....	247
Figura 174. Altab Ali Park. Vista da apropriação do espaço, como espaço de jogo pelas crianças. Foto: Cláudia Antunes, Outubro 2017.....	248
Figura 175. Altab Ali Park. A ambiguidade do desenho da plataforma, que se estende ao longo do parque, permite que esta seja apropriada de diversas formas, quer como um eixo de ligação, quer como espaço de estar ou como espaço de jogo informal pelas crianças. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017	248
Figura 176. Altab Ali Park. Esculturas em pedra produzidas manualmente em colaboração com o Building Craft College, que demarcam o local de uma das antigas igrejas de White Chapel. O desenho de algumas destas esculturas incorpora, também, jogos tradicionais para crianças. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017	249
Figura 177. Altab Ali Park. Pormenor do desenho das esculturas ao longo do parque. Foto: Cláudia Antunes, agosto 2019.	249
Figura 178. Altab Ali Park. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017	250
Figura 179. Altab Ali Park. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017	250
Figura 180. Altab Ali Park. O conjunto destas três imagens mostram como os elementos escultóricos em pedra permitem a existência de áreas de estar informais ao longo do parque que podem ser apropriadas de diferentes formas, criando um conjunto diversificado de espaços de estar. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017	250
Figura 181. Altab Ali Park. Vista do lado sul do parque com elementos naturais que definem espaços de jogo informal para as crianças. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017	251
Figura 182. Altab Ali Park. Pormenor dos elementos naturais como forma de jogo informal. Foto: Cláudia Antunes, outubro, 2017.	251
Figura 183. Vista geral do parque onde se percebe o modo como o seu desenho permite o desenvolvimento de várias formas de apropriação do espaço, através dos elementos escultóricos, dos elementos naturais e também pelo desenho da topografia. Foto: Cláudia Antunes, agosto 2019.	252
Figura 184. Altab Ali Park. Vista do redesenho da base e da envolvente do monumento Shaheed Minar. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017.....	252
Figura 185. Altab Ali Park. Vista da envolvente ao monumento Shaheed Minar. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017.	253
Figura 186. Altab Ali Park. O desenho de um pequeno espaço mais elevado (como um pequeno palco) com um conjunto de degraus, junto ao monumento Shaheed Minar, permite que este seja um espaço performativo e de ação (podendo ser apropriado para pequenos eventos e performances	

informais) e, ao mesmo tempo, ser um espaço de contemplação em relação ao monumento. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017.	253
Figura 187. Altab Ali Park. “Artifact display”, exposição dos artefactos encontrados no âmbito da escavação arqueológica, embutidos em lajes de terrazzo polido e acompanhado com a descrição do projeto e da história do parque. Foto; Cláudia Antunes, outubro 2017	254
Figura 188. Altab Ali Parque. Vista do parque a partir de Whitechapel road (A11). Foto: Cláudia Antunes, agosto 2019.	254
Figura 189. Barking Town Square, muf architecture/art (2010). Vista da apropriação das crianças do espaço público desenhado por muf para um espaço público em Barking, Londres. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017	260
Figura 190. Barking Town Square, muf architecture/art (2010). Pormenor da apropriação das crianças do espaço público e da utilização dos elementos naturais como jogo informal. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017.	260
Figura 191. Vista aérea da localização do projeto “Wick Green” (assinalado a verde) em Hackney Wick. Fonte de vista aérea: ©Google 2022	272
Figura 192. Vista do parque antes da intervenção em 2008. Fonte: © Google 2022	272
Figura 193. Cartaz e imagens do evento desenvolvido por mu fem parceria com Albion Kids Show, para testar novas possibilidades para o parque. Imagem: muf architecture/art. http://muf.co.uk/portfolio/wick-green/	272
Figura 194.....	273
Figura 195.....	273
Figura 196.....	273
Figura 197.....	273
Figura 198. “Take over the Wick Green”. Imagens da experiência de apropriação do espaço por parte das crianças, durante o evento que permitiu explorar novas possibilidade de uso do parque. Fotos 190 a 195: arquivo muf architecture/art.	273
Figura 199.....	273
Figura 200. Wick Green. Vista geral da Intervenção. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017	274
Figura 201. Wick Green. Vista geral da intervenção. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017.....	274
Figura 202. Wick Green. Vista geral da intervenção. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017	275
Figura 203. Wick Green. Vista geral da intervenção. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017	275
Figura 204. Wick Green. Pormenor do espaço de baloiços que alarga o perímetro inicial do parque. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017	276
Figura 205. Wick Green. Pormenor do novo espaço de baloiços. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017	276

Figura 206. Wick Green. Vista do espaço de escorregas. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017	278
Figura 207. Wick Green. Vista do espaço de escorregas. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017	278
Figura 208. Wick Green. Exemplo da extrapolação dos limites do espaço. O desenho dos equipamentos permite a exploração criativa do espaço por parte das crianças. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017.	279
Figura 209. Wick Green. Pormenor. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017.....	279
Figura 210. Wick Green. Pormenor dos bancos e da e da extrapolação dos limites do espaço. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017.	280
Figura 211. Wick Green. Pormenor. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017.	280
Figura 212. Carsten Höller, “Soma”. Hamburger Bahnhof, Berlin, 2010-2011. Fonte: © Air de Paris. http://www.airdeparis.com/artists/carsten-holler/holler/2010/soma.htm	288
Figura 213. Carsten Höller, “Soma”. Hamburger Bahnhof, Berlin, 2010-2011. Fonte: © Air de Paris. http://www.airdeparis.com/artists/carsten-holler/holler/2010/soma.htm	288
Figura 214. Carsten Höller, “Soma”. Hamburger Bahnhof, Berlin, 2010-2011. Fonte: © Air de Paris. http://www.airdeparis.com/artists/carsten-holler/holler/2010/soma.htm	289
Figura 215. Carsten Höller, “Upside-Down Goggles”, 1994-2011. Exposição “Take me (I’m Yours)”, Serpentine Galleries, Londres, 1995. Curadoria, Hans Ulrich Obrist. Fonte: https://waysofcurating.withgoogle.com/exhibition/take-me-im-yours-serpentine	292
Figura 216. Carsten Höller, “Test Site”, 2006-2007. Tate Modern, Londres. Fonte: © Carsten Höller. https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/15/art-of-interaction-a-theoretical-examination-of-carsten-holler-test-site	292
Figura 217. Carsten Höller, “Laboratory of doubt”, Antuerpia, 1999. Fonte: Revista “Parkett” nº77, p.37.	294
Figura 218. “Art Camp, 2012”. Foto: arquivo muf architecture/art.....	300
Figura 219. “Art Camp, 2012”. Foto: arquivo muf architecture/art.....	300
Figura 220. “Art Camp, 2012”. Foto: arquivo muf architecture/art.....	301
Figura 221. “Art Camp”, 2012. Workshop com a artista Verity Keefe. Foto: arquivo muf architecture/art.....	301
Figura 222. “Art Camp”, 2012. Workshop com a artista Mary George para a elaboração de um filme sobre coisas assustadoras, explorando a atmosfera do lugar (muf architecture/art & Lewis, 2013). Foto muf architecture/ art.	301
Figura 223. “Art Camp”, 2013. Foto: Paul Khera. Fonte: arquivo muf architecture/art.	302
Figura 224. “Art Camp”, 2013.	302
Figura 225. “Art Camp”, 2013. Foto: Katherine Clarke.	302

Figura 226. “Art Camp”, 2013. Foto: Paul Khera. Fonte: arquivo muf architecture/art.	303
Figura 227. “Art Camp”, 2013. Foto: Katherine Clarke. Fonte: arquivo muf architecture/art.	303
Figura 228. “Art Camp”, 2014. Foto: Paul Khera, Fonte: arquivo muf architecture/art.....	304
Figura 229. Esquema do “cenário/evento” preparado para a edição de 2014 de “Art Camp” Imagem: arquivo muf architecture/art	304
Figura 230. “Art Camp”, 2014. Foto: arquivo muf architecture/art.....	305
Figura 231. “Art Camp”, 2014. Foto: arquivo muf architecture/art.....	305
Figura 232. “Art Camp”, 2014. Foto: arquivo muf architecture/art.....	305

Introdução

“Contudo, a questão principal é — e penso que concordamos neste ponto — que a discussão sobre arte e arquitetura não deveria evoluir para uma disputa entre campos opostos. Deveríamos, pelo contrário, explorar a sobreposição de interesses.”
(Eliasson in, Engberg-Pedersen et al., 2012, p. 52)

O tema do espaço torna-se, a partir da década de 80, um dos temas centrais da nossa cultura (Engberg-Pedersen et al., 2012). Tal como salientou Frederic Jameson, a “nossa vida quotidiana, a experiência física, as nossas linguagens culturais estão atualmente dominadas por categorias de espaço e não por categorias de tempo” (Jameson cited in, Engberg-Pedersen et al., 2012, p. 51), o que quer dizer que o “paradigma do tempo foi seguido por um paradigma do espaço” (Ursprung in, Engberg-Pedersen et al., 2012, p. 51). O espaço tornou-se numa das questões mais importantes do pós-modernismo. Se o conceito de tempo foi a base do pensamento moderno e da própria ideia de modernidade, “o espaço — na sua dimensão física, social, económica, linguística, cultural e manifestação artística — tornou-se uma presença maior nos discursos intelectuais para além da modernidade”¹ (Ramos, 2015, p. 12).

Mas se o tema do espaço sempre foi a base da arquitetura, este passou cada vez mais a fazer parte da arte e “muitos artistas estão a aproximar-se da arquitetura” (Ursprung in, Engberg-Pedersen et al., 2012, p. 51), assim como a “arquitetura [se] alargou a campos vizinhos tais como a arte” (Ursprung in, Engberg-Pedersen et al., 2012, p. 51). Desta forma dá-se um alargamento das práticas artísticas para além dos seus limites (Engberg-Pedersen et al., 2012). Assim, a relevância da discussão entre arte e arquitetura não está mais numa definição de limites, mas antes, na “exploração da sobreposição de interesses” (Eliasson in, Engberg-Pedersen et al., 2012, p. 52), ou seja, valorizar os pontos de ligação que podem potenciar uma expansão a cada uma das disciplinas. Isto não quer dizer que ambas as disciplinas não tenham áreas de intervenção distintas, mas antes, que a relação entre arte e arquitetura pode contribuir para avanços importantes no seio de cada uma das práticas disciplinares.

A partir da década de 1990, com a crescente relação entre a arte e as questões sociais, a designada “*social turn*” (C. Bishop, 2012) e um maior número de artistas que procura desenvolver projetos participados em conjunto com comunidades locais, a relação entre arte e arquitetura passa a estar também centrada em questões como a cidade e o urbano, valorizando o coletivo e os potenciais benefícios deste tipo de intervenções em termos sociais, em detrimento da produção de objetos artísticos desenvolvidos pelo artista-autor.

¹ “(...) space – in its physical, social, economic, linguistic, cultural and artistic manifestations – became a major presence in intellectual discourses beyond modernity” (Ramos, 2015, p. 12)

Ora é esta ideia de abertura e de possibilidade gerada pela arte e pela prática artística que serve de interesse a coletivos de artistas e arquitetos que trabalham no espaço público. Ao questionar o espaço público, a sua apropriação e adequação com a comunidade, a arte pode contribuir para o desenvolvimento de novas possibilidades de intervenção espacial e consequentemente procurar uma maior integração entre comunidade e espaço público construído.

Mas se nas artes visuais são vários os exemplos de artistas que no seu trabalho desenvolvem uma relação próxima com a arquitetura e as questões espaciais, vemos também hoje, arquitetos que no seu trabalho adotam práticas artísticas como parte da sua intervenção arquitetónica em processos de regeneração urbana. Neste sentido, a prática artística associada a processos de *social engagement art*, é vista como um meio para estabelecer uma maior relação entre a comunidade e todo o processo de regeneração urbana. O trabalho do coletivo muf architecture/art, é um exemplo de como a colaboração entre arte e arquitetura tem vindo a ser fortalecida por forma a conseguir desenvolver novas formas de intervenção espacial com vista a uma melhor consolidação dos processos de regeneração urbana.

— Tema e Hipótese de tese

Partindo deste contexto, a presente tese de doutoramento foca-se nas inter-relações entre arte, arquitetura e espaço público. Mais especificamente, tem como objetivo analisar a influência das práticas artísticas na prática arquitetónica e perceber como esta influência pode transformar a prática arquitetónica na sua forma de pensar e intervir no espaço público, bem como os benefícios desta relação ao nível da regeneração urbana. Deste modo, procura-se explorar e analisar como a inter-relação entre arte e arquitetura pode trazer para a prática arquitetónica, novas metodologias de operação e investigação para a intervenção no espaço público. A presente tese tem como **hipótese**:

A arte pode contribuir para uma expansão da prática arquitetónica ao nível da sua abordagem sobre o espaço público, ao introduzir novas formas de pensar o espaço, novas metodologias e novos *mediums*, que permitem o desenvolvimento de intervenções mais adaptadas à construção do espaço público.

— Metodologia

O desenvolvimento desta investigação baseia-se na pesquisa bibliográfica sobre os temas da arte e da arquitetura, onde procuramos compreender a relação entre ambas as disciplinas, ao longo do séc. XX e como estas têm olhado e pensado as questões urbanas.

Inicialmente, partimos da possibilidade de ter três casos de estudo onde pudéssemos observar e analisar o trabalho de três ateliers, no que concerne à relação entre arte e arquitetura e as mais valias dessa relação para o espaço público. Os casos de estudo inicialmente previstos eram: muf architecture/art, Assemble e We Made That, no entanto e após uma análise mais detalhada sobre cada um dos ateliers, percebemos que o atelier muf era o único que possibilitava uma análise mais ampla e aprofundada das questões que pretendíamos investigar nesta tese. Cedo percebemos que em muf existia um pensamento artístico na base da sua prática arquitetónica e que era distinta dos outros dois casos, embora houvessem outras questões que são comuns à prática dos três ateliers, como a relevância dada à interdisciplinaridade, ao jogo, à exploração da criatividade no espaço público, bem como ao uso de algumas práticas de *social engagement*. No que se refere ao coletivo Assemble, é importante referir que um dos seus membros fundadores, Lewis Jones, trabalhou no atelier muf² e por isso existe uma natural influência da prática de muf nos projetos e na prática do coletivo Assemble e até colaborações entre os dois ateliers, como o projeto “Folly for a Flyover” (ver no capítulo 5). Esta foi também uma das razões que nos levou a considerar a relevância do estudo aprofundado do coletivo muf e a influência da sua prática numa nova abordagem às questões urbanas no Reino Unido. Outro aspeto importante, foi perceber que tanto o coletivo Assemble como o atelier We Made That, desenvolviam outras áreas de interesse que iam para além do âmbito deste estudo e que, por sua vez, podem ser exploradas em futuras investigações como: o valor do coletivo (Assemble) ou a importância da imagem e do design na revitalização urbana (We Made That). Deste modo e dada a longevidade e a densidade das questões inerentes aos projetos de muf, percebemos que este reunia todo um conjunto de temas que importava aprofundar num estudo mais detalhado sobre a sua prática, em vez de uma análise comparativa, e porventura mais sintética, entre as diferentes práticas. Este foi também o atelier que nos deu uma maior oportunidade de estudo sobre o seu trabalho, ao abrir as portas do seu atelier para uma residência no mesmo.

Assim, a investigação baseou-se num estudo aprofundado do atelier muf através da análise de vários tipos de documentação bibliográfica sobre o atelier e os seus projetos, bem como observação *in loco*, da sua prática e dos seus projetos. Em 2017 foram feitas duas visitas a Londres e ao atelier muf. A primeira visita teve como objetivo a apresentação da minha investigação ao atelier e uma primeira reunião com a arquiteta Liza Fior. Esta viagem possibilitou ainda visitar pela primeira vez, alguns dos

² Ver: <http://muf.co.uk/family-tree/>

projetos construídos de muf e experienciá-los ao vivo. Tive ainda a oportunidade de assistir à palestra da arquiteta Liza Fior, na conferência “Edge - Situated Practice in Art, Architecture and Urbanism”. A segunda visita consistiu numa residência de três semanas no atelier muf, (entre novembro e dezembro de 2017), onde tive a possibilidade de conhecer o atelier, consultar documentação dos vários projetos, falar com os colaboradores, com a artista Katherine Clarke e a arquiteta Liza Fior. Foi ainda possível participar em reuniões de projeto no atelier e observar a sua dinâmica quotidiana. Foi feita uma entrevista escrita, seguida de uma conversa com a artista Katherine Clarke sobre cinco pontos que me pareceram fundamentais na relação entre arte e arquitetura na prática de muf e é em torno destes cinco pontos que se organiza a análise sobre a prática do atelier, são eles: 1) o desenvolvimento da obra enquanto processo; 2) questionar o espaço público; 3) criação de espaço para a criatividade no espaço público; 4) o valor da experiência e experimentação do espaço; 5) espaço para a dúvida e incerteza na prática artística e prática arquitetónica. Estes temas estão presentes em todas as obras de muf, mas para poder aprofundar a análise de cada um destes temas, optou-se por desenvolver cada um deles individualmente, centrando-me em 5 projetos de muf. É de salientar que cada um destes temas são ainda questões essenciais inerentes à prática artística em geral, razão pela qual, em cada capítulo se estabelece um paralelismo sobre estas questões no seio da arte e na prática arquitetónica associada ao espaço público, através da obra de muf. Assim, procura-se analisar a importância da relação entre arte e arquitetura, na construção de espaço público e no seio da prática arquitetónica.

A residência no atelier foi fundamental para compreender a obra de muf, o seu processo de trabalho e a investigação desenvolvida para cada projeto. A visita às várias obras foi essencial para compreender o modo como os projetos se relacionam com os lugares, a sua vivência e uso por parte dos habitantes, as dinâmicas geradas pelas intervenções, bem como o seu desenho e pormenores da construção. Posteriormente em agosto de 2019, realizei uma nova visita a Londres para visitar mais alguns projetos.

Todo o trabalho de observação foi sempre complementado com pesquisa bibliográfica, observação de conferências e entrevistas, quer sobre a obra de muf, quer sobre as temáticas alargadas que envolvem a relação entre a arte, a arquitetura e o espaço público, procurando desenvolver ao longo do processo, uma perspetiva objetiva e crítica sobre estes temas.

— muf architecture/art

Fundado em 1995 por Liza Fior (arquiteta), Katherine Clarke (artista plástica) e Juliet Bidgood (arquiteta, colaborou entre 1994-2002), o coletivo muf architecture/art³, tem como objetivo trazer uma outra visão sobre a prática arquitetónica e o espaço público, desenvolvendo novas estratégias de

³ <http://muf.co.uk/profile/>

intervenção urbana. O atelier teve início quando as três membros fundadoras se juntaram para a realização de um concurso para redesenhar a área de South Bank em Londres (1994). Unia-as o desejo comum de explorarem as possibilidades do espaço público (muf et al., 2001). Liza Fior e Juliet Bidgood já haviam colaborado anteriormente em vários projetos desde 1985, onde procuravam explorar os “limites do programa para além do edificado” (muf et al., 2001, p. 8). Liza Fior e Katherine Clarke conheceram-se na Architectural Association⁴ (AA), onde davam aulas, chegando a colaborar num seminário em conjunto sobre a construção de espaço para o “outro” (Ainley, 2017, p. 159). Temas e questões como, a “construção de um espaço para o outro” e a expansão dos limites do programa, são preocupações fundamentais na prática de muf e que continuam a estar refletidas nos seus projetos.

O quarto elemento importante na fundação do atelier foi Katherine Shonfield (professora, arquiteta, crítica e escritora, colaborou com o atelier entre 1994-2003), tendo sido a responsável por juntar os três elementos deste coletivo (Ainley, 2017) e assumindo essencialmente uma presença crítica para o atelier (Ainley, 2017; muf et al., 2001).

Muf tem como propósito “contribuir para a mudança social através de uma ação ativa do artista e do arquiteto e procura estender cada um dos seus projetos para o território público” (muf & Shonfield, 2000, p. 63). Esta procura de alargamento do território público “inclui não apenas o espaço físico, mas também o espaço imaginado, bem como o próprio processo de desenvolvimento dos projetos. O seu método baseia-se no uso da prática como uma forma ativa de investigação”⁵(muf & Shonfield, 2000, p. 63). As suas ideias resultam de uma “prática conjunta” sendo posteriormente testadas através de um longo processo de investigação e análise, a partir de processos colaborativos e de negociação como, entrevistas com residentes, clientes, associações, políticos, engenheiros ou ações diretas com a comunidade (muf & Shonfield, 2000). Na sua prática procuram compreender e valorizar as particularidades de cada lugar, por forma a desenvolver uma estratégia que vise construir um espaço público que valorize o tecido social e urbano e que, ao mesmo tempo, seja aberto à experimentação e acessível a todos. Em termos metodológicos o seu processo pode definir-se através da fórmula, “*detail/strategy = DETAIL*” (Shonfield, 2001, p. 19), ou seja, ao contrário daquilo que seria o habitual processo de um urbanista que vai do geral para o particular, muf faz o inverso e parte de uma questão particular para o problema geral, abrindo-se a um longo processo de investigação e questionamento, onde a arte tem um papel fundamental, permitindo-lhe abrir um conjunto de novas

⁴ A Architectural Association teve um papel importante na fundação do atelier muf. Como me explicou Liza Fior, no primeiro encontro que tivemos (curiosamente) na AA, a propósito da inauguração da exposição “AA Women in Architecture 1917-2017”, foi nesta instituição que os três elementos fundadores se conheceram e iniciaram as primeiras reuniões.

⁵ “They aim for a positive, active role for the artist and architect in social change and to push all their projects to extend territory that can be called ‘public’. This extended public territory includes both physical space and the space of imaginary as well as the process of making the projects themselves. Their method is to use practice as an active form of research.” (muf & Shonfield, 2000, p. 63)

possibilidades e não se limitando à concretização de uma estratégia previamente definida, resultando daí um projeto profundamente enraizado no lugar (Shonfield, 2001).

Com o objetivo de construir espaços públicos abertos e multifuncionais, onde várias coisas podem acontecer e sobre o lema “*access as a gorgeous norm*” (muf et al., 2001, p. 11), o atelier procura expandir as possibilidades do espaço público através de uma relação interdisciplinar entre arte e arquitetura. O seu método e a sua prática resultam do reconhecimento de uma interdependência entre “o espaço vivido e o espaço construído” (muf et al., 2001, p. 10), desenvolvendo, para isso, um método de investigação e análise sobre as condições e possibilidades do lugar, que expande a tradicional prática arquitetónica, relacionando neste processo arte e arquitetura.

O conceito de expansão está na base da prática e de cada projeto desenvolvido por muf. Cada projeto é uma procura de questionar e extrapolar os limites e limitações existentes no espaço público, como: a) os limites inerentes ao programa de intervenção; b) os limites da relação e intervenção do utilizador/espectador no lugar; c) a expansão do projeto em relação ao lugar, alargando a sua área de influência não apenas ao nível local, mas também ao nível urbano; e d) questionar os limites da prática arquitetónica, extrapolando, para isso, as relações entre arte e arquitetura na sua prática disciplinar.

O atelier, liderado hoje por Liza Fior e Katherine Clarke, desenvolve-se em várias áreas de intervenção, que vão desde o desenho de espaço público, ao desenvolvimento de planos estratégicos para várias áreas urbanas, a intervenções artísticas, exposições e também projetos para edifícios e espaços interiores, tendo sempre como preocupação principal, as questões ligadas ao espaço público e a criação de um território comum.

O atelier muf tem recebido vários prémios e distinções, das quais se destacam: RIBA National Award, 2018 (Kings Crescent Estate with Karakusevic Carson and Henley Halebrown); muf: Public Realm Architect of the Year (BD Architect of the Year Awards), 2011; J&L Gibbons with muf (making Space in Dalston): Landscape Institute President’s Award, 2011; Barking Central, Public Real Architect: RIBA Award, 2011; Easter Curve (Making Space in Dalston): Hackney Design Award, 2010; Nomeação como curadores do British Pavilion, na Bienal de Arquitetura de Veneza, 2010; Barking Town Square: Winner of European Public Space Prize, 2008; Camden Arts Centre; Art for Architecture Award, 2003; entre outros prémios e nomeações.

Muf tem também na sua génese, o desejo de desenvolver um papel ativo na questão da representatividade das mulheres na prática arquitetónica e no espaço público, desenvolvendo para isso, espaços públicos que integrem as mulheres nas suas várias idades, crianças, adolescentes, jovens e adultos. O atelier mantém, desde a sua fundação, uma média de 80% de mulheres a colaborar no seu escritório (muf architecture/art, 2011b). Muf é herdeiro de práticas como as de *Matrix Feminist Design Co-operative* (Londres, 1980-1995). Matrix foi um grupo e cooperativa de arquitetas com uma abordagem abertamente feminista e que procuravam no seu trabalho, mostrar os problemas

inerentes ao espaço construído e design urbano para as mulheres (Awan et al., 2011). Uma das suas principais obras foi o livro *“Making Space: women and the man-made environment”* (1984), onde abordam questões como a natureza do trabalho doméstico e as relações entre as mulheres e o ambiente urbano, mostrando as dificuldades que estas enfrentam no seu quotidiano entre trabalho, atividade doméstica e a educação dos filhos, num ambiente construído ainda pouco inclusivo e que não tinha em conta as suas necessidades. Matrix fala da grande desigualdade social e cultural entre homens e mulheres e como esta é expressa e visível no espaço público e no ambiente construído, nomeadamente através da cidade modernista.

No âmbito de uma maior integração e igualdade das mulheres no espaço público, algum caminho tem sido feito até aqui e por isso a importância de práticas como as de Matrix e Muf e de mais mulheres estarem à frente de ateliers de arquitetura e urbanismo e de outras áreas, de modo que possa haver, cada vez mais, uma maior igualdade e integração das mulheres e crianças no espaço público e na sociedade em geral, a par dos homens.

Através da análise do trabalho desenvolvido pelo coletivo muf architecture/art, que ao longo do seu percurso tem estabelecido diferentes pontes entre arte e arquitetura em intervenções no espaço público, procurarei analisar o modo como esta sobreposição disciplinar, pode contribuir para uma expansão da prática arquitetónica. A escolha deste coletivo fundamenta-se, na longevidade e forte consolidação do seu trabalho, tendo sido um dos primeiros ateliers a trabalhar nesta área. Outro aspeto fundamental é o facto de muf, desde a sua génese, ter decidido trabalhar exclusivamente para o espaço público, através de processos e estratégias transdisciplinares, que valorizam a relação entre arte e arquitetura, como forma de desenvolver uma regeneração urbana mais focada nas necessidades de cada comunidade e de cada lugar. No seu trabalho procuram desenvolver uma visão mais alargada da arquitetura aplicada ao espaço público, onde a relação com as artes é valorizada como um meio importante de investigação para desenvolver novas possibilidades de intervenção, assim como analisar as potencialidades de um determinado lugar. Através da incorporação de práticas artísticas, como *social engagement practices*, são desenvolvidos processos de diálogo e de aproximação à comunidade, que permitem um maior conhecimento do lugar e consequentemente desenvolver intervenções mais integradas e eficientes em termos arquitetónicos e de regeneração urbana. Assim, pretende-se analisar as mais valias e especificidades desta inter-relação disciplinar no espaço público e para a prática arquitetónica em termos conceptuais e processuais.



Figura 1. Vista (parcial) da obra da artista Katherine Clarke, elaborada para a exposição "Inner Side" (1993), na Architectural Association Member's Room & Bar. A obra está hoje exposta à entrada do atelier muf. À frente, um protótipo de um banco utilizado no projeto para um espaço público em Barking, "Barking Town Square". Foto: Cláudia Antunes, Dezembro 2017

— Visão geral da tese

A presente tese de doutoramento estrutura-se em sete capítulos: no capítulo 1 fazemos uma introdução geral às relações entre arte e arquitetura e de ambas as disciplinas com as questões urbanas e de espaço público.

O Capítulo 2 explora o modo como se dá uma expansão da arquitetura através da reorganização da prática arquitetónica num conjunto de novos coletivos que integram arquitetos e artistas para trabalharem sobre o espaço público, onde através da utilização de outros *mediuns* e de diferentes abordagens de intervenção na cidade, trazem uma nova perspetiva sobre os problemas urbanos.

Seguidamente, a análise à prática do atelier muf architecture/art, (capítulos 3 a 7) parte do estudo de 5 temas que fazem parte do seu trabalho e que são igualmente temas inerentes à arte e à prática artística, como: o valor do processo; o espaço público e a participação; a exploração da criatividade; a performance e a experimentação do corpo no espaço; e a criação de espaço para a dúvida e incerteza na prática disciplinar e no espaço público. Procura-se nestes capítulos analisar,

como estas questões se aplicam também à prática arquitetônica, assim como a sua relevância para a construção de espaço público.

O capítulo 3, introduz o atelier muf architecture/art e traça uma visão geral do seu trabalho, estabelecendo uma relação entre arte e arquitetura, através da importância dada ao processo como forma de intervenção. Para isso iremos fazer uma primeira análise sobre a importância do tema do processo na arte contemporânea, e posteriormente no trabalho de muf, através do projeto “Making Space in Dalston” e o seu impacto no contexto urbano, assim como a relevância do processo desenvolvido para a prática arquitetônica e intervenção no espaço público.

No capítulo 4 aprofundamos o conceito de espaço público e o que envolve a sua criação, partindo do conceito de espaço público elaborado por Hannah Arendt e de como este é um espaço político e de conflito (Lefebvre, 2009; Mouffe, 2000, 2013). Neste capítulo analisamos o projeto desenvolvido por muf para um novo espaço público em Croydon, “Ruskin Square”, onde através de intervenções temporárias e de caráter participativo se mostrou como este é um espaço de negociação, mas também um espaço para a diversidade e o lúdico.

No capítulo 5 explora-se o tema da criatividade na arte e no espaço público. Para isso, traça-se um primeiro contexto deste tema na prática artística através da obra de Joseph Beuys e Thomas Hirschhorn, para posteriormente perceber como a criatividade pode estar presente no espaço público. Aqui analisa-se o projeto para Hackney Wick and Fish Island (HWFI), inserido no contexto de renovação das zonas adjacentes ao parque olímpico, no âmbito da estratégia de requalificação urbana para os Jogos Olímpicos de Londres 2012. Em HWFI, uma das áreas urbanas com maior densidade de estúdios de artistas na Europa, muf procurou perceber o que quer dizer construir espaço para a criatividade e como esta se pode manifestar no espaço público.

Em Seguida, no capítulo 6, aborda-se o tema da experiência e do lúdico no espaço público. Aqui reflete-se sobre a importância de fenomenologia na arquitetura e como a experiência é essencial para a criação de espaço público. Um exemplo disso é o projeto desenvolvido para Altab Ali Park, onde para a renovação de um jardim junto a Whitechapel road, muf desenvolveu um conjunto de intervenções temporárias, permitindo que os habitantes desta zona e os seus utilizadores quotidianos, desenvolvessem uma nova relação com o espaço, permitindo uma completa e integrada revitalização do espaço público. Ainda no mesmo capítulo e na sequência do tema da experiência do espaço, é feita uma análise sobre a importância do jogo e das crianças no espaço público e como estas devem ser cada vez mais integradas, assumindo um papel de participantes ativos na construção do espaço público. Sobre este tema irei analisar o projeto de muf para Wick Green, em Hackney Wick, uma renovação de um antigo parque infantil que contou com a participação das crianças para o seu novo desenho e reconfiguração.

Finalmente, no capítulo 7, é abordado o tema da incerteza e da dúvida como método na prática de muf e como este processo une, a prática artística à prática arquitetônica no trabalho do atelier. Este é, por sua vez, também um método importante para pensar as questões urbanas, permitindo testar e abrir espaço para novas possibilidades no espaço público. Para abordar este tema, é feita, em primeiro lugar, uma análise da obra do artista Carsten Höller, para quem o tema da dúvida é central nas suas obras e na sua prática artística. Em seguida, é feita uma análise do projeto de muf, “*Art Camp*”, um projeto inserido na estratégia de intervenção para Hackney Wick and Fish Island, entre 2009 e 2013. Aqui procura-se perceber como estes temas podem ser importantes para o desenvolvimento de um espaço público mais inclusivo, participado e criativo.

Por último, a conclusão faz uma síntese da importância de uma cada vez maior multidisciplinariedade para pensar as questões urbanas e intervir no espaço público e como a relação entre arte e arquitetura têm um papel fundamental neste processo. Avança-se ainda alguns pontos, que não poderão ser incluídos no âmbito desta investigação e que podem ser importantes em investigações futuras.

Capítulo 1: A Expansão das Artes e a sua Relação com a Arquitetura e o Espaço Público

Resumo

O presente capítulo, traça uma visão geral das relações entre a Arte, a Arquitetura e o Urbano, traçando um contexto de como a arte tem vindo a reforçar a sua relação com a cidade e o urbano desde o início do século XX. A análise centra-se na relação entre as atuais intervenções urbanas (que visam regenerar o espaço público) e as anteriores ações urbanas dos artistas neo-avant-garde das décadas de 1960 e 1970, que contribuíram para uma relação mais estreita entre arte, arquitetura, o espaço público e a cidade. No âmbito da expansão das artes, o ensaio seminal de Rosalind Krauss “Sculpture in Expanded Field” foi um marco importante para nomear as transformações que vinham a acontecer na escultura desde a década de 1960, tendo influenciado não só os meios artísticos, como também a arquitetura.

Argumenta-se ainda, que o reconhecimento e o uso de práticas artísticas por novos coletivos de artistas e arquitetos, através de intervenções temporárias, pode contribuir para um questionamento sobre o papel do arquiteto na construção do espaço público e da necessidade de novas abordagens de intervenção face aos atuais problemas de crescimento, sustentabilidade e integração das cidades contemporâneas.

1. A Arte, a Cidade e o Urbano: Introdução às relações entre Arte e o Urbano

Nos últimos anos ressurgiu o debate em torno das relações entre arte, espaço público, cidade e vida urbana. As alterações sociais e estruturais no desenvolvimento e construção da cidade contemporânea, têm feito despertar uma crescente preocupação sobre a questão do espaço público e do papel da arte nos processos de socialização e cidadania. Este tipo de intervenções urbanas, podem incorporar várias formas e são muitas vezes desenvolvidas por equipas multidisciplinares que procuram resolver, questionar ou pôr em confronto, problemas urbanos através de ações performativas, participativas e efémeras. Através deste tipo de abordagem, procura-se desenvolver uma relação mais próxima com o espaço urbano através da experiência individual ou em grupo, procurando pôr o sujeito numa posição ativa e participativa perante um dado problema, lugar ou ação. Estas intervenções, propõem gerar novas dinâmicas em torno do lugar, potenciando o espaço através da criação de novos usos temporários, permitindo uma maior relação e interação com o espaço

existente. Exemplos deste tipo de intervenções são os projetos desenvolvidos pelos coletivos, *muf architecture/art* (Reino Unido, 1995-...), *RaumlaborBerlin* (Alemanha, 1999-...), *Plastique Fantastique* (Alemanha, 1999-...), *ecosistema urbano* (Espanha, 2000-...), *Zus - Zones Urbaines Sensibles* (Holanda, 2001-...), *EXYZT* (França, 2003-2015), *Public Works* (Reino Unido, 2004-...), *We Made That* (Reino Unido, 2006-...), *Studio Wave* (Reino Unido, 2006-...), *Assemble* (Reino Unido, 2010-...), *The Decoraters* (Reino Unido, 2010-...), *ConstructLab* (Alemanha, 2012-...), entre outros. Muitos destes coletivos definem a sua prática como “research-based design”, salientando a importância da investigação e experiência no espaço como mecanismo para o desenvolvimento do projeto. Outro aspeto importante, comum a estes coletivos é o foco na multidisciplinariedade (principalmente entre arte, arquitetura e design), questionando a arquitetura como uma disciplina individualizada e alargando a sua escala de intervenção à comunidade e a toda a área de intervenção do projeto. Este tipo de projetos e intervenções situam-se no limite entre arte e arquitetura, construindo um novo “campo expandido”, entre as duas disciplinas. Estabelecendo um paralelo com o conceito de “campo expandido” elaborado por Rosalind Kraus, (para designar a evolução da escultura a partir das décadas de 60 e 70 do século XX) podemos dizer que também algumas destas novas intervenções urbanas se definem pela sua negação e oposição entre “não-arte” e “não-arquitetura”. O seu principal objetivo não é a construção de objetos arquitetónicos, nem a criação de uma experiência estética. Antes procuram desenvolver ações ou eventos que estabeleçam uma perspetiva crítica sobre o espaço e os problemas urbanos, enfatizando a importância da participação e da experiência no espaço, construindo diferentes dinâmicas no espaço público e promovendo a sua revitalização (Awan, Shneider & Till, 2011).

Apesar da intensificação deste conjunto de práticas ser, de certa forma, recente, a sua génese parte de uma série de pressupostos artísticos e políticos, que tiveram início nas primeiras décadas do séc. XX com os movimentos *avant-garde* (através dos movimentos, futurista, dada e construtivista) e que se repetiram posteriormente com os movimentos *neo-avant-garde*, na segunda metade do séc. XX. Na sua base está o desejo de integração entre arte, arquitetura, sociedade e política. Os movimentos *avant-garde* propunham uma integração entre as artes a sociedade e a política, como crítica à ideia de autonomia artística inerente ao modernismo. Posteriormente, após a segunda Grande Guerra assistimos a uma “repetição” e reinterpretação destes mesmos conceitos e das práticas artísticas desenvolvidas pelos movimentos *avant-garde*, (1910, 1920) com o surgimento dos movimentos *neo-avant-garde* na década de 1960, proclamando uma reintegração da arte na praxis da vida social e urbana (Burger, 1984; Buchloh, 1986; Foster, 1996). O conceito de repetição (fundado no pensamento pós-estruturalista) é assim, central para a análise da relação entre os movimentos *avant-garde* e *neo-avant-garde* (Buchloh, 1986; Foster, 1996). Os mesmos pressupostos que estavam na base dos movimento *avant-garde*, como a integração entre arte e sociedade, arte e vida (criticando a noção

de autonomia estética e procurando destruir a separação entre a arte e a vida, integrando a arte na praxis social), são posteriormente (a partir da década de 1960) utilizados como crítica à sociedade do espetáculo, procurando através de uma arte participativa, desenvolver um espírito crítico à crescente sociedade de consumo. Neste sentido, a “repetição” e a utilização das práticas avant-garde por parte dos movimentos neo-avant-garde (inseridas num novo contexto social e político), permitiu a construção de uma nova percepção em torno do espaço público e do quotidiano, não só em termos artísticos como também na vida urbana.

É também com base neste conceito de repetição, através do qual a obra de arte se reinventa, que estabelecemos aqui uma análise crítica e comparativa entre as recentes intervenções urbanas e os movimentos neo-avant-garde da década de 1960, através do pensamento de Henri Lefebvre e do urbanismo tático desenvolvido pelos Situacionistas, com as recentes intervenções urbanas no contexto contemporâneo. Importa lembrar que a arte sempre esteve ligada tanto aos processos de evolução e desenvolvimento da cidade, como aos processos sociais de expressão coletiva, (essenciais para a construção de uma identidade e cultura dos povos, como o ritual e a festa) quer em meio rural como em meio urbano (Lefebvre, 2012). A partir do início do século XX, aconteceram mudanças profundas que contribuíram, para um enorme desenvolvimento urbano e maior autonomização social, económica e artística. Deste modo surge a possibilidade de construir novas relações entre a arte e a vida urbana.

Neste sentido, gostaria de começar por fazer um contexto geral sobre o modo como a evolução urbana vem estabelecendo sempre uma relação direta com a arte e como certos movimentos artísticos (nomeadamente na década de 1960 e 1970), influenciaram a forma como hoje interagimos e nos relacionamos com a cidade e o espaço público.

1.1.1 A Cidade e o Urbano

Os conceitos de cidade e de urbano estão inteiramente interligados, mas aludem a dois aspetos distintos. O antropólogo espanhol, Manuel Delgado define o conceito de cidade como, “uma composição espacial definida por uma alta densidade populacional e o estabelecimento de um amplo conjunto de construções estáveis, uma colónia densa e heterogénea formada por estranhos entre si”(Delgado, 1999, p. 23). A cidade opõe-se então ao rural, ao campo, onde estes tipos de relações não existem, predominando as relações de proximidade e caracterizando-se por uma mais baixa densidade populacional. O urbano, por sua vez, “é um estilo de vida marcado pela proliferação de enredos relacionais deslocalizados e precários”(Delgado, 1999, p. 23).

Para compreender as questões urbanas é importante perceber, como afirmou Lefebvre, o seu “ponto de partida: o processo de industrialização. É incontestável que este processo tem sido o motor das transformações sociais”(Lefebvre, 2012, p. 17), desde o século XIX. Também Françoise Choay refere que, “a sociedade industrial é urbana. A cidade é o seu horizonte. Ela produz as metrópoles, conurbações, cidades industriais, conjuntos habitacionais.”(Choay, 2003, p. 1). A rápida e larga expansão das cidades nos países mais industrializados, provocou uma enorme transformação na estrutura e vida das anteriores cidades medievais e barrocas, caracterizadas por uma forte centralidade dos núcleos urbanos (Choay, 2003). É então criada uma nova ordem que privilegia as vias de comunicação, reorganiza as áreas urbanas por sectores (bairros residenciais, áreas de negócios e de comércio) e aumenta o perímetro urbano com a intensificação da suburbanização, “deixando de ser uma entidade espacial bem definida”(Choay, 2003, p. 5).

É em reação a esta nova organização e ao desenvolvimento da cidade industrial, que começam a surgir movimentos de estudo e reflexão em torno da estrutura e vida urbana. Estes movimentos estão divididos em dois tempos, os Pré-Urbanistas (Owen, Carlyle, Ruskin, Morris, Fourier, Cabet, Proudhon, Marx e Engels): ligados a uma visão mais teórica e utópica da cidade, mais centrada nos problemas sociais e económicos; e os Urbanistas, que relacionam a teoria com a prática introduzindo mudanças concretas no planeamento urbano (Choay, 2003). Mas é já no século XX e só após o final da I Guerra Mundial (1914-1918) que vão acontecer as maiores transformações ao nível urbano e de planeamento das cidades. É a partir da *carta de Atenas* em 1933, no 4º congresso do CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna), que são definidos os princípios para um novo urbanismo (Choay, 2003).

A ideia chave do urbanismo progressista é a ideia de “modernidade”(Choay, 2003, p. 55). Em oposição aos modelos pré-urbanistas, os urbanistas têm uma visão assente no progresso técnico e na imagem estética, procurando “extrair formas universais”(Choay, 2003, p. 20). É deste modo, que a indústria e a arte se juntam no seu propósito universal e de conceção do “Homem novo” e moderno (Choay, 2003). A “imagem do homem-tipo inspira a Carta de Atenas, que analisa as necessidades humanas universais no quadro de quatro grandes funções: habitar, trabalhar, locomover-se, cultivar o corpo e o espírito”(Choay, 2003, p. 21).

Esta conceção universal da arquitetura entra em rutura com a cultura e o contexto topográfico onde se insere. É uma arquitetura da *tabla rasa*, que se constrói sempre a partir das mesmas premissas negando o seu contexto envolvente. O seu principal objetivo é ser eficaz, racional e funcional, onde a cultura e a tradição se constituem como limitações ao desenvolvimento de uma nova arquitetura e de uma nova linguagem estética (Corbusier, 2008; Moos, 2009). A ideia de eficácia e de higiene são os princípios fundamentais da arquitetura moderna desenvolvida por Le Corbusier, que defende a importância da luz solar e dos amplos espaços verdes entre edifícios, como forma de criar um espaço

urbano mais saudável, aberto e limpo (Corbusier, 2008). O foco sobre as questões da higiene e da saúde “está ligado aos progressos contemporâneos da medicina e da fisiologia” (Choay, 2003, p. 21), assim como a importância dada à cultura do corpo e do espírito (Choay, 2003). Gropius e Corbusier chegam mesmo a defender uma maior aproximação das relações entre a cidade e o campo (conceitos da cidade-jardim de Howard) ao propor grandes áreas verdes, criadas através de uma maior construção vertical em densidade, libertando uma maior área de espaço público (Choay, 2003).

A cidade moderna problematizada por Corbusier, é construída de forma funcional e fragmentada. É desenhada através de uma cuidada hierarquia e separação de espaços, onde são definidas zonas de trabalho, de habitar, de locais cívicos e de lazer (Corbusier, 2008). Dentro de cada uma destas zonas, é igualmente definido uma hierarquia de espaços públicos. As vias de comunicação são outra função que se articula separadamente a cada uma das outras categorias, existindo, de acordo com Corbusier, uma “independência recíproca dos volumes edificados e das vias de comunicação.” (in Choay, 2003, p. 21). Toda esta organização e fragmentação da cidade é feita com vista a uma maior eficácia urbana, que correspondesse às exigências da cidade industrial e produtora, onde o automóvel e a rápida mobilidade assumem o papel principal (Corbusier, 2008; Moos, 2009). Corbusier propõe novas intervenções sobre a cidade antiga, rejeitando qualquer relação com o passado e a cidade histórica (Moos, 2009). O desenho urbano é feito segundo princípios abstratos de composição funcional e estética, privilegiando formas simples e despojadas. Para o arquiteto suíço, a geometria é a base de todo o desenho e composição espacial e torna-se símbolo do belo e do verdadeiro. Corbusier protagoniza a maior eficácia e racionalidade separando e definindo cuidadosamente todas as áreas da vida individual e social do Homem moderno. Deste modo propõe uma estrutura de unidade de habitação (adaptada a todas as necessidades do Homem), unidades de trabalho, unidades de cultura do espírito, unidades agrárias, de circulação horizontal e vertical (Corbusier, 2008). Ao definir e subdividir todas estas áreas, Corbusier organiza cuidadosamente a cidade e a sociedade, sem dar espaço à diversidade e ao improvisado. Corbusier, definiu na arquitetura aquilo que eram as características essenciais do movimento moderno, baseado na máxima eficácia, assente no sistema fordista que “tinha como base uma grande previsibilidade do futuro” (Ascher, 2012, p. 50). A planificação era, por isso, o “elemento-chave” deste sistema, nomeadamente para o “desenvolvimento urbano e o ordenamento do território”, com o objetivo de “limitar as incertezas” (Ascher, 2012, p. 50). A expressão “maquina de habitar”, de Le Corbusier, sintetiza, na arquitetura, aquilo que foi a influência da máquina no modernismo, que “apelou para a imagem da racionalidade incorporada na máquina, na fábrica, no poder da tecnologia contemporânea, ou da cidade como ‘maquina viva’” (Harvey, 1998, p. 38).

É contra esta concepção fechada e limitada da cidade, que a partir das décadas de 1960 e 1970, várias vozes de diversas áreas se vão levantar, defendendo uma maior inter-relação entre a cidade e a vida, a arte e o urbano.

1.1.2 A Arte e o Urbano

“A vida urbana ainda não começou.”

(Lefebvre, 2012, p. 110)

Em 1968, Henri Lefebvre, no seu ensaio intitulado *O Direito à Cidade*, proferia esta afirmação referindo-se a uma cidade que vivia ainda confrontada com as assimetrias entre a cidade e o campo, a urbanidade e a ruralidade. Segundo o filósofo e sociólogo francês, após o fracasso do “velho humanismo”, a sociedade deveria caminhar para um “novo humanismo, para uma nova praxis e um outro homem, o da sociedade urbana”(Lefebvre, 2012, p. 110).

A partir da consciência da importância da relação entre o Ser Humano e o seu contexto construído, Lefebvre, propõe uma nova ação urbana que integre o espaço público e a vida quotidiana. Manifesta-se contra a standardização, a tábula rasa e a extrema racionalidade programática introduzida pelo modernismo, que fragmentou as cidades e contribuiu para uma maior desumanização dos espaços públicos (privilegiando a máquina em detrimento do humano). Em oposição, Lefebvre defende a cidade como o lugar onde são abrangidas todas as necessidades sociais e individuais em relação com o espaço urbano, ou seja, um lugar que incorpore o processo de industrialização, com a habitação e o planeamento urbano em relação com a vida quotidiana (2012). Lefebvre vê o problema da cidade para além das questões do alojamento e da expansão gerada pela forte industrialização. Segundo o autor, a insistência nestas duas questões, vai gerar a destruição das próprias cidades e da sua vida urbana (Lefebvre, 2012). A cidade deve resgatar novamente outras dimensões e características que tem vindo a perder, como a capacidade de ser local de encontro, de promover a relação entre os cidadãos, o sentido de coletividade e de participação, através de atividades de lazer e espaços que promovam o encontro (Lefebvre, 2012). Para isto vem reivindicar a importância do lazer, da festa, do jogo e da arte na vida urbana (Lefebvre, 2012). Tal como acontecia na cidade medieval, a festa e o lazer são uma parte intrínseca da vida quotidiana e não podem ser separados, e refere: “A cidade foi um espaço ocupado ao mesmo tempo pelo trabalho produtivo, pelas obras e pela festa. Que a festa recupere essa função para lá das funções, na sociedade urbana metamorfoseada.” (Lefebvre, 2012, p. 130). A necessidade de atividade criativa, de obra, de imaginário, de atividades lúdicas e de atividade artística, são necessidades específicas ao Homem, essenciais à vivência urbana (Lefebvre, 2012). O autor compreende a arte como um fator importante na vida urbana, como forma de

construção de uma identidade no tempo e no espaço e como um elemento importante para a transformação de uma nova vivência do urbano, “a arte pode tornar-se *praxis* e *poiesis* à escala social: a arte de viver na cidade como obra de arte”(Lefebvre, 2012, p. 135). Fala então de uma arte que se mistura com a vida, com a efemeridade, com o transitório, que está em movimento e em relação com a cidade e o espaço público, recriando-o e transformando-o. Lefebvre define assim a cidade ideal como a cidade efémera, que se transforma através dos seus habitantes, também eles em constante movimento, assumindo uma ação interventiva na construção do lugar (2012). Uma nova ação em prol de uma relação dinâmica, harmoniosa e livre entre o Ser Humano, o espaço público e a cidade, dando espaço á experimentação, ao acontecimento e á imaginação (Lefebvre, 2012). O direito á cidade é não só, o “direito á liberdade, á individualidade, ao habitat e ao habitar”, mas também o “direito á participação (direito á obra) e o direito á apropriação” (Lefebvre, 2012, p. 135). O urbano torna-se assim “obra” daqueles que habitam a cidade⁶ (Lefebvre, 2012).

Por sua vez, a importância dada por Lefebvre ao lazer, ao jogo e á arte como um fator importante na construção da cidade e do urbano, vai estar também na base dos ideais da Internacional Situacionista (1957-1972), fundada em 1957 na cidade de Cosio d’Arroscia em Itália. Liderada por Guy Debord, o movimento surge da fusão entre dois movimentos, A Internacional Letrista (IL), um movimento parisiense que reunia artistas, poetas e cineastas fundado por Guy Debord em 1952, e o Movimento Internacional para a Bauhaus Imaginativa (MIBI), estabelecido por Asger Jorn em 1953 (Andreotti, 1996). Da fusão entre estes dois movimentos, foi então criada a Internacional Situacionista, da qual faziam parte: Giuseppe Pinot Gallizio, Piero Simino, Elena Verrone, Michele Bernstein, Guy Debord, Asger Jorn e Walter Olmo.

A Internacional Situacionista, manifestava-se contra a extrema racionalização do urbanismo funcionalista e a cultura de massas. Através da revista “*Internationale Situacioniste*” e posteriormente da sua obra “A Sociedade do Espetáculo”, Debord lança as bases deste movimento, defendendo uma nova cidade que privilegiava o sentido crítico, através de uma maior relação entre arte, arquitetura, espaço urbano e a vida quotidiana. Em 1958, através da declaração de Amsterdão, Constante e Debord lançam os 11 pontos da ação situacionista, onde através da prática de derivas e da construção de situações, procuram desenvolver um novo *urbanismo unitário* que na sua génese se traduzia na reunião entre o indivíduo, a arte, a ciência e a cidade, privilegiando a construção de novas relações urbanas, dando espaço à criatividade. Na sua crítica manifestam-se contra a ação dogmática do planeamento urbano da cidade moderna. Se os modernos acreditavam que a arquitetura e o urbanismo poderiam mudar a sociedade, os situacionistas estavam convictos de que a sociedade

⁶ “O urbano é, assim, em maior ou menor grau, obra dos cidadãos e não algo que lhes é imposto como um sistema: como um livro concluído.” (Lefebvre, 2012, p. 75)

deveria mudar o urbanismo, atacando, tal como Lefebvre, a noção de separação de funções e propondo, em oposição, “noções dinâmicas de espaço como conhecimento e ação, relacionadas com novas formas de habitação anti-burguesas”⁷ (Andreotti, 1996, p. 14). Os princípios e a crítica situacionista eram carregados de um forte pendor político (essencialmente de esquerda Marxista) que teve bastante influência nas revoluções estudantis do Maio de 68. Os textos críticos de Debord, contra a cultura de massas e a euforia consumista do pós-guerra, tiveram uma forte aceitação por parte dos movimentos estudantis franceses, fazendo precipitar os acontecimentos (Andreotti, 1996). O espetáculo e a alienação (passividade) social face à influência da economia capitalista era um dos pontos principais da crítica política Situacionista. Defendiam que a única forma de lutar contra o espetáculo era a participação ativa dos indivíduos em todos os campos da vida social, nomeadamente através da arte e da cultura, procurando para isso “quebrar as barreiras entre vida e arte, através do desenvolvimento de táticas que tinham como objetivo minar as divisões sociais e institucionais que separavam a arte do quotidiano”⁸ (Andreotti, 1996, p. 13). Para o efeito, desenvolveram um conjunto de estratégias e práticas que visavam a unificação da vida urbana, “convertendo a realidade física da cidade num espaço de jogo e autorrealização humana”⁹ (Andreotti, 1996, p. 12)

As suas propostas propunham ir além dos princípios da arte e da arquitetura moderna e construir uma nova união entre a arte e a vida, partilhando das ideias de Lefebvre quando afirma que, “o futuro da arte não é artístico, mas urbano.” (Lefebvre, 2012, p. 135). O urbano é, deste modo, a reunião da arte com a vida e a arte na sua forma completa compreende essa relação entre o Ser Humano, a vida urbana e a cidade.

Para a construção desta nova urbanidade, os situacionistas, desenvolveram um conjunto de práticas que visavam a ação participativa dos indivíduos em relação ao seu contexto urbano, através de ações como a *dérive*, psicogeografia ou *détournement* (muito desenvolvido também nas pinturas de Argen Jorn e que propõem uma mudança de rumo, ou derivação), contribuindo para a criação de um novo urbanismo unitário (Andreotti, 1996).

O método da psicogeografia através da prática da *dérive*, é o método mais importante para a exploração das teorias situacionistas - a construção de situações. A prática da deriva consistia em caminhar durante várias horas (ou dias), perdendo-se pela cidade e sem ter inicialmente um percurso definido (Andreotti, 1996). A deriva era segundo Debord uma forma de “investigação espacial e

⁷ “(...) proponiendo, en su lugar, una noción dinámica del espacio como conocimiento y acción relacionados con nuevas formas de habitar antiburguesas” (Andreotti, 1996, p. 14)

⁸ “(...) la disolución de todas las barreras entre el arte y la vida (...) mediante nuevas aproximaciones y tácticas concebidas para sabotear las divisiones sociales e institucionales que separaban el arte de la cotidianidad.” (Andreotti, 1996, p. 13)

⁹ “(...) convertir las imágenes y la realidad física de la ciudad en un espacio de juego y autorrealización humana.” (Andreotti, 1996, p. 12)

conceptual da cidade”¹⁰ (Andreotti, 1996, p. 21), onde cada um deveria desenvolver uma perspectiva crítica e procurar os aspetos lúdicos e criativos em relação a um determinado contexto através da sua perspectiva individual (Andreotti, 1996). O principal objetivo seria contribuir para a transformação do espaço público e do contexto urbano através de atos criativos - situações (maioritariamente subversivos, como por exemplo o grafitti), ao mesmo tempo que propunham uma nova organização e relação entre as várias zonas urbanas, fragmentadas pelos planos urbanos do modernismo. No percurso das derivas, era valorizado o efémero, o transitório e o casual para a criação de situações, estimuladas pela percepção individual de cada indivíduo que experiêcia cada situação. Esta nova “ciência” a que Debord chamou de psicogeografia (um método que ele próprio iniciou nos anos 50 na Internacional Letrista), pretendia estudar a transformação do ambiente urbano. Mais especificamente, “Debord, definiu-a como a teoria do uso combinado de artes e técnicas para a construção de um ambiente cheio de relação dinâmica com experiências de comportamento.”¹¹ (Andreotti, 1996, p. 22). Para este estudo eram elaborados mapas psicogeográficos que redesenhavam os mapas da cidade de acordo com os vários percursos da deriva. Estes mapas construíam um novo desenho da cidade e propunham uma nova visão sobre o espaço urbano.

Os Situacionistas propunham uma nova vivência do espaço urbano, que reunisse na sua experiência a vida e a arte. Através de uma ação mais participativa procuravam estimular uma atitude crítica do indivíduo em relação ao seu contexto urbano, promovendo uma maior relação entre este e o espaço público, valorizando o urbano “como obra dos cidadãos” (Lefebvre, 2012, p. 75).

1.1.3 Os movimentos utópicos neo-avant-garde na arquitetura da década de 1960 e 1970

“Everyone is an architect. Everything is architecture”

Hans Hollein (in, Lefavre, 2003, p. 2)

A rejeição dos anteriores princípios racionais referentes à arquitetura moderna e a crítica à sociedade de consumo, teve nos anos de 1960 um profundo reflexo no desenvolvimento artístico. Esta atitude teve consequências não só no campo da arquitetura, onde o tradicional racionalismo foi desafiado, mas também nas formas tradicionais da arte, como a pintura, a escultura e o desenho (Wolfert, 2008).

É durante este período que começa a surgir, ao longo de toda a Europa e no resto do mundo, movimentos artísticos que apelam para uma nova consciência e forma de se relacionar com a

¹⁰ “En un ensayo titulado ‘Teoría de la deriva’ definió la deriva como una forma de investigación especial y conceptual a través del vagabundeo.” (Andreotti, 1996, p. 21)

¹¹ “Debord la definió como ‘la teoría del uso combinado de las artes y de la técnica para la construcción integral de un ambiente em relación dinámica com experimentos en el comportamiento’”(Andreotti, 1996, p. 22).

arquitetura, o espaço público e o urbano, através de aspetos mais sensoriais e preceptivos, que incorporem a experiência individual e do corpo no espaço. Surge também uma nova geração de arquitetos que, através de uma utopia experimentalista, propõem novos desafios face aos avanços tecnológicos da época e a uma nova visão mais alternativa da vida (Wolfert, 2008). Foi esta abertura que trouxe um maior potencial de interesse tanto para artistas como para arquitetos (Wolfert, 2008). Os anteriores limites entre as disciplinas do desenho, pintura, escultura e arquitetura começavam a ser cada vez mais ténues, para se assistir a uma maior união entre as diversas práticas.

No que diz respeito á arquitetura, surge nos anos de 1960, também uma nova geração de arquitetos neo-avant-garde. Grupos como Archigram (Reino Unido), Superstudio (Itália), Archizoom (Itália), Coop Himmelblau (Alemanha), Hans Rucker-co (Áustria) ou Ant Farm (Estados Unidos da América) propõem novas formas de pensar a cidade através de projetos utópicos para a era tecnológica ao mesmo tempo que faziam uma crítica à arquitetura moderna (Wolfert, 2008). Os seus projetos apresentam estudos para cidades moveis e efémeras; megaestruturas para um novo urbanismo unitário; ou edifícios a partir do conceito, faça você mesmo (DIY). Estes projetos tinham como reflexo a cultura pop da época através de imagens fortes e ilustrativas (como a B.D.), onde promoviam novos ideais urbanos e uma vivência mais dinâmica do espaço público. Muitas das preocupações já expressas pelos situacionistas, vão ser também desenvolvidas por estes grupos de arquitetos, como a necessidade de construção de espaços públicos para o lazer e que promovessem a experiência dos seus utilizadores em oposição à cidade moderna. Estes grupos utópicos e de critica radical, permitiram abrir novos caminhos para a arquitetura, estabelecendo a disciplina também como uma forma crítica e como uma prática social e política (Awan et al., 2011).

1.1.4 A Era Urbana¹²

“Buildings are not always the solution to architectural problems”
Archigram (in, Wolfert, 2008, p. n.p.)

Através desta análise, pudemos ver o modo como a arte acompanhou as intensas transformações urbanas do século XX e como sempre fez parte (de uma forma ou de outra), da construção e vida das cidades. Foi através de uma visão alargada, que vários artistas propuseram um olhar crítico sobre a vida quotidiana e o espaço público.

Para além do carácter utópico experimental e da sua dimensão política, a obra de Lefebvre e da Internacional Situacionista foram importantes para uma nova visão sobre a cidade e o urbano, numa

¹² *Urban Age* é o nome dado a um conjunto de conferências, organizadas a nível mundial, pela London School of Economics, para debater os problemas urbanos e o futuro das cidades. Pode ser consultado em: <https://urbanage.lsecities.net/>

relação abrangente entre o Ser Humano, a cidade, a vida quotidiana e a arte. As suas teorias e pensamentos trouxeram um novo espírito crítico na relação entre o Ser Humano e o seu contexto urbano, tal como a compreensão da importância da criatividade, do lúdico e do lazer na vida das cidades.

Muitas das questões levantadas por estes movimentos, estão hoje ultrapassadas ou integradas na nossa sociedade. A atividade artística é hoje parte essencial das nossas cidades e é considerada um fator importante para o seu desenvolvimento. Por outro lado, vemos que outras questões levantadas por estes movimentos, como a reivindicação do espaço público, ou o incentivo á participação, voltam hoje a ser colocadas.

Com o continuo crescimento das cidades de metrópoles para megalópoles, colocam-se novamente questões relativas às relações sociais urbanas, assim como à importância do espaço público e a uma maior participação social na vida quotidiana. A forte globalização exige hoje novos desafios à vida urbana, onde os conceitos de espaço/tempo, público e privado são novamente alterados. Chegamos hoje à cidade efémera imaginada por Lefebvre, onde as transformações aceleradas caracterizam a vida urbana. Neste contexto, mais do que respostas este é o momento onde se colocam novos desafios às cidades e onde a arte volta a ter um papel importante na construção da cidade do século XXI, caracterizada já como a Era Urbana – *Urban Age*.

O facto de assistirmos a um aumento substancial de população que vive hoje em cidades e a um conseqüente alargamento das periferias urbanas, lança novos desafios a arquitetos, urbanistas, políticos, sobre o modo como queremos viver e habitar estes espaços. De acordo com o relatório da “Nova Agenda Urbana” das Nações Unidas (2016), prevê-se que o crescimento das áreas urbanas duplique até 2050, o que levanta grandes desafios ao nível da sustentabilidade das cidades a todos os níveis, quer infraestruturais, sociais, ambientais, habitacionais, entre outros (UN-HABITAT, 2016). Dados recentes, estimam que em 2035 iram surgir mais 429 novas metrópoles e que nos próximos cinquenta anos, quase 1 bilião de pessoas iram viver em cidades (UN-HABITAT, 2020). Toda esta transformação implica o desenvolvimento de novos paradigmas de desenvolvimento e evolução das cidades, bem diferente do anterior processo de desenvolvimento urbano baseado apenas na construção de novos edifícios e grandes infraestruturas. É necessário uma visão mais holística sobre o processo de evolução das cidades e das suas comunidades, criando espaços que se possam adaptar progressivamente aos diferentes modos de habitar e à própria evolução urbana, isto é, a cidade entendida enquanto processo de uso (Sennett, 2006). É necessário pensar a cidade como um “sistema aberto”, que incorpore a diversidade e o tempo, este último um elemento fundamental para o desenvolvimento das comunidades, a criação de raízes e a integração de processos de mudança (Sennett, 2006). Todo este grande conjunto de transformações urbanas, leva a que seja cada vez mais essencial pensar sobre as condições do espaço público e a importância destes espaços para os cidadãos

e as comunidades. No entanto, esta não é uma questão nova e muitos dos aspetos que hoje são tidos como essenciais para um bom crescimento e desenvolvimento das cidades já tinham sido apontados por Jane Jacobs no seu livro seminal *“The Death and Life of Great American Cities”* (1961). A autora que lutou contra a destruição de uma parte importante da cidade de Nova Iorque, para a construção de um grande viaduto automóvel (projeto de Robert Moses), fala de questões essenciais para um bom desenvolvimento dos espaços urbanos, como: a necessidade de existir uma boa integração da diversidade de usos, da existência de espaços pedonais, de espaços verdes, da integração do património ou do contacto entre as pessoas (Jacobs, 1994).

1.2 A relação entre Arte e Arquitetura e o ensaio de Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”

1.2.1 As vanguardas artísticas e a questão espacial

“The presence of art generates spaces of possibilities, where the unknown effects can ‘take place’. This place, which is defined in space, is a place of coexistence but also a form of individual space, a particular point that can be individualized - thus a form of organization of the human sphere of life for activity, and that differs from space as a volume (both a gap and a container).”
(Ramos, 2015, p. 15)

Para falarmos numa relação entre arte e arquitetura é importante primeiro perceber o modo como esta viragem em torno das questões espaciais influenciou a prática artística e alterou o modo como a arte se relaciona com o espaço. Como vimos, desde o início do séc. XX, primeiramente com as vanguardas russas (1917) e posteriormente com o chamado movimento neo-avant-gard (1968), que a arte tem vindo a desenvolver um profundo interesse sobre as questões espaciais e sociais. Como salienta Delfim Sardo:

“para muitos artistas, para os quais não existe outro destino para a obra de arte senão a sua inserção num real que é o da política e da cidade, a ideia de que a obra de arte se deve imiscuir no quotidiano é inseparável de uma viragem no sentido da espacialidade, do edificado e, portanto, da arquitetura.” (2011, p. 77).

Exemplo disto são as obras de El Lissitzky, Kurt Schwitters, Vladimir Tatlin e mais tarde de Gordon Matt-Clark e Robert Smithson (Sardo, 2011). A partir do séc. XX o espaço passou a ser “matéria da arte” (Sardo, 2011, p. 77) e o espaço arquitetónico a sua principal temática, “absorvendo para o seu interior um processo crítico da arquitetura” (Sardo, 2011, p. 77). É especialmente “a partir da década de 1960 que o espaço deixa de ser um elemento na arte para passar a ser arte no espaço” (Ramos, 2015, p. 14), assumindo diversas formas que vão desde a instalação, *site-specific*, performance, “tornando-se claro que o espaço passou a ser uma prioridade na arte” (Ramos, 2015, p. 14), derivando

posteriormente para práticas que procuram ainda uma maior relação com o espaço experienciado, vivido, “criado pela atividade do ser que o habita” (Ramos, 2015, p. 15). É um espaço que abre possibilidades e que permite que novas coisas aconteçam (Ramos, 2015).

É ainda na década de 1960 que surge o conceito de *Arte Pública*, para caracterizar a arte que era exposta em espaços públicos (de livre acesso), distinguindo-a daquela que é apresentada nos museus e galerias (Regatão, 2010). A partir deste período, não só ocorre um descrédito por parte dos artistas em relação aos museus e instituições culturais, como novas preocupações foram trazidas para o centro da atividade artística. As instituições artísticas eram vistas como um elemento de separação entre a arte e a sociedade, inibindo a arte de chegar a todos os cidadãos e de se relacionar com a sociedade. O conceito de obra de arte assume novas relações com o lugar, através de uma ação crítica e interventiva. A performance artística ganha grande expressão (tanto na América como na Europa), privilegiando o corpo em detrimento do objeto (Goldberg, 2012). Os artistas procuraram retirar a obra de arte do seu lugar de legitimação (o museu) e assiste-se a uma desmaterialização da própria obra, assumindo um carácter conceptual e com maior cunho político, onde a experiência e o conceito passam a ser mais importantes do que a imagem estética. Neste sentido, “a ideia de que a obra artística resultasse apenas na criação de mais objetos de consumo era recusada em favor da procura, como alternativa, da sua aproximação e interação com o público e a especificidade dos contextos como matéria de trabalho.” (Traquino, 2010, p. 7). Allan Kaprow, no seu texto *Assemblages, Environments and Happenings* (1927), afirma isto mesmo, ao referir que “a evolução desta arte nos está a levar para uma noção diferente daquilo que é a arte”¹³ (Kaprow, 2003, p. 718). Kaprow, através dos seus trabalhos de *assemblages*, da construção de situações ou ambientes através de *environments*, de *happenings* (acontecimentos) e de ações performativas, lançava as bases para aquilo que iria ser uma nova relação entre o corpo e o lugar, a arte e a vida. As ações do quotidiano são trazidas para dentro da prática artística, sendo esse o assunto da própria obra. A presença física do corpo (do espectador ou do artista), como elemento integrante da própria obra, faz referência à importância da experiência do sujeito em relação á obra e ao espaço, ao mesmo tempo que intensifica a relação entre a arte e a vida (construindo uma fusão entre os vários assuntos, sujeito, obra e lugar).

Artistas como Robert Smithson, Robert Morris, Richard Serra, Gordon Matta-Clark, ou Dan Graham, procuraram redefinir os parâmetros da arte e da escultura, através de uma relação direta entre o corpo, o lugar e o espaço arquitetónico, introduzindo o conceito de *site-specific*. Este termo surge para designar as obras artísticas que trabalham numa estreita relação com o lugar e o contexto onde se inserem. Com a introdução deste conceito a intervenção artística ganha, não só uma nova relação

¹³ “The evolution of this art is bringing us to a quite different notion of what art is” (Kaprow, 2003, p. 718)

com o espaço público, como uma maior relação entre espectador e obra, assumindo este um papel ativo e participativo, uma atitude performativa perante a obra e o espaço.

1.2.2 O “Campo Expandido” e o seu contexto

Em 1979, Rosalind Krauss publica no número 8 da revista *October* (revista da qual foi co-fundadora e co-editora), um dos seus mais importantes ensaios: “Sculpture in the Expanded Field”. Tendo como base a escultura contemporânea do final da década de 60 e inícios da década de 70 do séc. XX, Krauss procura redefinir “o campo sobre o qual se organizava a escultura contemporânea”¹⁴ (R. Krauss et al., 2014, p. 2), que até aí havia sendo produzida (nomeadamente entre 1968 e 1970), por artistas como: Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter De Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman (R. Krauss, 1985, p. 287). Segundo Rosalind Krauss, as obras destes artistas operam num novo contexto, fora dos anteriores parâmetros da escultura moderna, criando uma “ruptura histórica”, organizando-se a partir de um novo contexto cultural a que Krauss nomeou de pós-moderno (R. Krauss, 1985, p. 287). Assim, o seu ensaio propõe-se redefinir os parâmetros que definiam a escultura, criticando o conceito de “pluralismo”, muito presente em alguns críticos seus contemporâneos, para falar de uma crescente abertura e interdisciplinaridade no campo das artes visuais (R. Krauss et al., 2014, p. 2). Influenciada pelo pensamento estruturalista e, principalmente, pelo texto de Frederic Jameson, “The Political Unconscious”, Rosalind Krauss procura encontrar um conjunto de elementos operativos fundamentais que possam ajudar a definir os “limites do campo” da escultura (R. Krauss et al., 2014, p. 2).

O elemento central da argumentação de Krauss em “Sculpture in the Expanded Field” é “a lógica do monumento” (R. Krauss et al., 2014, p. 7). Partindo da ideia de que a escultura é constituída por um conjunto de parâmetros historicamente definidos, Krauss parte de uma importante definição de escultura a partir da sua relação com o lugar. Deste modo, a lógica da escultura é inseparável da lógica do monumento e, por isso, “define-se como uma representação comemorativa, que se insere num determinado lugar e fala sobre o seu uso e significado em termos simbólicos” (R. Krauss, 1985, p. 279). No entanto esta lógica começou gradualmente a desvanecer-se a partir do final do séc. XIX, como Rodin e continuamente ao longo do séc. XX, com Brancusi (R. Krauss, 1985). Tanto em Rodin como em Brancusi (embora de formas diferentes) percebemos que a escultura falha na sua lógica de monumento e passa a definir-se pela sua negação, ou seja, pela sua condição de não monumento, a partir de uma não relação com o lugar, de uma espécie de abandono do lugar e da sua relação simbólica (R. Krauss, 1985). Ora é esta perda de relação com o lugar, tornando-se abstrata e autorreferencial, que marca definitivamente a entrada da escultura no modernismo, caracterizando-

¹⁴ “I felt the need to organize the field in which contemporary sculpture operated” (R. Krauss et al., 2014, p. 2).

se como a “condição negativa do monumento”(R. Krauss, 1985, p. 280). No entanto esta condição começa a ser posteriormente (a partir de 1950), cada vez mais explorada como um espaço de “pura negatividade, algo apenas definido por aquilo que não é”¹⁵ (R. Krauss, 1985, pp. 280–282). Deste modo, a escultura moderna, ao transformar-se em pura negatividade, passa a definir-se através da combinação de duas exclusões: *not-landscape* e *not-architecture* (R. Krauss, 1985, p. 282).

Partindo da definição de escultura pela sua negação, aquilo que não é, não-paisagem nem não-arquitetura, Krauss procura definir aquilo que são os restantes limites do campo da escultura contemporânea. Através da utilização do diagrama de “Klein group”, Krauss estabelece as quatro relações lógicas possíveis que podem devir de um conjunto de oposições binárias, demonstrando que escultura não é mais um termo central definido a partir de duas negações, mas apenas um elemento na periferia de um campo mais vasto de possibilidades (R. Krauss, 1985, p. 284).

Em termos teóricos, a utilização de um método de análise matemático como é o diagrama utilizado por Krauss chamado “Klein group” (uma variante do quadrado semiótico aplicado por A.J. Greimas no estruturalismo) para a análise da escultura, marca uma importante mudança no pensamento de Rosalind Krauss sobre a análise da escultura moderna e contemporânea. Publicado dois anos após o seu ensaio, *Notes on the Index* (1977), *Sculpture in the expanded Field* marca uma rutura sobre a influência do pensamento formalista de Clement Greenberg (assente numa lógica historiográfica), na obra de Rosalind Krauss. Apesar de Greenberg ter sido uma influência importante nas suas primeiras obras (Carrier, 2002), em “*Sculpture in the Expanded Field*”, Krauss afasta-se do pensamento de Greenberg ao afirmar que existe uma rutura histórica entre a escultura contemporânea e a escultura moderna, contrapondo o pensamento de Greenberg que afirmava que a arte se estabelece apenas numa relação de continuidade histórica ao longo dos vários períodos artísticos (R. E. Krauss, 2010). Krauss acredita, não mais ser possível a análise da escultura contemporânea, pelos anteriores padrões formalistas, visto que estes novos artistas haviam quebrado com essa mesma tradição (Carrier, 2002). Krauss inicia assim um novo ciclo de pensamento crítico marcado pela influência do estruturalismo¹⁶ (R. Krauss et al., 2014, p. 11) e por autores como, Roland Barthes ou A. J. Greimas. Estruturalismo e pós-estruturalismo, foram dois movimentos teóricos que influenciaram de forma importante, a “experiência visual” e o trabalho de Rosalind Krauss no final da década de 70 (R. E. Krauss, 2010, p. xiii). Assim, ao empregar o método estruturalista, Krauss estabelece uma nova lógica de análise (não histórica), capaz de definir os novos campos da escultura

¹⁵ “At this point modernist sculpture appeared as a kind of black hole in the space of consciousness, something whose positive content was increasingly difficult to define, something that was possible to locate only in terms of what was not.” (R. Krauss, 1985, pp. 280–282).

¹⁶ Tal como sublinha Benjamin Buchloh: “The other reason that the essay was an extraordinary important stumbling block as well as a device for thinking about sculpture and method, generating quite a discussion in our circles, was, I suppose, because it signaled Rosalind’s departure from Greenbergian legacy and turn to a structuralist field. That, of course was very important in and of itself” (R. Krauss et al., 2014, p. 11).

nas décadas de 1960 e 1970. Com este ensaio, a autora estabelece uma lógica de rutura no pensamento crítico das artes visuais, da mesma forma que os artistas do final da década de 60 estabeleceram uma rutura com os anteriores parâmetros do modernismo. É, esta lógica de rutura que marca o fim da era Moderna e o início do Pós-Moderno. Tal como sublinha Hal Foster:

Rosalind Krauss details how the logic of modern sculpture led in the '60s to its own deconstruction — and to the deconstruction of the modern order of the arts based on the Enlightenment order of distinct and autonomous disciplines. Today, she argues, “sculpture” exists as but one term in an “expanded field” of forms, all derived structurally. This, for Krauss, constitutes the postmodernist break: art conceived in terms of structure, not medium, oriented to “cultural terms”. (Foster, 1983, p. xiii)

Ao desenhar os quatro campos possíveis a partir do diagrama de Klein group, Krauss define aquilo que são as quatro possibilidades da escultura após a rutura pós-moderna, concebida em termos de estrutura e não em termos de *medium* (Foster, 1983). Embora Krauss não tenha sido a primeira autora a usar o termo Pós-modernismo, arrisca aqui usar essa definição para caracterizar aquilo que é uma clara rutura com a lógica disciplinar do modernismo associada a um determinado *médium* (R. Krauss, 1985). Krauss irá, mais tarde, apelidar a rutura pós-moderna como “The post-medium condition” (R. E. Krauss, 2000), para sublinhar a abertura dos campos disciplinares como uma das principais características do pós-modernismo e a apropriação de novos *mediums* (como o vídeo ou a fotografia) por parte de vários artistas, como Bruce Nauman ou Richard Serra que usam o vídeo como um *medium* associado à escultura (R. E. Krauss, 2010). É esta abertura disciplinar que coloca o termo escultura, na periferia de um novo campo expandido de possibilidades, definidos como: “*marked sites, site-construction e axiometric structures*” (R. Krauss, 1985, p. 284). Deste modo, “o diagrama mostra uma relação lógica entre um conjunto de novas práticas e a possibilidade de um mesmo artista se poder mover entre as várias posições”¹⁷ (R. Krauss, 2004b, p. 544). Artistas como Robert Morris, Robert Smithson ou Richard Serra, não se limitam a ocupar apenas uma das posições no campo expandido. Ao invés, o seu trabalho caracteriza-se por ocupar mais do que uma posição, não se limitando a trabalhar numa só área de intervenção (limitado às condições de um determinado *medium*), mas abrindo-se a um mais amplo conjunto de “condições culturais”, sendo esta uma das principais características da rutura pós-moderna (R. Krauss, 1985). Por outro lado, ao usar o método estruturalista para definir a escultura contemporânea, Krauss nega o conceito de pluralismo para passar a nomear com clareza o que eram estas novas intervenções.

Assim, a partir desta análise podemos concluir, que o texto de Rosalind Krauss não só demonstrou ter uma clara eficácia em termos de análise como de método, conseguindo introduzir um novo conceito, de “campo expandido”, para assinalar a rutura pós-moderna na escultura, associada a

¹⁷ “The first has a sense of the logical connection between the practices, and the possibilities of moving from one position to another within a given artist’s practice.” (R. Krauss, 2004b, p. 544)

uma abertura das práticas disciplinares, como ao mesmo tempo, conseguiu estruturar e definir de forma conclusiva essas mesmas práticas, negando o conceito de pluralismo nas artes visuais. No entanto, tal como sublinha Hal Foster, o diagrama de Krauss não só foi importante para conseguir desenhar um novo campo de possibilidades para a escultura, como serviu para “construir o seu limite” tornando-se, de certa forma, estático e difícil de extrapolar (Foster, 2014, p. 87).

Em seguida, propomos uma primeira análise entre o “campo expandido” de Rosalind Krauss e o campo da arquitetura. De que modo o conjunto de relações e oposições entre paisagem, arquitetura e escultura, apresentados por Krauss no seu diagrama, pode servir para pensar um campo expandido na arquitetura hoje?

1.2.3 A influência da arquitetura nas artes e na criação de um “campo expandido”

O ensaio de Rosalind Krauss é inteiramente dedicado á análise da escultura, produzida num período de rutura entre o moderno e o pós-moderno. Com este ensaio, Krauss inicia uma nova fase na crítica de arte americana influenciada não mais pelo pensamento formalista de Greenberg, mas sim pelo estruturalismo francês. Esta viragem teve um forte impacto não só no percurso teórico de Krauss, como determinou também aquilo que hoje é a crítica de arte contemporânea (principalmente nos Estados Unidos), onde a revista *October*, co-fundada por Rosalind Krauss e Annette Michelson, teve uma vasta influência (Carrier, 2002).

Pela sua estrutura e pelas questões que encerra e deixa em aberto (Foster, 2014), *Sculpture in the Expanded Field*, teve não só uma influência na escultura, como também uma forte influência na arquitetura. Após a sua primeira publicação, têm sido vários os debates e as análises sobre as possíveis relações entre este texto e a disciplina da arquitetura. Se olharmos novamente para o ensaio de Krauss, percebemos que são várias as relações entre escultura e arquitetura que vão aparecendo ao longo do texto. Uma dessas primeiras ligações está naquilo que a autora define como a “lógica do monumento”, quando afirma:

“The logic of sculpture, it would seem, is inseparable from the logic of the monument. By virtue of this logic a sculpture is a commemorative representation. It sits in a particular place and speaks in a symbolic tongue about the meaning or use of that place.” (R. Krauss, 1985, p. 279).

De acordo com esta definição podemos estabelecer uma primeira ligação entre arquitetura e escultura a partir do diálogo que ambas as disciplinas estabelecem com o lugar, ou com o espaço onde estão inseridos. Hal Foster, em diálogo com Rosalind Krauss, sublinha esta primeira relação entre a categoria de monumento e as disciplinas da escultura e da arquitetura, pondo em evidencia a existência de um espaço comum entre ambas as disciplinas, fazendo referencia ao texto de Adolf Loos,

onde o arquiteto refere que a única relação que a arquitetura partilha com a arte é o monumento¹⁸ (R. Krauss et al., 2014, p. 21). De facto, Hal Foster, terá sido um dos primeiros a estabelecer uma relação direta entre o ensaio de Krauss e o campo da arquitetura. É interessante perceber que, após a sua primeira publicação em 1979, este foi republicado em, “The Anti-Aesthetic — Essays on postmodern culture” (Foster, 1983), livro editado por Foster, onde sobre o tema do pós-moderno são publicados ensaios de Jurgen Habermas, Kenneth Frampton, Rosalind Krauss, Fredric Jameson, Jean Baudrillard, entre outros. Curiosamente, na ordem de apresentação dos vários textos presentes no livro, “Sculpture in the Expanded Field”, surge logo após o ensaio de Kenneth Frampton “Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance”, onde Frampton analisa o tema do regionalismo crítico. Sendo o tema central do livro o pós-moderno e a sua expressão em vários campos disciplinares, ao lermos os textos de Frampton e de Krauss percebemos que existem algumas relações que se podem estabelecer entre o campo da arquitetura e da escultura, na sua rutura pós-moderna. Algumas questões analisadas por Frampton, como a consciência do lugar e a importância da materialidade associada à tectónica, estão também presentes na maioria das obras dos artistas analisados por Krauss, nomeadamente em Richard Serra. Existe por isso um retorno por parte da escultura às questões do lugar e da materialidade como questões fundamentais para a escultura, questões que estes artistas acreditavam terem sido desprezadas por parte da arquitetura pós-moderna (Foster, 1983), mais interessada nos temas da pele e da imagem do que nos anteriores fundamentos da arquitetura (Frampton, 1983). É neste sentido, que Rosalind Krauss nota uma certa “condenação da arquitetura por parte da escultura que emerge a partir do seu ensaio”¹⁹ (R. Krauss et al., 2014, pp. 21–22). É que, ao contrário de alguma arquitetura pós-moderna, é a escultura que tenta revitalizar questões fundamentais da arquitetura, trazendo para a sua prática disciplinar questões como a estrutura, a materialidade e uma relação intrínseca com o lugar, sendo Richard Serra um dos principais exemplos desta relação (R. Krauss et al., 2014). Por sua vez, também Hal Foster relaciona a escultura de Richard Serra com o problema da tectónica em arquitetura, o autor foca a relação intrínseca do trabalho de Richard Serra com as questões da estrutura, da materialidade e da percepção

¹⁸ “You Know, the monument is a category that sculpture share with architecture. And there are others. “The Expanded Field” begins with an evocation of a slight mound in a clearing — it’s the Mary Miss piece — in a way that reminds me of a fantastic moment in the Adolf Loos text “On Architecture” (1910). There, too, there is a slight mound in a clearing, but this time it is not a site construction: it is a grave. And Loos proclaims — it’s an origin myth after all — “That is architecture” But one might also say, That is sculpture! For the grave, or the tomb, is a space that architecture and sculpture share.” (Foster in, R. Krauss et al., 2014, p. 21).

No seu livro, “Escritos II”, Adolf Loos refere: “Sólo hay una pequeña parte de la arquitectura que pertenezca al arte: el monumento funerário y el monumento conmemorativo. Todo lo demás, lo que sirve para um fin, debe quedar excluído del reino del arte.”(Loos, 1993, p. 33)

¹⁹ “Well, in Hal’s essay for the Serra exhibition at LA MoCA, he talks about Serra’s critique of architecture—the sort of failure of the architectural to produce an articulation of the structural, or the tectonic. And the tectonic for Serra is enormously important. So I think that for the sculpture that is emerging in this essay there is a kind of terrible condemnation of architecture, which is why it always interests me that architects would be interested in the text.” (R. Krauss et al., 2014, pp. 21–22)

do corpo no espaço (Foster, 2000). Serra explica que para si são fundamentais as questões estruturais associadas ao ato de construir — ao trabalhar com o aço Serra lida com o problema da “massa, do peso, contrapeso, capacidade de carga ou ponto de carga, questões não anteriormente associadas à história da escultura, mas antes à história da tecnologia e da construção industrial”²⁰ (Foster, 2000, p. 186). É através da relação do trabalho de Serra com o ato de construir e a sua consequente relação com o campo da arquitetura, que Foster argumenta a partilha de um território comum na tectónica entre Richard Serra e Kenneth Frampton, onde cada um reivindica a importância deste conceito (embora de formas diferentes) para cada uma das disciplinas²¹ (Foster, 2000). No entanto, a esta relação argumentada por Hal Foster, Frampton esclarece que o conceito de tectónica não pode apenas estar limitado a questões de massa e de estrutura, (como no caso do trabalho de Richard Serra) abrangendo um conjunto bastante mais vasto de questões²² (Frampton, 2014). Não obstante, a relação que Hal Foster estabelece com o termo “tectónica”, na obra de Richard Serra, é relevante para se compreender aquilo que foi uma transformação importante no campo da escultura. Ao olhar para as questões construtivas e para a importância da percepção do corpo no espaço ativado pela escultura, Serra abre um novo campo na escultura a partir de princípios que eram anteriormente apenas ligados à arquitetura (Foster, 2000). A partir dos princípios de escala, massa, peso e volume, Serra ativa a percepção do corpo no espaço, onde este passa a ser percebido não em termos de representação visual, mas em termos sensoriais numa relação estreita entre sujeito e lugar (Foster, 2000). A escultura passa a ser não um objeto introduzido no lugar, mas uma intervenção crítica sobre este e o espaço arquitetónico, algo que está intrinsecamente agarrado e associado a ele redesenhando-o, nunca deixando, no entanto, de se afirmar enquanto escultura²³ (Foster, 2000).

Ao seguirmos a lógica de argumentação de Krauss em “Sculpture in the Expanded Field” facilmente notamos que o termo arquitetura esta sempre presente e em constante oposição ao termo escultura: “*not-architecture*” (R. Krauss, 1985, p. 282). O termo arquitetura estabelece um dos limites

²⁰ “To deal with steel as a building material in terms of mass, weight, counterbalance, load-bearing capacity, point load has been totally divorced from the history of sculpture, whereas it determines the history of technology and industrial building. (...) The models I have looked to have been those who explored the potential of steel as a building material: Eiffel, Roebling, Maillart, Mies van der Rohe. Since I chose to build in the steel it was a necessity to know who had dealt with the material in the most significant, the most inventive, the most economic way” Richard Serra, “Extended Notes from Sight Point Road” (Foster, 2000, p. 186)

²¹ “Yet between Frampton and Serra there remains this obvious difference: Frampton claims the tectonic for architecture, Serra for sculpture. (...) perhaps architecture and sculpture have common ground in the tectonic; perhaps in an industrial age they share an originary principle in engineered construction.” (Foster, 2000, p. 186)

²² “The first thing to be said is that the tectonic cannot be reductively conceived as nothing more than the direct articulation of basic load-bearing structure. In most instances, this is not only often quite unfeasible but also culturally limiting. It is more to the point if we widen the term “tectonic” to include the discrete articulation of the cladding along with the interstitial fabric of the building in order to realize, as it were, the phenomenological presence of the work as a whole.”(Frampton, 2014, pp. 213–214)

²³ Como Hal Foster conclui, “Serra has always stressed the ‘internal necessity’ of sculpture, always insisted on the ‘uselessness’ of art in general. Here this necessity, that uselessness, do not void the political criticality of art; Serra shows that they can also underwrite it.” (Foster, 2000, p. 195)

para a definição de escultura, ao mesmo tempo que se constitui como um elemento central para a organização e definição das outras possibilidades do campo expandido²⁴. Assim, tal como argumenta Julian Rose no seu ensaio “*Architecture as Sculpture, Landscape, and Method*” (2014), ao olharmos para o texto de Krauss, “percebemos que num determinado momento a arquitetura desempenhou um papel central no desenvolvimento das artes visuais e é essa implícita valorização da capacidade expansiva da arquitetura que apela, a uma visão transdisciplinar do ensaio”²⁵ (Rose, 2014, p. 54), principalmente para a arquitetura e para os arquitetos. Julian Rose contrapõem assim a interrogação de Krauss, sobre o interesse do seu ensaio para a disciplina da arquitetura. Ou seja, se por um lado Krauss nota uma certa “condenação da arquitetura” por parte de artistas como Richard Serra, Julian Rose enfatiza a intrínseca relação entre os artistas referidos por Krauss e a arquitetura, sublinhando o facto de que a oposição entre escultura e arquitetura (presente no diagrama de Krauss), não deve corresponder a uma conseqüente condenação da arquitetura (Rose, 2014, p. 54). Ao invés, Rose argumenta que a forte influência da arquitetura em artistas como Robert Morris, Robert Smithson, Dan Graham ou Sol LeWitt, contribuiu para uma ampliação do termo arquitetura e de uma maior aproximação formal entre as duas disciplinas, ao mesmo tempo, que “serviu como modelo conceptual para a escultura, contribuindo para acrescentar um novo nível aos dois termos já interligados”²⁶ (Rose, 2014, p. 64).

O diagrama de Krauss tinha como intuito definir, de forma esquemática, aquilo que foi uma ampliação do campo da escultura a partir do modernismo, muito influenciada pela relação com a arquitetura. Para Miwon Kwon, o ensaio de Rosalind Krauss representa um ponto de viragem para a escultura, num período em que necessitava de novos termos e novas referências exteriores para “redefinir a sua identidade”²⁷ (Kwon in, Baker et al., 2014, p. 115). Assim, os termos “arquitetura” e “paisagem”, escolhidos por Rosalind Krauss, ocuparam essa mesma função, de servir como elementos exteriores á prática da escultura que servem de *input* para “redefinir a sua própria identidade”²⁸ (Kwon in, Baker et al., 2014, p. 115).

²⁴ Para compreender o conjunto de diagramas elaborados por Rosalind Krauss, ver, (R. Krauss, 1985, pp. 282–284)

²⁵ “Instead, I would like to propose that in looking past the apparent opposition between sculpture and architecture in Krauss’s diagram, we might find architecture playing a surprisingly central role at a key moment of development in the visual arts, and it is the text’s implicit valorization of architecture’s own expansive nature — its depth and breadth, its myriad protocols and conditions — that accounts for the essay’s cross-disciplinary appeal.” (Rose, 2014, p. 54)

²⁶ “First, architecture and sculpture became less and less formally distinguishable. Second, in the vocabulary of many artists, architecture and landscape both took on new meanings, eventually coming to refer to many of the same things. Finally, architecture—in this new, broad sense—came to serve as a conceptual model for sculpture, adding another layer to the two terms’ intertwining.” (Rose, 2014, p. 64)

²⁷ “If you think about it as a story about sculpture, the “Expanded Field” essay represents a historical moment when sculpture needs outside terms in order to either kill itself off or rejuvenate itself, and in this text, the chosen terms are *architecture* and *landscape*. Sculpture needs this outside to redefine its identity, even if it is already decentered or marginalized.” (Kwon in Baker et al., 2014, p. 115)

²⁸ Ibid.

Mas apesar de o texto ter como alvo a escultura, é no campo da arquitetura que ele vai produzir mais efeitos e ressonâncias²⁹. O modo como o diagrama de Krauss enuncia uma ampliação da escultura através da arquitetura, contribui para pensarmos também na existência de uma possível expansão do campo da arquitetura. Por outro lado, Krauss ao definir o termo escultura em conjunto com os restantes novos campos, estabelece um conjunto de oposições não menos interessantes para o campo da arquitetura, como: “architecture/ not-architecture” ou “landscape/ architecture”. Estes termos não só foram importantes para a prática da escultura, como foram também muito úteis, para pensar a arquitetura para além do construído, para pensar a arquitetura enquanto lugar e “território”, especialmente na área do “urbanismo”³⁰ (Allen in, Baker et al., 2014, p. 98) . Deste modo, e como sublinha Stan Allen, “o ensaio teve um duplo efeito de expansão, tanto para a arquitetura como para as artes”³¹ (Allen in, Baker et al., 2014, p. 98). Ao pensarmos nas possíveis relações entre escultura e arquitetura provenientes do texto de Krauss, elas não estão numa “relação direta” entre a definição de escultura e arquitetura, mas nas possíveis extrapolações que podem surgir a partir de uma relação entre os dois termos ou entre as duas praticas disciplinares, em termos de critica e de método operativo (Rose in, Baker et al., 2014, p. 116). De acordo com Stan Allen, a maior relação entre escultura e arquitetura não é em termos construtivos, mas em termos “processuais”, associados ao ato de projeto (Allen in, Baker et al., 2014, p. 115). Sol LeWitt é um bom exemplo deste tipo de relação com a arquitetura, aplicando na sua prática artística alguns procedimentos semelhantes à de um projeto de arquitetura: primeiro a ideia (como elemento que define a obra) e depois a execução (materialização da ideia)³². Apesar de LeWitt nunca ter referido nos seus escritos a existência de uma relação entre a sua metodologia conceptual com a de um projeto de arquitetura, no seu processo, as obras eram determinadas por um plano e um conjunto de regras definidas à priori, por forma a eliminar a arbitrariedade o mais possível (Rose, 2014) .

Assim, se por um lado a arquitetura, durante um certo período, serviu de *input* à escultura, o diagrama apresentado por Rosalind Krauss sugere que o contrário também seria possível e que existe uma potencialidade na arquitetura para além da imagem construída e da lógica do edifício. Como refere Julian Rose, o interesse dos arquitetos neste ensaio talvez seja o facto de este sugerir uma

²⁹ De acordo com Spyros Papapetros: “I think that the relationship between architecture and the rest of the practices in the ‘Expanded Field? Happens mainly on the level of method, on the level of diagramming and the rest of the ‘logical operations’ outlined in the essay. Such operations are alive and well in architecture, both in terms of its practice and its criticism, while I am not sure about their state in contemporary art” (Papapetros in, Baker et al., 2014, pp. 94–95)

³⁰ “These terms open up new territory for sculptural practice, but I think also open up new territory for architects. It has been enormously useful in architecture to begin to define architecture not simply as buildings but as the construction of site, especially in the territory of urbanism and what today we call landscape urbanism” (Allen in, Baker et al., 2014, p. 98)

³¹ “The essay had the effect of expanding the field for architecture as well as art practices.” (Allen in, Baker et al., 2014, p. 98)

³² Para uma melhor compreensão desta relação entre arte e projeto de arquitetura, através da obra de Sol Lewitt ver: (Capela, 2013)

relação entre as duas disciplinas, onde a arquitetura é uma “fonte de possibilidades expandidas”³³ (Rose in, Baker et al., 2014, p. 127).

1.2.4 As repercussões do ensaio de Rosalind Krauss na arquitetura

Se olharmos para a rutura pós-moderna que se deu tanto na arquitetura como na escultura, percebemos que tanto numa disciplina como noutra, existe uma necessidade de retorno ao lugar, de relação com o lugar através de uma percepção fenomenológica do espaço. Se na arquitetura, e no que se refere às questões urbanas, existe uma crítica ao urbanismo “desumanizado” e utópico de Le Corbusier, na escultura critica-se o seu carácter autorreferencial, não estabelecendo qualquer relação com o espaço onde a obra é inserida. É assim em reação à perda de sentido de lugar que as questões do corpo e a sua relação com o espaço, voltam a ser um tema fundamental no pós-modernismo, tanto na escultura como na arquitetura.

Apesar de Le Corbusier, ter sido dos únicos arquitetos a desenvolver um sistema de proporções baseado no corpo humano – Modulor, no qual se baseavam os seus projetos, a verdade é que grande parte dos arquitetos ligados ao movimento moderno ou funcionalismo, descurou a relação entre o corpo e o espaço, trabalhando apenas as questões de escala no que se refere às proporções da habitação (Nesbitt, 2008). Deste modo, surge, com o pós-modernismo, um retorno às questões do corpo em relação com a arquitetura, marcada essencialmente pela influencia da fenomenologia e do pós-estruturalismo (Nesbitt, 2008).

O período pós-moderno é assinalado por uma proliferação de publicações teóricas especializadas, influenciadas por paradigmas teóricos importados de outras disciplinas como a filosofia e a linguística, de onde se destaca a fenomenologia, a estética e a teoria linguística (estruturalismo, pós-estruturalismo e desconstrutivismo), o marxismo e o feminismo (Nesbitt, 2008). As teorias ligadas à fenomenologia e à linguística, foram as que mais influenciaram a teoria arquitetónica e as artes visuais. Entre as publicações que mais repercussões tiveram no campo da arte e da arquitetura, destacam-se as revistas *Oppositios* (iniciada pelos co-editores, Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas e Anthony Vidler, juntando-se mais tarde Kurt Forster e Diana Agrest) e *October* (co-fundada por Rosalind Krauss e Annette Michelson), ambas publicadas pelo IAUS - Institute for Architecture and Urban Studies (Nesbitt, 2008) . O IAUS, presidido por Peter Eisenman, desenvolveu um trabalho importante na crítica de arquitetura e de arte contemporânea, sendo as suas revistas, *Oppositions* (1967-85) e *October* (1976-), umas das principais responsáveis pela introdução da teoria

³³ “But maybe this is the real reason architects still read the essay today—because it suggests a relationship between the two disciplines in which architecture is no longer just a straw man, but a source of genuinely expanded possibilities” (Rose in, Baker et al., 2014, p. 127)

linguística europeia nos Estados Unidos (Nesbitt, 2008). Tanto Peter Eisenman como Rosalind Krauss foram profundamente influenciados pelo estruturalismo e pós-estruturalismo francês, contribuindo para a criação de um novo tipo de análise teórica que definiu a crítica pós-moderna, tanto na arquitetura como nas artes visuais.

A fenomenologia teve grande influência, tanto nas artes visuais como na teoria de arquitetura. A sua influência dá-se pela descoberta de um conjunto de textos fundamentais que contribuíram para alterar a prática de vários artistas e arquitetos. No que se refere às artes, foi a descoberta do texto de Merleau-Ponty, “Fenomenologia da Percepção” (1945), traduzido para inglês pela primeira vez em 1962, que influenciou vários artistas como, Robert Morris, Robert Smithson, Barry Le Va, Richard Serra, entre outros, a desenvolver uma nova consciência sobre a relação entre o corpo e o lugar. Na arquitetura, foram os textos de Martin Heidegger, “Construir, Habitar, Pensar” (1954) e Gaston Bachelard, “A poética do Espaço” (1957) que mais contribuíram para o desenvolvimento de uma nova abordagem fenomenológica na prática arquitetónica, problematizando as relações entre o corpo e o espaço (Nesbitt, 2008). No período Pós-moderno, as relações sensoriais e de percepção do corpo no espaço são questões fundamentais para a arquitetura, bem como uma maior consciência em relação ao sítio, ao lugar, à paisagem e à edificação (associado à tectónica), questões que a fenomenologia trouxe para o centro do debate arquitetónico (Nesbitt, 2008). Os teóricos e arquitetos Christian Norberg-Schulz, Juhani Pallasmaa e Kenneth Frampton, foram os que mais aprofundaram estas questões, desenvolvendo um importante corpo teórico sobre os temas do lugar, da percepção sensorial do espaço e da tectónica.

Christian Norberg-Schulz, muito influenciado por Heidegger, explora as questões do habitar e do lugar, valorizando a importância de uma fenomenologia da arquitetura. Para Heidegger, o verdadeiro sentido do habitar e do construir pode ser compreendido pela análise da linguagem, que nos diz que:

- “1º Construir é em sentido próprio habitar;
- 2º O habitar é a maneira como os mortais estão na terra;
- 3º O construir enquanto habitar desdobra-se no construir que cuida, ou seja, que cuida do crescimento... e no construir que ergue edifícios.” (Heidegger, 2010, p. 350).

De acordo com Heidegger, construir é habitar³⁴ (Heidegger, 2010). Só chegamos a habitar através do construir³⁵ (Heidegger, 2010) e só “construímos na medida em que habitamos”³⁶ (Heidegger, 2010, p.

³⁴ “Porque construir não é só meio e caminho para habitar, o construir é em si mesmo já o habitar.” (Heidegger, 2010, p. 349)

³⁵ “Só chegamos a habitar, assim parece, por meio do construir. Este, o construir tem o habitar, como meta.” (Heidegger, 2010, p. 349)

³⁶ “Não habitamos por termos construído, mas construímos na medida em que habitamos, quer dizer, enquanto os que *habitam*.” (Heidegger, 2010, p. 349)

349) e também enquanto “cuidamos”³⁷ do espaço onde habitamos que é a terra (Heidegger, 2010, p. 351). Ora esta relação entre construir e habitar está também, segundo Norberg-Schulz, associada à definição de lugar. Um lugar é não só composto por um conjunto de elementos, que o caracterizam e definem o seu todo, formando a sua “identidade” única (Norberg-Schulz, 2008), como também pelo habitar. Norberg-Schulz defende a importância da preservação e construção por meio da arquitetura do espírito do lugar, *Genius Loci*, defendendo que o propósito existencial da arquitetura é “fazer um sítio tornar-se um lugar, isto é, revelar os significados presentes de modo latente no ambiente dado.” (Norberg-Schulz, 2008, p. 454). O modo como o Ser Humano habita/constrói o lugar revela a sua essência, ao mesmo tempo que o lugar potencia o construído, criando um todo único. Não podemos dissociar o Ser Humano do habitar, do mesmo modo que não podemos definir o lugar separado do ato de habitar, que é também o ato de construir. Assim, segundo Norberg-Schulz o propósito da arquitetura é concretizar o *Genius Loci*:

“Vimos que isso acontece por meio de construções que reúnem as propriedades do lugar e as aproximam do homem. Logo, o ato fundamental da arquitetura é compreender a “vocalização” do lugar. Dessa maneira protegemos a terra e nos tornamos parte de uma totalidade compreensível” (Norberg-Schulz, 2008, p. 459).

Se neste momento olharmos para alguns dos artistas analisados por Rosalind Krauss em “Sculpture in the Expanded Field”, facilmente reconhecemos que a mesma definição e preocupação com o lugar está presente nas suas obras. É exatamente pelo reconhecimento que, a ação do Ser Humano transforma e constrói o lugar que muitos artistas se voltam para a intervenção na paisagem. Porque, tal como Norberg-Schulz define, “em geral, a natureza forma ampla e extensa totalidade, um ‘lugar’, que, de acordo com as circunstâncias locais, possui uma identidade peculiar.” (2008, p. 448). Ora é este reconhecimento de uma “identidade peculiar” e de habitar/construir o “espaço vivido”³⁸ (Norberg-Schulz, 2008, p. 449), que vai trazer muitos artistas a intervir na paisagem e no espaço público (fora do espaço da galeria), habitando-o e construindo-o. Artistas como Mary Miss, Richard Long, Christo, Robert Morris ou Richard Serra são alguns exemplos deste tipo de intervenções.

Por sua vez, para o arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa, “a fenomenologia da arquitetura busca a linguagem interna da construção” (Pallasmaa, 2008, p. 485). O arquiteto defende que a verdadeira essência da arquitetura está na experiência do espaço, na sua vivência, na experiência pessoal e sensorial daquele que habita o espaço. Pallasmaa acredita que a verdadeira análise arquitetónica só pode ser feita através de uma análise fenomenológica (na sequência do pensamento de Husserl e de Heidegger), ou seja, um olhar sobre a arquitetura a partir da “consciência que a

³⁷ “O traço fundamental do habitar é este cuidar (olhar por). Este traço atravessa o habitar em toda a sua extensão” (Heidegger, 2010, p. 351)

³⁸ “Enquanto “espaço” indica a organização tridimensional dos elementos que formam um lugar, o “carácter” denota a “atmosfera” geral que é a propriedade mais abrangente de um lugar. Em vez da distinção entre espaço e carácter, podemos partir de um conceito amplo, como o de “espaço vivido.” (Norberg-Schulz, 2008, p. 449)

vivência” (Pallasmaa, 2008, p. 485). Tal como outros arquitetos pós-modernos, Juhani Pallasmaa, defende que a arquitetura não se pode limitar apenas a uma relação formal, à criação de um objeto que provem de um equilíbrio formal das partes que formam o todo (Pallasmaa, 2008). Ao contrário, o arquiteto acredita que a arquitetura só existe quando consegue despertar os “sentimentos primordiais”(Pallasmaa, 2008, p. 486) associados à nossa existência humana, à nossa experiência de habitar os espaços e os lugares, muito ligados às nossas memórias de infância (Pallasmaa, 2008). É esta capacidade da arquitetura de despertar a nossa vivência humana, a nossa consciência de habitar o espaço como uma característica inata ao Ser Humano, que define a obra e o espaço como arquitetura e não como escultura ou cenografia (Pallasmaa, 2008). Esta consciência só é conseguida pela experiência do corpo no espaço, pelo reconhecimento inconsciente de uma experiência anterior de habitar, que através da arquitetura consegue despertar os “sentimentos primordiais” (Pallasmaa, 2008, p. 486), que na sua essência se podem definir como um conjunto de experiências e sensações como: a relação da casa com a paisagem; a ligação do ser Humano com a paisagem; a consciência da casa como espaço de abrigo; a experiência de interior/exterior; sensação de familiaridade; sensação de segurança, intimidade ou isolamento; a experiência da luz e da escuridão (Pallasmaa, 2008).

Ao lermos estes tipos de experiências descritos por Pallasmaa, facilmente vem à nossa mente outros tipos de espaços, não arquitetónicos, que evocam também o mesmo tipo de experiências sensoriais como, por exemplo, o trabalho de Mary Miss, *Perimeters/Pavilions/Decoys* (1978), um dos primeiros exemplos abordados por Rosalind Krauss em “Sculpture in the Expanded Field”, como sendo efetivamente uma escultura (R. Krauss, 1985). Para Mary Miss, o seu foco era efetivamente a criação de experiência fenomenológica, o seu trabalho procura criar essa relação “física, visceral e emocional”(Miss, 2014, p. 181) de nos relacionarmos com um espaço e com os lugares (Miss, 2014). Para a artista, o seu trabalho não aborda as questões da arquitetura enquanto objeto, mas ao contrário, o seu interesse está na relação com a paisagem e com os edifícios ou infraestruturas que compõem uma determinada paisagem, privilegiando a relação espacial existente entre esses elementos e a paisagem, procurando explorar nas suas obras diversos tipos de experiências espaciais como, subir/descer ou interior/exterior, valorizando a questão entre o “espaço natural e o espaço construído” (Miss, 2014, p. 181).

Tendo em conta o modo como Mary Miss define o seu trabalho, podemos estabelecer uma relação entre a sua obra e os textos de Norberg-Schulz e Juhani Pallasmaa sobre a necessidade de uma fenomenologia da arquitetura. O seu trabalho não só explora aquilo que é o “caracter” e a “atmosfera” do lugar, o seu *Genius Loci* (como define Norberg-Schulz), como o faz através de uma análise fenomenológica, através da experiência do corpo no espaço, procurando explorar as “sensações primordiais” (como define Pallasmaa) relacionadas com o habitar. Não obstante, o seu trabalho não se pode definir como arquitetura, “é escultura” (R. Krauss, 1985, p. 277). No entanto, propomos

enquadrá-lo na categoria de uma “arquitetura sem arquitetos” (Pallasmaa, 2008, p. 486) visto que o seu trabalho se constitui como “um material fecundo para a análise fenomenológica da experiência arquitetônica”³⁹ (Pallasmaa, 2008, p. 486)

Como já referi, o pós-modernismo caracteriza-se como um período especialmente complexo em termos da sua definição, devido aos vários cruzamentos que se estabeleceram entre disciplinas e especialmente pela influência de paradigmas teóricos associados à filosofia e à linguística, que marcaram grande parte do discurso arquitetônico e artístico durante o período pós-moderno (Nesbitt, 2008). Fenomenologia e Pós-estruturalismo foram as duas correntes filosóficas que mais influência tiveram na teoria e prática arquitetônica durante o período pós-moderno. Dois exemplos disso é, por um lado, o trabalho do arquiteto Steven Holl, fortemente influenciado pelo discurso fenomenológico e, por outro, o trabalho do arquiteto Peter Eisenman muito influenciado pelo pós-estruturalismo de Jacques Derrida, nomeadamente o seu livro *De la grammatologie* (1967) e o seu conceito de *Desconstrução*. Não obstante, é através da fenomenologia que se pode estabelecer uma relação mais próxima entre a arquitetura e as artes visuais no período pós-moderno, onde em ambas as disciplinas se problematiza as questões do lugar, da percepção espacial e da tectónica, como questões fundamentais da prática artística e arquitetônica, embora expresso de forma distinta em ambas as disciplinas, e apesar de existir um certo distanciamento entre artistas e arquitetos durante as décadas de 60, 70 e inícios de 80, como são exemplo, as fortes críticas de Richard Serra à arquitetura e a Peter Eisenman (Serra, 1994). Já ao nível da teoria e crítica de arte e arquitetura, foi o estruturalismo e principalmente o pós-estruturalismo os métodos filosóficos que mais influenciaram o corpo teórico de ambas as disciplinas, onde o trabalho de Rosalind Krauss é um exemplo. Em “Sculpture in the Expanded Field”, Krauss aplica no o método estruturalista para falar “da revolução fenomenológica na escultura” (Baker in, R. Krauss et al., 2014, p. 31). Krauss encontrou no estruturalismo, e sobretudo no diagrama de *Klein group*, a melhor forma de conseguir sistematizar e nomear os resultados que advirão da influência da fenomenologia na escultura, e foi exatamente a sua metodologia, que maior influência teve no meio da crítica de arquitetura. O seu ensaio teve repercussões no seio da arquitetura, não só pelas relações que estabelece entre escultura, arquitetura e paisagem, mas principalmente pelo conceito que Krauss gera a partir dessas relações, o conceito de “campo expandido”. É a “potência” que existe neste conceito que mais vai interessar aos arquitetos e que faz com que continue a ter repercussões ainda hoje (Baker et al., 2014). Dois exemplos que espelham esta repercussão do

³⁹ “Um material fecundo para a análise fenomenológica da experiência arquitetônica é a maneira como a arquitetura é apresentada e retratada em outros campos da arte.” (Pallasmaa, 2008, p. 486). Juhani Pallasmaa não estabelece no seu texto qualquer referência ao trabalho de Mary Miss ou outros artistas que trabalhem sobre as mesmas questões. Por isso, proponho aqui relacionar o trabalho de Mary Miss à categoria dada por Juhani Pallasmaa de uma “arquitetura sem arquitetos”, por acreditar que o seu trabalho se enquadra na definição dada por Pallasmaa para esta categoria.

conceito de “campo expandido”, na teoria de arquitetura, são os ensaios de Stan Allen, “Field Conditions” (1999) e de Anthony Vidler, “Architecture’s Expanded Field” (2008).

O ensaio de Stan Allen, “Field Conditions”, procura através de uma análise de conceitos como “matriz”, “fluidez”, “intervalo”, “repetição”, “serialidade” ou “interconectividade”, propor uma arquitetura que surge a partir das “condições do campo”—*Field Conditions*—uma arquitetura que nasce das condicionantes do lugar e se desenvolve numa relação contínua entre o construído e o território, (Allen, 2010). No seu ensaio, o arquiteto faz referência à evolução da escultura pós-minimalista, de artistas como Barry Le Va ou Robert Smithson, onde a obra se define pelo seu carácter processual associado a uma lógica sequencial de eventos, estando a obra condicionada e associada às condições do lugar (Allen, 2010). Para Stan Allen, Barry Le Va é o artistas pós-minimalistas que melhor representa o conceito de “field conditions”, uma vez que o seu trabalho assenta numa lógica processual, através de um conjunto de relações contínuas, onde a forma resulta de uma série de acontecimentos desenvolvidos a partir de uma lógica interna e a relação entre as partes é mais importante que o todo (Allen, 2010). Assim, olhando para a obra de Barry Le Va e dos artistas pós-minimalistas, Stan Allen propõem, uma arquitetura que não se limita á composição de formas arquitetónicas (enquanto objetos, numa relação de figura-fundo com a malha urbana), mas antes uma arquitetura que assenta numa lógica processual, de inter-relação entre o espaço construído e a malha urbana, onde a forma surge como resultado da relação interna entre as partes, construindo espaços fluidos, abertos “à mudança, ao acidente e ao improvável”⁴⁰ (Allen, 2010, p. 131). Ainda subjacente à ideia de *field condition*, está também um conjunto de conceitos pós-estruturalistas, desenvolvidos por Gilles Deleuze como: “rizoma”, “linhas de fuga” e “pontos de intensidade” (Deleuze, 2000), onde Allen se apoia para defender uma lógica de espaço contínuo entre arquitetura e paisagem.

De facto, a maior influência que adveio do “campo expandido” da escultura, traçado por Rosalind Krauss, para a disciplina da arquitetura, está na relação que Krauss estabelece entre arquitetura e paisagem. As intervenções diretas na paisagem, desenvolvidas por Robert Smithson, Mary Miss ou Robert Morris, designadas como *site construction*, foram as que mais influenciaram a disciplina da arquitetura, contribuindo para o desenvolvimento de novas formas de pensar a relação entre o objeto arquitetónico e o território.

Podemos assim dizer que o tema da arquitetura e paisagem foi o primeiro campo expandido da arquitetura, que resultou diretamente das experiências já feitas na escultura (mapeadas por Rosalind Krauss no seu diagrama), associado aos conceitos pós-estruturalistas de Delueze de, “rizoma”, “territorialização”, “desterritorialização” ou “dobra”(Deleuze, 2000). É exatamente esse o ponto de argumentação traçado por Anthony Vidler no seu ensaio “Architecture’s Expanded Field”.

⁴⁰ “More than a formal configuration, the field condition implies an architecture that admits change, accident, and improvisation” (Allen, 2010, p. 131).

O ensaio de Anthony Vidler “Architecture’s Expanded Field”, define a existência de um campo expandido para a arquitetura a partir das definições geradas por Rosalind Krauss de “paisagem” e “escultura”, dos quais resultam para Vidler os conceitos de “não-paisagem” e “não-escultura”, que surgem “como metáforas importantes para interpretar uma nova condição da arquitetura”⁴¹ (Vidler, 2014, p. 229), onde a paisagem se funde num flux contínuo entre construído e não construído e o monumento assume um carácter “não-monumental” associado ao informe definindo um novo tipo de monumentalidade (Vidler, 2014). Este conjunto de novos conceitos definidos por Vidler, estão igualmente associados á influência do pós-estruturalismo ao pós-modernismo, e aos conceitos de Deleuze que rapidamente foram transpostos para a arquitetura, através das novas tecnologias, gerando o fascínio pelo informe (Vidler, 2014). A existência de um campo expandido para a arquitetura, advém da imergência de uma nova arquitetura experimental que pretende “reconstruir os fundamentos da disciplina”, através da introdução de novos conceitos mais abrangentes, de onde se destacam três princípios unificadores que dominaram o discurso arquitetónico: “ideias de paisagem, analogias biológicas e novos conceitos de programa” (Vidler, 2014, p. 228). Seguindo a lógica de argumentação de Krauss para o campo expandido na escultura, e com base nestes novos conceitos que surgem da prática arquitetónica, Anthony Vidler organiza as quatro novas combinações que definem o campo expandido da arquitetura: “arquitetura e paisagem, arquitetura e biologia, arquitetura e programa, arquitetura e arquitetura, produzindo novas versões de *não-paisagem* e *não-escultura*” (Vidler, 2010, 2014), que associados ás tecnologias digitais, seriam capazes de responder aos desafios deixados pelo modernismo (já que nenhum destes temas é verdadeiramente novo e fazem parte da história da arquitetura moderna) e à necessidade de uma arquitetura verdadeiramente ecológica (Vidler, 2010, 2014). Mas ao contrário do campo expandido da escultura, que surge através de relações com a arquitetura, o campo expandido desenhado por Vidler não surge de relações com as artes visuais, mas antes da própria experimentação da prática arquitetónica a partir dos conceitos gerados por Rosalind Krauss, propondo os conceitos de “não-paisagem” e “não-escultura”, como um dos resultados dessa expansão da arquitetura. De acordo com a interpretação de Anthony Vidler, após a arte ter assumido uma dimensão espacial e arquitetónica, através do seu campo expandido, já não existe uma verdadeira separação entre as duas práticas espaciais (escultura e arquitetura), mas antes uma sobreposição de novos campos que contribuem para a expansão de ambas as disciplinas (Vidler, 2010).

⁴¹ “It is true that both ‘landscape’ and ‘sculpture’, or rather ‘not-landscape’ and ‘not-sculpture’, have been emerging as powerful metaphors within a new condition of architecture” (Vidler, 2014, p. 229)

De facto, a partir do campo expandido da escultura, “já não existem diferenças objetivas entre as disciplinas”⁴² (Meredith, 2014, p. 218) da arte e da arquitetura, embora se mantenham ainda as designações de escultura, pintura, arquitetura, que nomeiam práticas disciplinares distintas inseridas num determinado contexto. Mas se o diagrama de Krauss propunha uma expansão da escultura através de uma atitude crítica da arquitetura, o que assistimos hoje é, por vezes, uma constante contaminação das áreas disciplinares, de forma acrítica, segundo conceitos ainda pouco definidos ou em favor de um agenciamento político ou social, o que se caracteriza mais como uma reinterpretação de conceitos anteriores, do que uma efetiva nova expansão disciplinar (Meredith, 2014). Assim, se por um lado o ensaio seminal de Rosalind Krauss pôs em evidencia o potencial expansivo existente na arquitetura, segundo um conjunto de conceitos operativos, que abriram a escultura a uma nova relação com o espaço e a arquitetura, por outro lado, a inexistência hoje de limites que definam as relações entre as várias práticas disciplinares (ainda que sejam relações interdisciplinares) desvirtua o próprio conceito de campo expandido, voltando, através dele, ao conceito de pluralismo que Krauss se propunha negar.

⁴² “Today, there are no objective differences between disciplines. Painting is not necessarily flat; sculpture is not necessarily a three-dimensional object; architecture is not necessarily a material structure. Contemporary definitions are so loose and fluid that even categorical inversions like those driving her [Krauss] schema—“not-architecture” or “not-landscape”—are impossible to imagine.” (Meredith, 2014, p. 218)

Capítulo 2: O Campo Expandido da Arquitetura e as Novas Formas de Intervenção Espacial⁴³

Resumo

O presente capítulo parte do conceito de “campo expandido”, desenvolvido por Rosalind Krauss no seu ensaio *“Sculpture in the Expanded Field”* (1979), para argumentar uma expansão da prática arquitetónica por meio das artes, estabelecendo um paralelo entre o campo expandido da escultura, onde a arquitetura teve um papel importante, e a recente expansão da arquitetura onde as artes têm agora uma forte influência.

Nos últimos anos, tem-se assistido a um crescente número de intervenções urbanas, protagonizadas por coletivos de artistas e arquitetos, onde através de uma nova relação entre arte e arquitetura se procura desenvolver processos de regeneração urbana, assentes na experiência e na participação dos seus utilizadores. Este tipo de intervenções procuram valorizar a importância do espaço público/coletivo na sua dimensão experimental e relacional, bem como o carácter efémero e transitório da cidade contemporânea. Através da utilização de *mediums* como a instalação, a performance, ou *socially engaged art*, estes coletivos desenvolvem projetos que procuram a ativação do espaço público e a sua progressiva regeneração, através da introdução de novas dinâmicas no espaço urbano e não tanto pelo objeto arquitetónico.

Assim, a partir da observação do trabalho de alguns destes coletivos, procura-se analisar a influência das práticas artísticas na arquitetura e de que modo estas podem contribuir para uma expansão da prática arquitetónica, desenvolvendo novos mecanismos para a intervenção no espaço público.

2. Introdução

“Over the last ten years rather surprising things have come to be called sculpture: narrow corridors with TV monitors at the ends; large photographs documenting country hikes; mirrors placed at strange angles in ordinary rooms; temporary lines cut into the floor of the desert. Nothing, it would seem, could possibly give to such a motley of effort the right to lay claim to whatever one might mean by the category of sculpture. Unless, that is, the category can be made to become almost infinitely malleable.” (R. Krauss, 1985b, p. 277)

⁴³ Este capítulo foi apresentado no colóquio, “Territórios Metropolitanos Contemporâneos” e publicado nas atas do evento (Antunes & Costa, 2017). O texto é novamente apresentado em formato editado.

Partindo do texto de Rosalind Krauss, podemos dizer que nos últimos 10 anos, coisas surpreendentes têm sido apelidadas de arquitetura: workshops comunitários; instalações temporárias em espaços públicos; ações performativas. Tal como a autora escreveu em 1979, no seu ensaio seminal *Sculpture in the Expanded Field*, no final da década de 1960 e inícios de 1970, a categoria de escultura tornou-se cada vez mais maleável e permeável a novos *mediums* e a outras práticas disciplinares, contribuindo para uma expansão do campo da escultura (R. E. Krauss, 1985). Se, como refere Miwon Kwon, durante esse período, os termos “arquitetura” e “paisagem” foram importantes para a expansão da escultura na sua rutura pós-moderna⁴⁴ (Baker et al., 2014), também na arquitetura, assistimos hoje a uma apropriação de outras práticas disciplinares do meio das artes plásticas (nomeadamente a instalação e a performance artística), como estratégia de regeneração urbana, mobilizando práticas artísticas como intervenção arquitetónica. Neste sentido, podemos dizer que a categoria de arquitetura se tornou cada vez mais “maleável” e aberta a outras formas de intervenção espacial no espaço público, contribuindo para uma expansão da prática disciplinar da arquitetura.

O objetivo deste texto é discutir esta questão. Partindo da noção de campo expandido, da forma como foi proposta e problematizada por R. Krauss para o campo da escultura, procura averiguar-se a pertinência da sua utilização para o que se passa com o campo da arquitetura na contemporaneidade.

Na próxima secção, dá-se conta das tentativas de aplicação da noção de campo expandido à arquitetura e da forma como estas desafiam o nosso propósito de investigação. Na secção seguinte equaciona-se a forma como novas práticas espaciais podem configurar uma expansão da arquitetura através das artes, sendo apresentados três exemplos concretos. A quarta secção problematiza esta ideia de expansão da arquitetura através das artes procurando identificar os seus elementos analíticos fundamentais. Finalmente, uma breve nota conclusiva abre-nos as perspetivas para a reflexão de aprofundamento desta questão, a desenvolver em futuros trabalhos.

2.1. O campo expandido e a arquitetura

Anthony Vidler e Jane Rendell, terão sido os primeiros a aplicar o termo “campo expandido” à arquitetura. No seu texto *Architecture's Expanded Field*, Anthony Vidler (2010b) fala numa expansão da arquitetura que envolve relações com a paisagem e com a escultura, associado às questões do urbanismo, do lugar e da monumentalidade (Sykes, 2010). Também Jane Rendell, no seu livro, *Art and Architecture: A Place Between* (2006), argumenta a existência de um campo expandido na arquitetura através da relação entre arte, arquitetura e crítica, a que chama, *critical spatial practice* (Rendell, 2006, p. 1), onde a arquitetura, tal como no caso das artes plásticas, pode assumir uma ação crítica enquanto

⁴⁴ Miwon Kwon refere a importância dos termos “arquitetura” e “paisagem” como dois termos exteriores à prática da escultura, mas que assumiram um papel importante para a “redefinição da sua identidade” durante esse período (Kwon in, Baker et al., 2014, p. 115)

intervenção arquitetônica. De facto, muitas das recentes intervenções urbanas, procuram assumir uma posição crítica em relação ao espaço onde estão a intervir, propondo novas formas de atuação sobre o espaço público. Nesse sentido podemos dizer que também estas intervenções urbanas desenvolvidas por artistas e arquitetos no espaço público, se encontrarão no campo de *critical spatial practice*, definido por Jane Rendell, como será, por exemplo, o caso do trabalho do coletivo britânico *muf architecture/art* (Rendell, 2006).

Não obstante podermos considerar que este tipo de intervenções urbanas se enquadram, portanto, naquilo que Jane Rendell denomina por *critical spatial practice*, o que pretendemos argumentar aqui, é a existência de um campo expandido na prática disciplinar da arquitetura, não numa ótica de crítica espacial, mas antes de expansão metodológica, em que a arquitetura se abre a novas formas de operar no espaço público, de acordo com os novos desafios urbanos, onde questões como, a participação, o coletivo e a efemeridade do espaço, ganham uma nova relevância no contexto urbano contemporâneo. É nesse sentido que a arte pode contribuir para uma expansão da prática arquitetônica, trazendo para a prática projetual outros mediums, como a instalação e a performance, que podem abrir caminho a uma nova forma de pensar os problemas urbanos, numa cidade que deixou de ser estática e perene para passar a ser dinâmica e efémera.

Quando Rosalind Krauss escreveu o seu ensaio “Sculpture in the Expanded Field”, o seu principal objetivo era redefinir o campo sobre o qual se organizava a escultura contemporânea (R. Krauss et al., 2014, p. 2), que até ai havia sendo produzida (nomeadamente entre 1968 e 1970) por artistas como Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter De Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt ou Bruce Nauman (R. Krauss, 1985, p. 287). Segundo Krauss, as obras destes artistas operam num novo contexto, fora dos anteriores parâmetros da escultura moderna, criando uma “rutura histórica”, organizando-se a partir de um novo contexto cultural que a autora denomina de pós-moderno (R. Krauss, 1985, p. 287). Deste modo, o seu ensaio propõe-se redefinir os parâmetros que definiam a escultura, criticando o conceito de “pluralismo”, muito presente em alguns críticos seus contemporâneos, para falar de uma crescente abertura e interdisciplinaridade no campo das artes visuais (R. Krauss et al., 2014, p. 2). Assim, seguindo o mesmo propósito de Rosalind Krauss, pretendemos aqui usar o conceito de “campo expandido” para redefinir e delimitar as recentes intervenções urbanas desenvolvidas por coletivos de artistas e arquitetos, não argumentando apenas uma ampliação da intervenção arquitetônica, mas procurando analisar o trabalho destes coletivos e contextualizar algumas destas práticas que têm contribuído para a criação de novos métodos de intervenção urbana e espacial. O que pretendemos é estabelecer um paralelo entre a expansão da escultura (a partir do final da década de 1960), onde a arquitetura teve um papel preponderante, e a “expansão” da arquitetura contemporânea, onde as artes têm agora um papel fundamental.

2.2 A Expansão da Arquitetura através das Artes: as novas práticas espaciais

“(...) Architects suffer from the same studio syndrome. They work out of their offices, terrace the landscape, and place their buildings into the carved site” (Serra, 1994, p. 143).

Em 1983, numa entrevista ao arquiteto Peter Eisenman publicada pela primeira vez na revista *Skyline*, Richard Serra proferia esta afirmação ao comparar o trabalho de alguns arquitetos à escultura moderna produzida em estúdio e posteriormente ajustada ao espaço público (*site-adjusted*), não estabelecendo nenhuma relação com o lugar (Serra dá como exemplo a escultura de Henry Moore). Segundo Serra, também alguns arquitetos sofreriam do mesmo problema, sugerindo que muita da arquitetura até então produzida, não estabelecia uma relação crítica e interessante com o lugar, constituindo-se apenas como objetos “cravados” no terreno (Serra, 1994, p. 143).

Se Richard Serra, em 1983, criticava a não relação da arquitetura com o lugar, para se preocupar essencialmente com a imagem estética do edifício, o que assistimos desde então é a uma crescente valorização da imagem e à comodificação da arquitetura a partir do objeto arquitetónico, onde os edifícios atingem um grande valor de mercado⁴⁵. Ora é, por sua vez, em oposição a este tipo de entendimento da arquitetura, focada no objeto arquitetónico, que coletivos de arquitetos, artistas e designers desenvolvem um tipo de intervenção espacial mais próxima do lugar, associado ao espaço urbano e em relação direta com a comunidade, focando-se mais no processo e na perceção espacial, e não tanto no objeto arquitetónico⁴⁶. Se por um lado existe uma reação à utopia modernista, por outro surge uma nova utopia, com base nas experiências *neo-avant-garde* [período historicamente situado entre meados da década de 1950, até meados da década de 1970 (Hopkins, 2006, p.1)], em que o espaço público e o espaço urbano são entendidos como espaços de relação e de experimentação, onde cada indivíduo participa na sua construção [princípios assentes nas teorias de Henri Lefebvre sobre o urbano em “O Direito à Cidade” (2012), de Guy Debord e Constatnt Nieuwenhuys através da Internacional Situacionista (in, McDonough, 2002) ou de Merleau-Ponty, sobre a perceção em, “Fenomenologia da Perceção” (1999)]. Neste sentido, a arquitetura é vista como um dispositivo, e não como um fim em si mesmo⁴⁷.

⁴⁵ Nishat Awan, Tatjana Schneider e Jeremy Till referem que: “the equation architecture=building magnifies the commodification of architecture. Buildings are all too easily appropriated into the commodity exchange of the marketplace” (Awan et al., 2011, p. 28)

⁴⁶ A título de exemplo, o coletivo Raumlaborberlin, no seu Statement, publicado na sua página oficial da internet, define arquitetura como: “Architecture is an experimental laboratory for a moment related to the participatory work practice in urban areas. Architecture is understood not as an object, but rather as history, a layer of the history of the place.” (raumlaborberlin, sem data)

⁴⁷ “Architecture is a tool, in the search for a city of possibilities, the city of tomorrow!” (raumlaborberlin, sem data)

Entre outros, trabalhos como os que têm vindo a ser realizados pelos coletivos Assemble, Raumlaborberlin e Plastique Fantastique, são exemplo deste novo tipo de prática arquitetónica. A escolha destes três coletivos prende-se, com a relevância, consolidação e diversidade do seu trabalho em torno deste tipo de práticas, bem como pela sua exemplaridade. Detenhamo-nos um pouco em cada um destes três casos.

2.2.1 Assemble

Recentemente, um coletivo de artistas e arquitetos foi nomeado para o Turner Prize 2015, vencendo este prémio de arte contemporânea⁴⁸. O coletivo Assemble (coletivo de arte/arquitetura fundado em Londres, 2010) venceu o Turner Prize 2015 com o seu projeto Granby Four Streets⁴⁹, um projeto ainda em fase de desenvolvimento, que procura reabilitar um conjunto de habitações degradadas em Toxteth, Liverpool. Em associação com a comissão de moradores já existente, fundada para a reabilitação daquele conjunto habitacional, o coletivo Assemble desenvolveu o projeto Granby Workshop⁵⁰, um workshop comunitário, onde foram produzidos objetos de design únicos, desenvolvidos através de uma parceria entre artistas e comunidade local, com o intuito de construir mobiliário e revestimentos para a remodelação do interior das habitações e financiar também a sua recuperação. Ao mesmo tempo, este workshop procura promover um apoio social a uma zona progressivamente abandonada, procurando capacitar a comunidade de um conjunto de novas valências. A entrega deste prémio ao coletivo Assemble (sendo esta a primeira vez, na história deste prémio, que um coletivo de arquitetos é vencedor) denota o crescimento e aceitação deste tipo de projetos por parte das comunidades, bem como o seu reconhecimento pelas instituições, como uma forma eficaz de regeneração urbana e aspirando a uma nova relação entre arte e arquitetura. O trabalho do coletivo Assemble é um exemplo de como através de práticas colaborativas [um tipo de intervenção associado às artes que tem sido aproximado, entre outras designações, por definições como as de socially engaged art, social practice ou como refere Claire Bishop, participatory art (C. Bishop, 2012, p. 1)] se procura desenvolver uma revitalização sustentável da cidade e do espaço urbano.

⁴⁸ Para mais informações sobre a esta edição do prémio Turner Prize 2015, ver: <http://www.tate.org.uk/whatson/tramway/exhibition/turner-prize-2015> (consultado a 4 de Abril 2016)

⁴⁹ Para mais informações sobre o projecto Granby Four Streets, ver: <https://assemblestudio.co.uk/projects/granby-four-streets-2>

⁵⁰ <https://assemblestudio.co.uk/projects/granby-workshop>



Figura 2. Vista de uma das ruas de Granby propostas para requalificação. Foto: Assemble.
<https://assemblestudio.co.uk/projects/granby-four-streets-2>



Figura 3. Vista de uma das Ruas de Granby propostas para requalificação. Foto: Assemble.
<https://assemblestudio.co.uk/projects/granby-four-streets-2>



Figura 6. Ilustração do projeto comunitário Granby Workshop para a criação de objetos decorativos para a reconstrução das habitações. Imagem: Assemble.
<https://assemblestudio.co.uk/projects/granby-workshop>



Figura 4. Exposição dos objetos criados em Granby Workshop exibidos na exposição Turner Prize, 2015. Foto: Assemble.
<https://assemblestudio.co.uk/projects/granby-workshop>



Figura 5. Azulejos cerâmicos criados em Granby workshop e aplicados na reconstrução das habitações a recuperar. Foto: Assemble.
<https://assemblestudio.co.uk/projects/granby-workshop>



Figura 7. Exemplo de uma renovação que inclui pedras de revestimento de lareira produzidas em Granby Workshop. Foto: Assemble.
<https://assemblestudio.co.uk/projects/granby-workshop>

2.2.2 Raumlaborberlin

Um segundo exemplo deste tipo de práticas é o trabalho desenvolvido pelo coletivo berlinense Raumlaborberlin (fundado em Berlim, 1999). No manifesto de intenções publicado no seu site oficial da internet, com o título “Experimental Architectural Practice”⁵¹ (raumlaborberlin, sem data), definem-se como “uma rede, um coletivo de 8 arquitetos que se juntaram numa estrutura de trabalho colaborativa”⁵². O seu trabalho centra-se na “intersecção entre arquitetura, planeamento urbano, arte e intervenção urbana”⁵³ onde a cidade e a renovação urbana são abordadas enquanto processo⁵⁴. As suas intervenções incidem sobre locais abandonados, expectantes, que podem conter um princípio de mudança, mas que até aí têm sido desvalorizados. Com as suas intervenções procuram introduzir uma nova dinâmica em espaços urbanos desqualificados, com vista à sua revitalização, através de uma relação direta com os habitantes, procurando integrá-los como parte do processo e da intervenção. Um dos projetos desenvolvidos neste âmbito é o projeto “Eichbaumoper”⁵⁵ (2008, 2009), que pretendia a revitalização da estação de metro Eichbaum, localizada no cruzamento das cidades de Essen e Mülheim, através da criação de uma “opera house”, onde cantores e músicos se misturam com transeuntes e a música se mistura com os sons do quotidiano daquele lugar. Ao introduzir um novo contexto neste espaço anteriormente degradado, procura-se criar outra dinâmica e uma nova perceção do espaço por parte dos seus habitantes quotidianos, potenciando a sua transformação e revitalização⁵⁶.

⁵¹ <http://raumlabor.net/statement/> (último acesso a 3 de fev. 2022)

⁵² “(...) raumlaborberlin is a network, a collective of 8 trained architects who have come together in a collaborative work-structure.” (raumlaborberlin, sem data)

⁵³ “We work at the intersection of architecture, city planning, art and urban intervention.” (raumlaborberlin, sem data)

⁵⁴ “We do not solve problems, rather we initiate processes that give actors the opportunity to know, understand and use the city and its dynamics, as well as its possibilities.” (raumlaborberlin, sem data)

⁵⁵ Para uma melhor compreensão do projeto ver: <http://raumlabor.net/eichbaumoper/> (último acesso a 3 de fev. 2022)

⁵⁶ “We move programmatic narratives into urban spaces, install new atmospheres and create a sense of new potential. Through the participation of local actors in cooperation with experts from all creative disciplines, new fields of action are discovered, tested, and projected into the future.” (raumlaborberlin, sem data)



Figura 8. Raumlaborberlin, Eichbaumoper. Foto: ©Rainer Schlautmann. Raumlaborberlin. <https://raumlabor.net/eichbaumoper/>



Figura 10. Raumlaborberlin, Eichbaumoper. Foto: Raumlaborberlin. <https://raumlabor.net/eichbaumoper/>



Figura 9. Raumlaborberlin, Eichbaumoper. Foto: ©Guntram Walter. Raumlaborberlin. <https://raumlabor.net/eichbaumoper/>



Figura 12. Raumlaborberlin, Eichbaumoper. Foto: Raumlaborberlin. <https://raumlabor.net/eichbaumoper/>



Figura 11. Raumlaborberlin, Eichbaumoper. Foto: Raumlaborberlin. <https://raumlabor.net/eichbaumoper/>

2.2.3 Plastique Fantastique

Por último, o trabalho do coletivo Plastique Fantastique (uma plataforma para a arquitetura temporária, fundada em Berlim, 1999)⁵⁷, põe em evidência a efemeridade do espaço público. O seu trabalho centra-se na construção de grandes infraestruturas insufláveis, tendo como principal preocupação a “criação de um espaço público partilhado e envolver os cidadãos em processos criativos”⁵⁸. As suas infraestruturas temporárias procuram desenvolver a interação entre a comunidade e o espaço público, valorizando a experiência sensorial do espaço e a efemeridade da cidade contemporânea. Neste sentido, podemos relacionar o seu trabalho com as teorias urbanas de Henri Lefebvre sobre a cidade ideal, a cidade efémera, e a consciência de que “a arquitetura considerada isoladamente não poderia nem restringir possibilidades, nem por si própria abri-las” (Lefebvre, 2012, p. 135), ou seja, a relação entre arte e arquitetura é uma premissa importante para a construção do espaço público contemporâneo onde se reequacionam as relações de espaço-tempo, individual e coletivo, institucional e lúdico.

Um exemplo das suas intervenções é o projeto “Sound of Light”⁵⁹, desenvolvido em parceria com o artista Marco Borotti para o festival “Urban Lights Ruhr”, 2014 na cidade alemã de Hamm. A intervenção capta as condições da luz exterior para as transformar em cores que subsequentemente se traduzem em sons únicos (Plastique Fantastique, sem data-b). A intervenção funciona, assim, através de uma contínua relação entre interior e exterior, onde a luz exterior transforma as condições e a percepção do espaço interior.

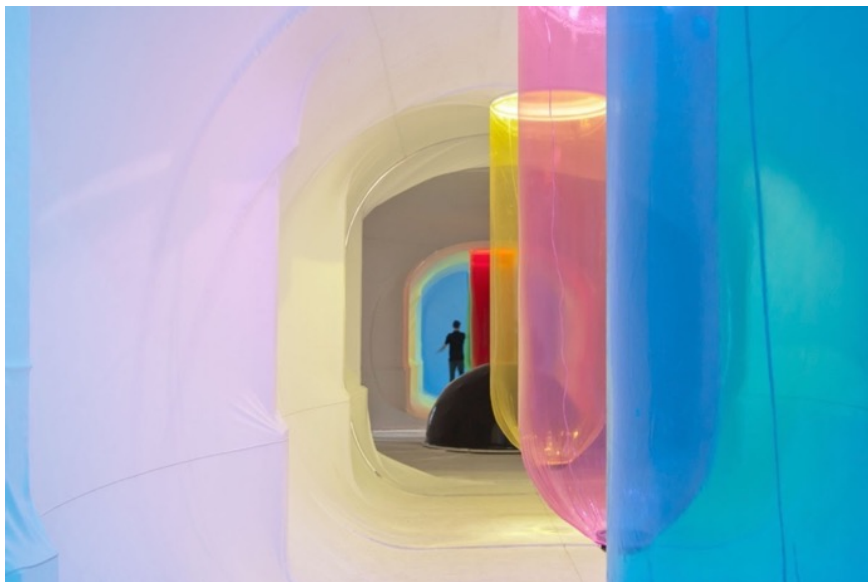


Figura 13. Plastique Fantastique & Marco Borotti, “Sound of Light”, 2014. Vista do interior da intervenção e do reflexo das cores CMY. Foto: Plastique Fantastique. <https://plastique-fantastique.de/SOUND-OF-LIGHT>

⁵⁷ <http://www.plastique-fantastique.de/Plastique-Fantastique> (último acesso a 3 de fev. 2022)

⁵⁸ “(...) creating and sharing public space and involving citizens in creative processes.” (Plastique Fantastique, sem data-a)

⁵⁹ Para mais informações sobre o projeto ver: <https://plastique-fantastique.de/SOUND-OF-LIGHT> (último acesso a 3 de fev. 2022)

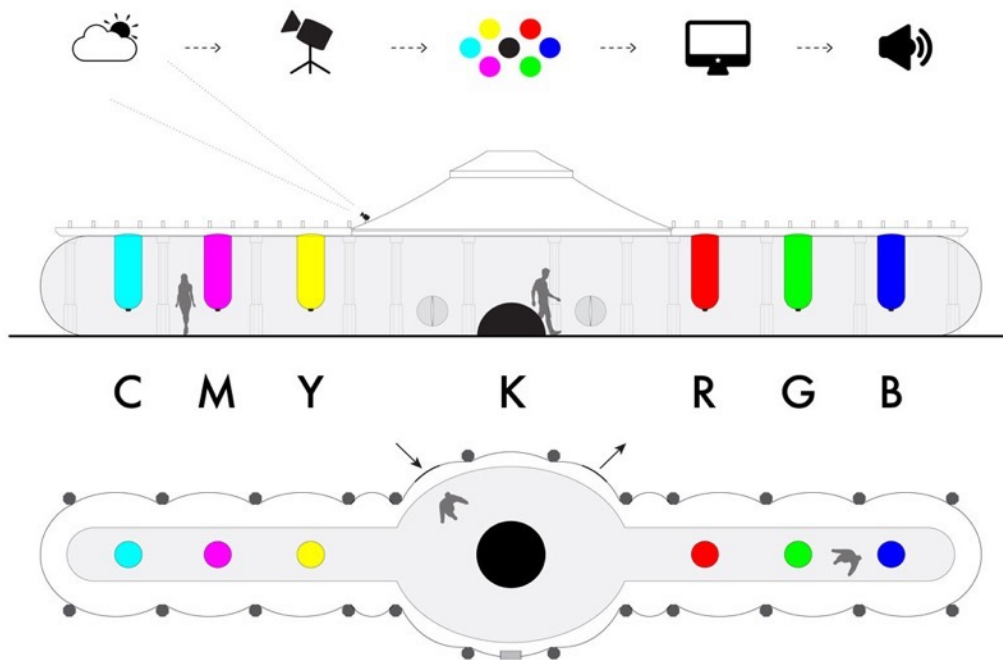


Figura 15. Plastique Fantastique & Marco Borotti, "Sound of Light", 2014. Esquema da Intervenção. Imagem: Plastique Fantastique. <https://plastique-fantastique.de/SOUND-OF-LIGHT>



Figura 16. Plastique Fantastique & Marco Borotti, "Sound of Light", 2014. Vista do exterior da intervenção integrada num antigo pavilhão da música na cidade alemã de Hamm. Foto: Plastique Fantastique. <https://plastique-fantastique.de/SOUND-OF-LIGHT>

Figura 17. *Plastique Fantastique & Marco Borotti, "Sound of Light", 2014. Detalhe do Sistema de amplificação sonora. Foto: Plastique Fantastique <https://plastique-fantastique.de/SOUND-OF-LIGHT>*



Figura 18. *Plastique Fantastique & Marco Borotti, "Sound of Light", 2014. Vista do interior da intervenção. Foto: Plastique Fantastique. <https://plastique-fantastique.de/SOUND-OF-LIGHT>*



Figura 19. *Plastique Fantastique & Marco Borotti, "Sound of Light", 2014. Vista do Interior da intervenção e do reflexo das cores RGB. Foto: Plastique Fantastique. <https://plastique-fantastique.de/SOUND-OF-LIGHT>*

2.3. A Expansão da Arquitetura através das Artes: elementos analíticos fundamentais

Este pequeno conjunto de exemplos ilustra o modo como este tipo de intervenções se tem generalizado na prática arquitetónica contemporânea, contribuindo para uma expansão da arquitetura através de um olhar sobre a prática artística, procurando trazer para a sua prática disciplinar um conjunto de métodos operativos que ajudem a repensar o papel do arquiteto na resolução dos problemas do espaço público e do espaço urbano contemporâneo.

Ao analisarmos os trabalhos destes grupos, percebemos que em comum têm o facto de definirem o seu trabalho como colaborativo e ativador de espaço público, tendo como objetivo envolver a comunidade num diálogo crítico sobre a cidade, através de ações coletivas, onde o espectador é parte da intervenção. Da mesma forma, é importante notar a crescente necessidade sentida por vários grupos de arquitetos em desenvolver um trabalho que se organiza através de uma estrutura horizontal, não hierárquica, baseada numa lógica de autonomia de encomenda, que valoriza a importância da interdisciplinaridade e com foco nas questões urbanas, procurando desenvolver projetos capazes de gerar regeneração urbana através da participação coletiva e não por força do objeto arquitetónico. Para estes grupos “edifícios e espaços são tratados como parte de um contexto dinâmico de redes”⁶⁰ (Awan et al., 2011, p. 28), a arquitetura é vista não apenas enquanto objeto arquitetónico mas enquanto problemática espacial - “*spatial*”⁶¹ - expandindo-se a uma outra forma de fazer e pensar a arquitetura, valorizando o processo e ação crítica sobre o lugar - “*praxis*”⁶² - numa relação que envolve um conjunto mais alargado de premissas e de agentes que se estabelecem em rede (Awan et al., 2011). Como sublinham Awan, Scheneider & Till (2011), é claro para estes coletivos que “a produção espacial pertence a um grupo mais alargado de atores - de artistas a utilizadores, de políticos a construtores - com um conjunto diversificado de habilitações e de intenções”⁶³.

Uma primeira resposta a este novo modo de pensar a arquitetura e a prática arquitetónica, estará na consciência da necessidade de uma arquitetura que se adapte às exigências de uma cidade em constante mutação, fruto da “terceira revolução urbana”, como refere François Ascher, e que se define como “móvel e telecommunicante, feita de novas arbitragens entre as deslocções das pessoas, dos bens e das informações, animada por acontecimentos que exigem a co-presença e na qual a qualidade dos lugares mobilizará todos os sentidos, incluindo o tato, o paladar e o olfato” (Ascher, 2012, p. 66). Podemos perceber no trabalho destes coletivos uma forte consciência do carácter “multissensorial”

⁶⁰ “Buildings and spaces are treated as part of a dynamic context of networks.” (Awan et al, 2011, p. 28)

⁶¹ “Spatial does not so much replace architectural as a term, but radically expands it.” (Awan et al, 2011, p. 29)

⁶² “Praxis, in the sense of action propelled by a critical understanding of external conditions, moves away from the normative concerns and structures of traditional practice, and also away from the endless deferral and retreat of “critical” theory and practice.” (Awan et al, 2011, p. 29)

⁶³ “(...) spatial production belongs to a much wider group of actors - from artists to users, from politicians to builders - with a diverse range of skills and intents.” (Awan et al, 2011, p. 28)

(Pallasmaa, 2012, p. 39) da arquitetura e da nossa relação com o espaço urbano através de uma experiência física com o lugar. Com efeito, como refere Juhani Pallasmaa, em *os Olhos da Pele: A arquitetura e os sentidos*: “eu confronto a cidade com o meu corpo; (...) Eu me experimento na cidade; a cidade existe por meio de minha experiência corporal” (2012, pp. 37–38). Esta consciência é expressa não só através do foco em projetos que procuram explorar o carácter preceptivo do espaço, por meio da experiência dos seus utilizadores, como pelo desenvolvimento de um cada vez maior número de projetos DIY (do it yourself) onde a comunidade é encorajada a participar na construção do seu espaço público, através de workshops, jogos ou outro tipo de atividades. O projeto “Sound of Light” do coletivo *Plastique Fantastique* em colaboração com Marco Barotti e os projetos “Granby Workshop” ou “Folly for a Flyover” do coletivo *Assemble*, são bons exemplos deste tipo de abordagens⁶⁴.

Já em 1983 (na mesma entrevista dada a Peter Eisenman), Richard Serra colocava a questão (em relação à arquitetura) sobre se as pessoas seriam capazes de ler a sua estrutura interna de forma preceptiva ou táctil, fisicamente⁶⁵ (1994, p. 143). Ora, é também aqui que a arte, nomeadamente através da instalação e da performance, pode desempenhar um papel importante na construção de um espaço que estimule a perceção e a experiência sensorial, adaptado às questões urbanas. Será, possivelmente, a partir deste novo diálogo entre arte e arquitetura, que podemos pensar na construção de uma arquitetura mais fenomenológica, como defendiam Christian Norberg-Schulz (2006) e Juhani Pallasmaa (2006), assente na construção do lugar e na experiência espacial, aplicada ao espaço urbano.

A possibilidade de pensarmos um campo expandido para a arquitetura está, precisamente, no facto de um vasto conjunto de arquitetos procurar definir e enquadrar o seu trabalho noutra perspetiva, fora dos anteriores parâmetros da prática arquitetónica, mas que não invalida a primeira. Nishat Awan, Tatjana Schneider e Jeremy Till focam igualmente esta ideia ao referirem:

“But, again, this does not mean abandoning the skills and ways of thinking that go into the production of buildings; instead we argue that they can be deployed and developed in other settings as well.” (Awan et al., 2011, p. 28).

Neste sentido, podemos definir uma nova forma de “prática espacial” que se desenvolve em paralelo com a anterior prática arquitetónica, mas que procura responder e explorar os limites e exigências da cidade contemporânea, abrindo-se a um mais vasto conjunto de possibilidades, onde a arte, através dos *mediums* da instalação e da performance, se constitui como um conjunto de novas possibilidades para a arquitetura.

⁶⁴ Para uma melhor compreensão do projeto “Folly for a Flyover” do coletivo *Assemble* ver: <https://assemblestudio.co.uk/projects/folly-for-a-flyover> (consultado a 3 fev. 2022)

⁶⁵ “RS: What I wonder about architecture is whether people read the significance of its internal structure perceptually or haptically, physically.” (Serra, 1994, p. 143)

No entanto, apesar de podermos argumentar a existência de um campo expandido para a arquitetura através das artes, é importante referir que muitas das questões que são postas em causa por parte destes coletivos de artistas e arquitetos não são questões novas para a arquitetura, como a importância do processo na prática arquitetónica, a interdisciplinaridade, ou a construção de uma arquitetura mais fenomenológica ao nível urbano. O que realmente diferencia estas intervenções é o novo contexto cultural onde estas estão inseridas, onde vemos uma nova reorganização da prática profissional e a incorporação de novos *mediums* que procuram dar resposta às exigências da cidade contemporânea e do novo espaço público, hoje definido como “espaço coletivo ou relacional” (Gausa, Gaullart, et al., 2001, p. 204). Assim, podemos equacionar esta expansão da arquitetura como um desdobramento da prática arquitetónica, para repensar a sua relação com o urbano, procurando desenvolver novas metodologias para responder aos desafios do novo espaço e do novo tempo que caracterizam o espaço coletivo/relacional, que, como definem Gausa et al. (2001), já não é um espaço composto por “desenhos fechados” e “imagens puras”, mas um “espaço de novas paisagens para a interação e a apropriação” (Gausa, Gaullart, et al., 2001, p. 204); um espaço composto não por um desenho formal, mas por “dispositivos informais” (Gausa, Gaullart, et al., 2001, p. 204). O novo espaço coletivo exige um novo desenho e novos “dispositivos abertos á mudança” (Gausa et al, 2001, p.204) capazes de integrar “o ócio, o desporto, a cultura, o associativismo, a intercomunicação, a diversidade e a relação” (Gausa, Gaullart, et al., 2001, p. 204).

A relevância deste tipo de intervenções e da crescente relação interdisciplinar entre arquitetos e artistas, poderá estar, precisamente, no facto de podermos mais uma vez colocar a questão, “para que serve a arquitetura?”, sendo que a resposta estará, na capacidade que cada arquiteto tem, através da sua obra, de produzir a sua *versão-do-mundo*⁶⁶ (Gadano, 2006). Neste sentido, e para estes coletivos, os *mediums* da arte constituem-se como um dispositivo capaz de construir uma nova *versão-do-mundo* e de colocar novamente a pergunta, “o que é a arquitetura? e para que serve a arquitetura?” contribuindo, mais uma vez, para a dimensão crítica da arquitetura e para a expansão do seu campo disciplinar.

A relevância de traçar um novo campo expandido para a arquitetura está na necessidade de nomear e delimitar as potencialidades expansivas da disciplina em termos de método operativo, através de outras formas artísticas, num período de nova abertura dos campos disciplinares, associado a uma mudança na sociedade e cidade contemporânea, que exige novas respostas à arquitetura. Assim, se por um lado a arquitetura, durante um certo período, serviu de *input* à escultura, o diagrama apresentado por Rosalind Krauss permite-nos equacionar que o contrário também seria possível e que existe uma potencialidade na arquitetura para além da imagem construída e da lógica do edifício.

⁶⁶ A expressão *versões-do-mundo*, utilizada por Gadano faz referência ao livro de Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking* (2013), (in, Gadano, 2006, p. 6).

Como refere Julian Rose (2014), o interesse dos arquitetos neste ensaio talvez seja o facto de este sugerir uma relação entre as duas disciplinas, onde a arquitetura é uma fonte de possibilidades expansivas⁶⁷ (Rose in, Baker et al., 2014, p. 127).

2.4 Nota conclusiva

Neste capítulo pretendeu-se aplicar o conceito de *campo expandido*, desenvolvido por Rosalind Krauss, à arquitetura, relacionando a expansão da escultura (durante o final da década de 1960 e início de 1970) com a recente expansão da arquitetura associado às novas práticas espaciais.

Procurámos argumentar uma expansão da arquitetura a partir de uma relação próxima com o ensaio de Rosalind Krauss, onde a autora define a expansão da escultura a partir dos termos “arquitetura” e “paisagem”. Assim, se a determinada altura a arquitetura contribuiu para uma expansão da escultura, na sua rutura pós-moderna, o que argumentamos é a possibilidade de uma expansão da arquitetura através da arte onde a integração de *mediums* como a instalação e a performance artística na prática arquitetónica contribuem para o desenvolvimento de novas práticas espaciais associadas ao espaço público e às questões urbanas. Podemos estabelecer esta relação através da identificação de um conjunto comum de premissas, presentes tanto na expansão da escultura como da arquitetura, tais como, a relevância dada ao processo em detrimento do objeto, a procura de uma relação mais fenomenológica com o espaço através da experiência dos seus utilizadores, e uma maior valorização do espaço público.

Assim, procuramos argumentar um campo expandido para a arquitetura em termos de prática arquitetónica, onde são introduzidos novos mecanismos operativos que procuram dar resposta aos novos desafios e exigências do espaço público contemporâneo.

De entre vários grupos de artistas e arquitetos que desenvolvem trabalho nesta área, foram escolhidos três exemplos de coletivos que, pela diversidade e consistência do seu trabalho ao longo dos anos, representam e definem aquilo que caracteriza este tipo de práticas espaciais.

Em seguida iremos desenvolver ainda outras questões associadas ao trabalho destes coletivos e à sua relação com o espaço público em termos de políticas urbanas através da análise do trabalho do coletivo *muf architecture/art*.

67 “But maybe this is the real reason architects still read the essay today—because it suggests a relationship between the two disciplines in which architecture is no longer just a straw man, but a source of genuinely expanded possibilities” (Rose in, Baker et al., 2014, p. 127)

Capítulo 3: O Valor do Processo na Construção de Espaço Público (muf architecture/art e o projeto: *Making Space in Dalston*)

Resumo

O tema do processo é um dos temas centrais na arte na segunda metade do séc. XX e marca um ponto importante na viragem da arte em torno das questões espaciais. Os artistas passam a dar um maior relevo ao processo de fazer e as obras passam a ser o reflexo desse mesmo processo. A escultura deixa de se definir pela colocação de objetos no espaço e passa a constituir-se como um conjunto de ações no espaço, que refletem a passagem dos corpos e a sua execução. É notório em muitos dos artistas que marcaram o pós-minimalismo (e.g. Robert Morris, Robert Smithson, Richard Serra, Dan Graham, ou Gordon Matta-Clark, entre outros) a absorção de outras práticas disciplinares como o teatro, a dança e a arquitetura.

Por sua vez, na arquitetura, vemos que coletivos de artistas e arquitetos começam a repensar, o processo de construção das cidades e os seus modos de intervenção. É o caso de muf architecture/art, onde a obra construída é o reflexo do próprio processo de intervenção no espaço público. Para isso, muf utiliza outras metodologias de ação, como intervenções temporárias no espaço público, que permitem testar novas possibilidades de intervenção arquitetónica, ao mesmo tempo que estimulam a apropriação do espaço pelos seus habitantes. Para compreender estas questões irei analisar o projeto *Making Space in Dalston*, desenvolvido por muf em colaboração com os arquitetos paisagistas J&L Gibbons.

3.1. O valor do processo na prática artística

3.1.1 Robert Morris: do minimalismo à expansão espacial

“I believe there are “forms” to be found within the activity of making as much as within the end products.” (R. Morris, 1993, p. 73)

“Nenhuma criação existe sem experiência” (Deleuze & Guattari, 1997, p. 166)

O tema do processo na obra de arte é uma questão fundamental no trabalho de artistas como Robert Morris ou Richard Serra, que marcaram a viragem para o pós-minimalismo, onde procuravam revelar o processo da obra na própria obra, sendo esta o processo e o produto da sua execução (R. Krauss, 2004a). Aqui entram também questões como a valorização da materialidade, a indeterminação e a aleatoriedade introduzida no processo de execução (R. Krauss, 2004a), “as possibilidades do corpo”, a “dimensão temporal do processo e a perceção” (R. Morris, 1993, p. 75). A atenção dada ao processo e ao ato de fazer, na obra de arte, constitui-se como um tema importante que definiu a passagem para

um novo período onde a descrença numa arte autónoma e autorreferencial, tornava evidente a importância da relação dos objetos com o seu contexto e com as “condições da sua execução” (Stiles, 1996, p. 577). O que começou na década de 1940, com uma “atenção dada ao gesto na pintura, tornou-se numa consciência de como o processo informa a prática a todos os níveis”⁶⁸ (Stiles, 1996:577). Morris, no seu ensaio *“Some Notes on The Phenomenology of Making: The Search for the Motivated”* (1970), salienta a importância de Pollock para uma abertura da pintura a uma relação mais direta com o corpo e com os materiais e destes com a gravidade, tornando-se mais disponível para a integração do acaso e do acidente, resultantes desta relação com os elementos no ato de fazer (R. Morris, 1993). O que vemos na obra de Robert Morris e nos seus textos é exatamente uma importância dada ao ato de fazer - “making”. Para Morris e para outros artistas seus contemporâneos, é dada uma maior atenção ao “processo de manipulação dos materiais do que à efetiva construção de objetos”⁶⁹ (Harrison & Wood, 2003, p. 814) e nesse sentido, a obra de Pollock é novamente convocada como símbolo da *“action painting”* e do Expressionismo Abstrato americano, tal como definido por Rosenberg (Harrison & Wood, 2003), onde a tela era identificada como uma “arena” e um local de ação e não espaço para reproduzir objetos (Rosenberg, 2003). O que acontecia na tela era o resultado de um processo, de um “evento” e a procura de “extinguir o objeto” (Rosenberg, 2003). Para Morris, a importância da obra de Pollock está não na imagem, nem na pintura como ato performativo, mas no processo da própria obra, tornado evidente através da sua construção (R. Krauss, 2004a).

Morris realça a importância da obra de Pollock no desenvolvimento de uma relação mais direta entre o corpo, a matéria e as condicionantes envolvidas no processo de fazer, integrando o acaso - *chance*⁷⁰ ou o “acidente” como uma forma de explorar novas possibilidades para a pintura, refletindo o processo no resultado final da obra (R. Morris, 1993). Em *“Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated”* (1993), Morris procura salientar a importância do processo como um elemento fundamental da obra, a sua “substância”⁷¹. O artista, salienta a importância da relação entre o corpo e a matéria, pondo em evidência a importância desta interação no ato de fazer (1993). A obra torna-se não a construção de objetos, mas o contínuo processo de relação do corpo com as propriedades da matéria (contida nos objetos) e o espaço onde estes estão inseridos. Para Morris os “objetos projetam possibilidades para a ação, ao mesmo tempo que projetam que eles

⁶⁸ “(...) attention to gesture in painting increasingly became a consciousness of how process informs practice at all levels” (Stiles, 1996, p. 577)

⁶⁹ “(...) a concern with processes of manipulation of materials, rather than their constitution into some objects” (Harrison & Wood, 2003, p. 814)

⁷⁰ Em inglês a palavra chance, pode querer dizer acaso, mas também possibilidade, o que é particularmente interessante porque a integração do acaso ou erro é usada como uma forma de desenvolver novas possibilidades no campo da arte.

⁷¹ “the making process is not behind the scenes but is the very substance of the work” (R. Morris, 1993, p. 91)

próprios, sofreram uma ação”⁷² (R. Morris, 1993, p. 90), o que confere uma enorme importância ao papel da percepção na nossa relação com os objetos, o espaço, o mundo que nos rodeia, valorizando o papel da experiência como elemento fundamental na definição da obra. Os objetos podem revelar possibilidades para a ação através da nossa interação com eles através de uma relação processual e preceptiva que se desenrola no tempo e no espaço (R. Morris, 1993). O artista, define a arte desenvolvida no início da década de 1960 como uma procura de escapar ao condicionalismo da composição, presente no Expressionismo Abstrato. Para isso a arte Minimal adotou um conjunto de mecanismos processuais ou de carácter serial que procuraram destruir a anterior lógica de composição, passando da “composição para a construção” (R. Morris, 1993, p. 91), envolvendo um maior papel da percepção através da “participação do corpo” (R. Morris, 1993, p. 89) em relação com os objetos construídos. É dado um maior valor às condições dos materiais e do meio através de uma relação preceptiva com estes, uma “percepção corporificada”, onde a obra incorpora as contingências provenientes da relação entre o corpo, os materiais e o contexto, estando aberta às possibilidades que podem surgir desta relação no decorrer da sua execução.

No seu percurso, Morris passou progressivamente da construção de objetos, para o desenvolvimento de uma série de movimentos “transgressivos” que transformaram as “categorias do processo escultórico”, e que pelo seu foco e contínua investigação sobre as “qualidades da experiência sensorial” alteraram o modo como hoje “entendemos as questões relacionadas com o ato de fazer e de perceber” (Michelson, 2013, p. 7).

Voltando um pouco a traz para contextualizar esta questão de modo mais abrangentes, é importante notar que, entre as décadas de 1960 e 1970, vários artistas começaram a desenvolver o seu trabalho através de uma relação mais sensorial com o espaço arquitetónico e espaço público focando-se nas questões da percepção e do corpo no espaço. Artistas como Donald Judd, Michael Asher, Robert Morris, Richard Serra ou Bruce Nauman, desenvolveram trabalho em torno destas questões, estabelecendo ao mesmo tempo uma relação estreita entre teoria crítica e arte.

O termo minimalismo, introduzido por Richard Wolheim, procurou caracterizar aquilo que este identificou como uma “arte de conteúdo minimal”, não mais entendida em termos de execução, mas ao contrário, “em termos de decisão e desmantelamento” (Foster, 1996, pp. 38–40). O termo assumiu uma conotação negativa para vários críticos, nomeadamente para Clement Greenberg, para quem os minimalistas não perseguiram as qualidades essenciais da arte (ou seja, a especificidade do *medium*). Em 1967, o crítico Michael Fried escreve um dos mais fortes ataques à escultura minimalista, pelo facto de esta assumir características teatrais. Em *Art and Objecthood*, Michael Fried parte de uma

⁷² “Objects project possibilities for action as much they project that they themselves were acted upon” (R. Morris, 1993, p. 90)

análise à escultura desde o séc. XIX para sistematizar quais os princípios da escultura, partindo do princípio da “separação entre as artes” (R. E. Krauss, 2001, p. 243). A tese de Fried é que existe um conflito entre o teatro e as artes, onde a “sobrevivência das artes, passou a depender cada vez mais de uma capacidade de vencer o teatro” (Fried in, R. E. Krauss, 2001, p. 243). Fried acredita haver uma aproximação da escultura em relação ao teatro por esta se concentrar no desenvolvimento de uma “temporalidade estendida” (Krauss, 1998:244), o que segundo Fried é contrário aos princípios da escultura e ao que acontecia na escultura moderna, que consegue superar o teatro por via da sua “presença e instantaneidade” (Fried in, R. E. Krauss, 2001, p. 244). A crítica de Fried situa-se, portanto na sequência da lógica de Grennberg, que defende uma separação das artes e que por isso não pode conceber o desenvolvimento da escultura a partir dos mesmo pressupostos do teatro, ou seja, a temporalidade e o facto de muitas das esculturas minimalistas terem como objetivo “teatralizar o espaço onde eram expostas”, ou assumirem-se como um “agente de movimento” (R. E. Krauss, 2001, p. 244). Em oposição à conotação negativa imposta à noção de “teatralidade” para definir a escultura minimalista, Rosalind Krauss demonstra que esta ideia esteve também presente na escultura moderna do início do séc. XX, como são exemplo a arte cinética ou intervenções feitas especificamente para o teatro, como a obra de Moholy-Nagy, “*Acessório de luz para um balé*” (1923-30) ou de Francis Picabia, *Relâche* (1924), vindo progressivamente a desenvolver-se, através de diversas variantes, ao longo das décadas seguintes através de artistas como Calder, Claes Oldenburg, Allan Kaprow, Rauschenberg, Robert Morris ou Bruce Nauman (R. E. Krauss, 2001). Ao descrever a relação entre escultura e teatralidade, Krauss conclui que, a partir de 1960, através das obras de Oldenburg, Morris e Nauman, a relação entre teatro e escultura contribuíram para uma redefinição da escultura refletindo sobre,

“o que é o objeto, de que modo o conhecemos e o que significa ‘conhece-lo’ e que “ao tentar descobrir o que a escultura é, ou o que pode ser (...), utilizou-se do teatro [da] sua relação com o contexto do observador como uma ferramenta para destruir, investigar e reconstruir” (R. E. Krauss, 2001, p. 289).

Por outras palavras isto quer também dizer que é partir de uma relação entre a escultura e o teatro que se restabeleceram os parâmetros da escultura, introduzindo-se uma relação mais fenomenológica onde se redefine a relação entre sujeito e objeto. Na sequência desta ideia, também o crítico americano Hal Foster define o minimalismo como uma “procura [de] superar o dualismo metafísico entre sujeito e objeto a partir da experiência fenomenológica. Assim, longe de idealista, o trabalho minimalista complica a pureza da conceção do corpo num espaço e tempo particulares”⁷³ (Foster, 1996, p. 40).

⁷³ “For it is precisely such metaphysical dualisms of subject and object that minimalism seeks to overcome in phenomenological experience. Thus, far from idealist, minimalist work complicates the purity of conception with the contingency of perception, of the body in a particular space and time.” (Foster, 1996, p. 40)

Por sua vez, Delfim Sardo, observando o desenvolvimento da escultura ao longo do séc. XX, refere que se dá uma aproximação e “negociação em relação aos processos arquitetônicos” e uma “transmutação da escultura noutra prática, de imersão no espaço real e, posteriormente, no corpo real” (Sardo, 2017, p. 182). O trabalho dos artistas minimalistas e pós-minimalistas (como Robert Smithson, Gordon Matta-Clark ou Dan Graham) são exemplos da transformação operada na escultura no final do séc. XX e é através da obra de Robert Morris que podemos ter uma visão mais clara desta evolução e conceção da escultura como um “campo de possibilidades” (R. E. Krauss, 1985; Sardo, 2017). O conjunto de textos, “*Notes on Sculpture*” escritos por Morris para a revista *Artforum* entre 1966 e 1967, fazem uma análise do que é a escultura, na sequência dos textos de Donald Judd, “*Specific Objects*” (Sardo, 2017) e mostram uma aproximação cada vez maior da escultura às questões processuais, do corpo e da experiência do espaço, diretamente influenciado pelo pensamento fenomenológico. Algumas destas questões começaram a ser desenvolvidas no início dos anos 1960 durante o seu envolvimento com a *Judson Dance Theater* (1960-1962), um workshop de dança liderado por Robert Ellis Dunn (1928-96) e a sua mulher Judith Dunn (1933-83) na *Judson Memorial Church* em Nova York. Tanto Robert como Judith Dunn trabalharam no Studio de Merce Cunningham (ele enquanto compositor e ela como bailarina) e trouxeram para os seus workshops muitas das influências de Cunningham e John Cage sobre a imprevisibilidade e improviso (Burt, 2006). Muitos dos bailarinos que atuaram na *Judson Church* eram também membros da *Merce Cunningham Dance Company* e por isso estavam familiarizados com as técnicas de improviso e imprevisibilidade (como por exemplo a exploração do acidente ou o desenvolvimento de situações que provocassem situações de improviso), associadas ao movimento avant-garde influenciados por Marcel Duchamp, que haviam sido incorporados e desenvolvidas por Cage e Cunningham na sua companhia por forma a explorar novas combinações (Burt, 2006).

Robert Morris, por sua vez, fora muito influenciado por Simone Forti (à época casada com Robert Morris), que antes de se mudarem para Nova Iorque, em 1959, era um membro importante do grupo desenvolvido por Anna Halprin em São Francisco, “*The San Francisco Dancers’ Workshop*”, onde em conjunto, Halprin e Forti, desenvolveram uma nova abordagem à dança de improvisação, mais próxima das “práticas da performance avant-garde” (Burt, 2006, p. 56). Muitos dos bailarinos que vieram a integrar o *Judson Dance Theater* frequentaram também os workshops de Anna Halprin, como Yvonne Rainer, Trisha Brown ou Steve Paxton (Burt, 2006).

O *Judson Theater* foi assim constituindo-se como um espaço de confluência interdisciplinar, no qual participavam bailarinos e artistas como Robert Rauschenberg (que já havia também colaborado com Cunningham e Cage), Jasper Johns, Robert Morris e Andy Warhol, procurando desenvolver a “espacialidade do corpo” (Sardo, 2017, p. 177). Como explica Morris, no texto “*Notes on Dance*”, o seu envolvimento com o teatro teve como objetivo a exploração do corpo em

movimento, (R. Morris, 2013). O artista não pretendia explorar questões relacionadas com uma técnica performativa, mas antes explorar questões inerentes ao corpo em ação através da construção de situações que gerassem movimento (R. Morris, 2013). As obras desenvolvidas na década de 1960 por Robert Morris, Trisha Brown e Yvonne Rainer (embora esta última de um modo um pouco diferente), partem do processo que Forti vinha desenvolvendo, através do uso de regras e de estruturas conceptuais minimais para desenvolver um processo de investigação sobre a “consciência do corpo” (Burt, 2006, p. 57). Morris salienta a influência de Forti no seu trabalho e refere que a exploração de Forti ao criar situações de regras e de jogo, reduzem a performance a um conjunto de ações (R. Morris, 2013, p. 1), desviando o foco das questões técnicas e estéticas para uma maior consciência do corpo, do tempo e do espaço (Burt, 2006).

A influência de Forti, tendo Morris participado em algumas das suas performances, e a experiência nos workshops de Halprin e na Judson Dance Theater, levaram a que na sua obra, Morris se concentra-se progressivamente sobre as questões da duração e do espaço, trabalhando sobre uma maior consciência do corpo e da sua presença no espaço, abraçando as questões fenomenológicas que se tornariam a base do minimalismo, como o valor da experiência e da perceção recusando o dualismo entre sujeito e objeto. Morris explora o conjunto destas questões através de três obras fundamentais: “*Column*” (1961), “*Site*” (1964) e “*Arizona*” (1964). A primeira de 1961, “*Column*”, define aquilo que inicialmente marcou a escultura de Morris, a forte presença de uma *gestalt*, ou seja, a presença de um corpo escultórico que se define como um “corpo que ocupa um espaço” (Michelson, 2013, p. 22), onde no centro de um palco vemos apenas uma coluna em posição vertical durante 3 minutos e meio que, de repente, cai e permanece em posição horizontal por mais 3 minutos e meio até fechar o pano. Esta obra anuncia aquela que será uma das principais preocupações de Morris, “a consciência da presença física do corpo” (Michelson, 2013, p. 29). As outras duas peças de 1964, *Site* e *Arizona*, prendem-se com as questões do corpo em movimento e da duração, questões que Morris irá desenvolver posteriormente nas suas esculturas de carácter processual, como é exemplo, “*Box with the Sound of its Own Making*” (1961), uma caixa de madeira onde no seu interior se encontra uma gravação da sua construção, tornando aparente o processo de execução da obra. A obra desenvolve assim uma relação autorreferencial e tautológica (Michelson, 2013). Ao percecionarmos o objeto escultórico, ele remete-nos imediatamente para o seu processo de execução através do som, questionando a identidade da obra enquanto objeto, virando-se para o processo de execução. Deste modo, Morris questiona a própria definição de escultura, ao redefini-la em termos processuais e de duração (o tempo da execução e o tempo da gravação). Esta obra marca o início da mudança de Morris da pintura para a escultura, muito influenciado pela sua relação com o teatro, seguindo-se posteriormente outras obras como as esculturas em forma de “L” que exploram as relações espaciais e a sua alteração (Michelson, 2013, p. 27). A obra de Robert Morris é um exemplo representativo de como a arte, com o

minimalismo e pós-minimalismo, começou a questionar a essência do objeto e a focar-se no seu processo, tendo como objetivo “revelar o processo da obra na própria obra, como obra ela mesma”⁷⁴ (R. Krauss, 2004b, p. 535)

É também, portanto, entre as décadas de 1960 e 1970, que tanto na escultura como na dança, começam a explorar as questões fenomenológicas na arte. Merleau-Ponty recorre por diversas vezes à arte para explicar os seus conceitos, nomeadamente às pinturas de Cézanne tomando como exemplo o seu modo de captar a realidade. No entanto é a partir da década de 1960 que a fenomenologia vai ter uma influência direta na arte derivada à influência da obra de Merleau-Ponty em muitos destes artistas e nomeadamente em Robert Morris, entrecruzando teoria e arte. O corpo a ação e a experiência passam a ser temas centrais na obra de diversos artistas a partir do minimalismo, tendo posteriormente repercussões também na obra de outros artistas contemporâneos como é, por exemplo, o caso do artista Islandês/Dinamarquês Olafur Eliasson, de que iremos falar mais à frente, no capítulo 6.

3.1.2 Francis Alÿs: “When Faith Moves Mountains”

De uma forma diferente, também o artista belga Francis Alÿs, explora o tema do processo no seu trabalho. Formado em Arquitetura e após ter trabalhado como arquiteto, foi situando progressivamente os seus trabalhos no contexto da arte e da prática artística (Godfrey, 2010). Em meados da década de 1980, Alÿs muda-se da Bélgica para a Cidade do México e começa a desenvolver um trabalho que explora as relações entre o quotidiano, o espaço público e a prática artística, questionando o tema do trabalho e do processo na sua obra (Godfrey, 2010). Alguns exemplos são, as obras: “Turista” (1994); “*If you are a typical spectator, what you are really doing is waiting for the accident to happen*” (1996); “*Sometimes, Making Something Leads to Nothing*” (1997); ou “*El Ensayo (The Rehearsal)*” 1999-2001. De acordo com Cuauhtémoc Medina, “Alÿs desenvolveu uma linguagem escultórica aberta às práticas sociais que observou nas ruas”⁷⁵ (Alÿs & Medina, 2010, p. 49), a sua prática artística dialoga com as relações sociais e políticas do seu contexto urbano. No seu trabalho, explora a ideia de processo como motor e questionamento da sua prática artística e também em termos políticos e sociais, onde explora questões relativas ao processo de desenvolvimento (ou subdesenvolvimento) dos países da América Latina. Um exemplo destas relações é a obra “*When Faith Moves Mountains*”, um dos projetos mais emblemáticos de Alÿs, realizado a 11 de Abril de 2002, onde o artista recrutou 500 voluntários, equipados com pás, para moverem uma duna de areia, nos arredores da cidade de Lima, Perú, algo que aparentemente seria impossível (Alÿs & Medina, 2005). O

⁷⁴ “(...) to reveal the process of the work in the product, indeed as the product” (R. Krauss, 2004b, p. 535)

⁷⁵ “(...) Alÿs worked on developing a sculpture language open to the social practices he observed in the streets” (Alÿs & Medina, 2010, p. 49).

projeto procurou ser uma alegoria, em relação ao período conturbado que se vivia em Lima durante os últimos meses da ditadura de Fujimori, após Francis Alÿs e Cuauhtémoc Medina terem visitado a cidade em 2000 e observado a tensão social e movimentos de resistência que se desenvolveram durante aquele período (Alÿs & Medina, 2005). Para Medina, o “projeto é uma reação de Alÿs face a uma determinada situação” (Alÿs & Medina, 2005, p. 76), procurando através de um evento, aparentemente simples e impossível, “intervir no imaginário do lugar” (Alÿs & Medina, 2005, p. 22), através da construção de um relacionamento e de uma memória que perdurará como resultado desse processo e da intervenção. Aos voluntários foi pedido que se posicionassem em linha e que caminhassem até ao outro lado da duna escavando e levantando pequenas porções de areia ao longo do percurso, fazendo a duna mover-se 10cm (Alÿs & Medina, 2005). O resultado é, logo após a intervenção, impercetível, mas como explica Alÿs, a ação aconteceu e a montanha moveu-se, mesmo que seja apenas uma ínfima parte (Alÿs & Medina, 2005). Para Alÿs o importante não é o resultado material de uma determinada ação, mas o que deriva dela, as histórias e as relações que se iram formar postumamente. Em *When Faith Moves Mountains*, Alÿs procura construir uma alegoria e “intervir no imaginário do lugar” e da sociedade (Alÿs & Medina, 2005:22), através de uma ação que traduz um terminado contexto social e que pelo seu carácter aparentemente utópico, irá permanecer na memória do lugar e “sobreviver ao evento” (Alÿs & Medina, 2005:22). O projeto mostra como uma determinada ação pode desenvolver um diálogo crítico com o lugar e o impacto que uma intervenção aparentemente inconsequente e efémera pode ter numa determinada situação. Segundo Alÿs:

“através do absurdo e por vezes impertinente natureza de um ato poético, [a] arte provoca um momento de suspensão de significado, uma sensação de sem sentido, que pode revelar o carácter absurdo de uma situação. Através deste ato de transgressão, o ato poético faz-nos por um momento dar um passo atrás das circunstâncias. Em resumo, pode-nos fazer olhar para as coisas de modo diferente.”⁷⁶ (Alÿs in, Godfrey, 2010, p. 9)

É o carácter ilusório e a capacidade de questionar, deixando espaço para uma multiplicidade de leituras e significados, que faz com que a arte tenha a capacidade de desenvolver um posicionamento crítico na sua intervenção no espaço público. Ao mesmo tempo que questiona um determinado contexto ou situação, a sua intervenção deixa espaço para o desenvolvimento de novas questões e dúvidas, possibilitando outras leituras e espaço para a ação. Como sublinha Cuauhtémoc Medina “a questão não é se a arte é capaz de conseguir uma mudança social. A questão é: até que ponto estamos a fazer algo que é relevante para a situação ou até mesmo premente; o que é que seria

⁷⁶ (...) ‘Through the absurd and sometimes impertinent nature of the poetic act, art provokes a moment of suspended meaning, a sensation of senselessness that may reveal the absurdity of the situation. Via this act of transgression, the poetic act makes one step back for an instant from the circumstances. In short, it may make one look at things differently. ’ (Alÿs in, Godfrey, 2010, p. 9)

necessário fazer face a uma dada circunstância?”⁷⁷ (Alÿs & Medina, 2005, p. 76). Desta forma a obra liga o político e o poético, na medida em que uma ação inconsequente e efêmera é também política ao questionar o contexto de uma determinada situação e ao desenvolver uma ação crítica de forma colaborativa. É neste sentido que Jean Fisher questiona o modo como a *praxis* (um ato que tem um fim em si mesmo e que é desenvolvido a partir de uma lógica laboral, parte do quotidiano), pode ser ao mesmo tempo *poiesis* (um ato que não tem um fim em si mesmo, mas em tornar visível uma verdade), ou seja, tornar visível uma verdade através de uma produção laboral⁷⁸ (Fisher, 2004). Fisher questiona a “relevância” de um ato poético num determinado contexto político e argumenta, a partir da obra de Alÿs, a possibilidade de encontrar uma nova forma de entender o político, não no sentido de “estruturas” ou “mecanismos” de poder, mas antes como sociabilidade - “*conviviality*, ou o momento fundador da comunidade”⁷⁹ (Fisher, 2004).

É neste sentido que gostaria de enquadrar a obra de Muf e questionar o modo como um ato poético pode ter relevância na *praxis*, ou seja, a relação entre arte e arquitetura na prática arquitetónica e no espaço público.

3.2. O Processo como método na prática arquitetónica de muf architecture/art

Muf define-se como uma prática colaborativa de arte e arquitetura, assumindo o processo como uma parte fundamental do seu trabalho. A sua prática tem como base um processo contínuo de investigação com o objetivo de “construir espaço público e tornar o espaço público” (muf et al., 2001, p. 9). Nos seus projetos, procuram explorar as possibilidades do espaço público questionando os limites, as linhas de fricção e as condicionantes existentes num determinado lugar. O espaço público/esfera pública é entendido na sua dimensão mais ampla, ou seja, como um sistema de relações, um espaço de negociação complexo e codificado, construído a partir de um conjunto de relações sociais, legais e económicas, e nesse sentido o processo de construção dessa relação é também o processo de construção da obra (muf et al., 2001). Muf reconhece o valor da colaboração como essencial para a

⁷⁷ “But the question is not whether art is capable of achieving social changes. The question is: up to what point one is doing something which was relevant to the situation or even pressing; what was that needed doing in the face of a given circumstance?” (Alÿs & Medina, 2005, p. 76)

⁷⁸ Jean Fisher refere: “In what sense can *praxis* – in the classical sense, an act that is an end in itself and pertains to the labour of everyday existence – be at the same time *poiesis* – an act whose end is not in itself but in the production (in the sense of a bringing-into-being) of a ‘truth’? What kind of ‘truth’ is at stake in the work?”. (Fisher, 2004)

⁷⁹ “The argument I should like to advance is that the space of freedom opened up by When Faith Moves Mountains provides the conditions of possibility for new thought of the political, here understood not simply as the mechanism of political discourse or the structures power and the state, but as ‘conviviality’, or, the founding moment of community”. (Fisher, 2004)

intervenção no espaço público, assente na consciência de que o trabalho para a esfera pública tem como premissa a construção de relacionamentos, relação com o cliente, com os colaboradores e com os utilizadores finais, a quem se destina o projeto (muf et al., 2001). O espaço público é um espaço de partilha, de construção de relações entre estranhos, a cidade é um lugar da “experiência da diferença” (Innerarity, 2010, p. 110) e para muf, a construção de espaço público é exatamente a construção desse espaço para a diferença e para a construção de novas relações, através de um espaço que seja aberto à apropriação, acessível a todos e onde “mais do que uma coisa ao mesmo tempo pode acontecer”⁸⁰ (muf et al., 2001, p. 13). A importância da colaboração no seu trabalho denota a relevância dada ao valor da multiplicidade de experiências, relações e modos de ver, para a construção de espaço público, questionando a própria prática arquitetónica como um conjunto rígido de procedimentos que determinam propostas pré-definidas. Para muf a “conclusão é desconhecida” (muf et al., 2001, p. 33), a construção de relações é a construção de espaço público. O valor da intervenção está na construção de um processo que leva a um resultado que não está pré-definido, mas é construído e desenvolvido através de um processo contínuo de investigação que integra os seus utilizadores como parte ativa na sua construção. Este é, portanto, o retrato de um “processo inclusivo”, que de acordo com a definição de Madanipour, se caracteriza por “envolver um vasto número de pessoas e agentes, espalhando os benefícios do processo por uma larga parte da sociedade”⁸¹ (2010, p. 12). Assim, O espaço público é desenvolvido através da construção desta relação e de um olhar atento sobre o lugar, através de uma análise, espacial, social e económica, onde se procura perceber as mais valias, as necessidades e as possibilidades do lugar por forma a dar uma resposta apropriada e específica a cada situação. Os habitantes são parte integrante deste processo de intervenção, o que por sua vez contribui para que posteriormente haja uma maior e melhor integração e apropriação do espaço. O processo desenvolvido por muf é definido como um processo aberto, o que caracteriza não só a sua prática como o seu modo de entender o espaço público. Come refer Liza Fior, “*the open-endedness in the value of process is the driving force*” (Northern Architecture, 2015).

Ao depositar o valor da obra na construção de um processo, podemos perceber a influência da prática artística no trabalho de muf. A não definição de um resultado à priori que determina a construção da obra, faz com que o processo desenvolvido por muf se distancie daquilo que é o habitual processo da prática arquitetónica. Em vez de desenvolver um processo que tem como objetivo a materialização de um resultado idealizado previamente, muf desenvolve um processo que cria mecanismos para a ação e que não pretende definir um resultado final, nem estabilizar uma ideia. Ao contrário, o projeto vai sendo construído através de uma relação direta com o lugar e os seus

⁸⁰ “The common intent of all the work is to ‘make space for more than one thing at a time’.” (muf et al., 2001, p. 13)

⁸¹ “An inclusive process would involve a large number of people and agencies and would spread the benefits of the process to large parts of society” (Madanipour, 2010, p. 12)

intervenientes, estando atento às especificidades e contingências de cada situação e permeável às suas condicionantes e aos acontecimentos que vão surgindo ao longo desse processo. A valorização do processo enquanto elemento definidor da obra e enquanto “obra em si mesmo”⁸² (muf et al., 2001, p. 10), põem em evidência a importância da relação entre prática artística e prática arquitetónica no seu trabalho. O seu processo aproxima-se da prática artística, ao definir-se como aberto e tendo como objetivo “revelar possibilidades” (muf et al., 2001, p. 10). Desta forma, estabelece uma crítica à tradicional prática arquitetónica enquanto um processo pré-definido que tem como finalidade a construção de “objetos” que se definem pela sua forma e função. Ao contrário, os seus projetos procuram abrir possibilidades e extrapolar os limites, procurando não estar circunscritos a um único significado ou função, conservando um carácter ambíguo (muf et al., 2001). Assim, a obra não está definida à partida, permitindo que os seus utilizadores estabeleçam as suas próprias relações e um conjunto de significados a partir da sua experiência no espaço e do modo como se apropriam dele. A obra só se define e conclui na sua relação com o utilizador.

Como já referimos, o início de um projeto é também o início da construção de uma relação (muf et al., 2001), uma relação com o lugar, com os seus habitantes, com os transeuntes e com todos os intervenientes no projeto (cliente, autoridades locais, comunidade civil). Cada projeto constitui-se como uma oportunidade de iniciar um diálogo, procurando conhecer e estabelecer uma relação com o lugar e analisar as características e condicionantes existentes numa determinada situação, por forma a poder expandir as possibilidades do espaço público e da esfera pública (muf et al., 2001). Como refere Katherine Clarke, o verdadeiro conhecimento do lugar está com aqueles que o habitam quotidianamente (Clarke, 2006) e por isso muf procura, nos seus projetos, desenvolver uma estratégia de intervenção que envolva a comunidade local de modo a estabelecer uma relação mais próxima com o lugar, possibilitando desenvolver uma investigação mais profunda sobre as suas características e a sua vivência, com o propósito de conceber projetos que possam ser específicos para cada contexto urbano. Muf tem como objetivo desenvolver projetos que possam ser “relevantes”⁸³ para o espaço público e para quem os habita quotidianamente. Daqui depreendemos um carácter político inerente ao seu trabalho. Os projetos procuram adicionar um valor social através da sua intervenção, o que é feito de diversas formas, de acordo com cada situação e contexto de intervenção, como por exemplo: envolver a comunidade no processo de intervenção, envolver os mais desfavorecidos dando-lhes acesso à cultura e à intervenção no espaço público (como por exemplo através de workshops),

⁸² “We constructed a method, a process (...) and sometimes discovered that this had become the work in itself” (muf et al., 2001, p. 10).

⁸³ Liza Fior usa a expressão “meaningful work”, para definir o trabalho de muf e caracterizar o desejo inerente de desenvolver projetos que tenham um impacto social e que possam contribuir para um melhor uso e apropriação do espaço público por parte de todos. Liza Fior, comunicação na conferência *Edge, Situated Practice in Art, Architecture and Urbanism*. - Day 2 - *Periphery*. Londres, 7 Outubro 2017.

colaboração com instituições, empresas ou produtores que desenvolvem um tipo de produção local ou não standartizada, introduzindo algum tipo de produção manual no projeto. Um exemplo deste tipo de colaboração foi a parceria desenvolvida com os aprendizes de pedreiro da *Barking College*, que construíram manualmente a intervenção *Folly Wall* em Barking, (Figura 20) uma forma de contrariar os contínuos processos de regeneração e de recuperar a construção manual no espaço público (muf, 2016).



Figura 20 . muf architecture/art, Folly Wall, Barking. Foto: Cláudia Antunes, Outubro 2017

Para muf a área de intervenção não é entendida apenas como um sítio, ou um lugar, mas como uma situação (muf et al., 2001). A importância desta distinção está exatamente no facto de, como explica a fenomenologia existencial, o Ser Humano, em sociedade só pode ser compreendido em termos da sua situação (Spurling, 2014), ou seja, em relação com outros indivíduos e no contexto das suas próprias ações e experiências (Spurling, 2014). O Ser Humano só se define no contexto da sua própria situação (Spurling, 2014). Em termos arquitetónicos e no que refere ao trabalho de muf, esta distinção é também particularmente relevante, porque define a perspetiva do seu processo de investigação desenvolvido para o espaço público. Ao definir um sítio como uma situação, revela a atenção dada a todo o contexto social e urbano que caracteriza a área de intervenção e não apenas ao espaço físico e arquitetónico, relacionando o “espaço vivido com o espaço construído” (muf et al., 2001, p. 10). Para muf, “a melhor arquitetura é aquela que olha de forma atenta para a situação onde

está inserida e procura perceber tudo o que há para saber sobre ela”⁸⁴ (Clarke, 2015), para isso é necessário estabelecer um diálogo próximo com a comunidade para compreender a sua vivência quotidiana, as suas relações e necessidades. O processo de intervenção no espaço público é também o processo de construção de um relacionamento, que não é entendido apenas como uma parte da obra, mas como aquilo que a define (muf et al., 2001). Este processo tem início com a procura de desenvolver uma relação percetiva com o lugar e o espaço físico, bem como com o espaço vivido - relações sociais (muf et al., 2001). A designação da área de intervenção do arquiteto enquanto ‘situação’ e não apenas como ‘lugar’, já havia sido sublinhada também pelo arquiteto, Norberg-Schulz, ao referir que,

“o arquiteto trabalha em ‘situações’ (...) compostas por condições económicas, políticas e sociais, por tradições culturais, por condições físicas, tal como o clima e a topografia, e, ainda por seres humanos que ‘veem’ o ambiente de formas muito distintas.” (Norberg-Schulz, 2010, p. 527).

O arquiteto e teórico norueguês, nota a importância de perceber o contexto que envolve a prática arquitetónica e os projetos, sendo necessário entendê-lo de forma global e não apenas em relação ao seu contexto físico. No entanto, é na arte que a distinção entre lugar e situação parece ser mais evidente e de haver uma maior consciência em relação à importância da sua distinção em relação a intervenções no espaço público. Vemos isso, por exemplo, no trabalho anteriormente referido de Francis Alÿs, onde a obra, “*When Faith Moves Mountains*”, é uma resposta a uma determinada situação, questionando o seu contexto social através de uma ação efémera que procura intervir no imaginário coletivo e consequentemente na identidade do lugar. Ao analisarmos o trabalho de um conjunto de artistas a partir da década de 1990, observamos que começam a desenvolver cada vez menos objetos para um sítio específico (*site-specific*), para passar a desenvolver projetos definidos como *situações* – (*situations*), onde os artistas propõem projetos que envolvem o espectador e a comunidade em processos participados e de co-produção (Bishop, 2012). Muf sublinha a importância de desenvolver projetos que sejam não apenas *site-specific* - que se relacionem com o contexto do espaço envolvente, mas que sejam principalmente *situation-specific*⁸⁵ - relacionados com as condicionantes espaciais e sociais existentes e que envolvam a comunidade num processo participativo, entendendo a importância da construção deste processo como o valor do projeto (muf et al., 2001).

⁸⁴ “The better architecture is the architecture that looks closely at the situation where you are engaging and understands all that is to know of a situation.” (Clarke, 2015) Apresentação na Universidade de Hasselt, Bélgica.

⁸⁵ “The project was not site-specific so much as situation-specific and the process of making the work was the work” (muf, 2001: 148)

Este processo constitui-se também como uma forma de investigação e tem como objetivo desenvolver uma estratégia de intervenção e de definição/redefinição do programa de intervenção, procurando abrir possibilidades para o espaço público (muf et al., 2001). O processo passa por fazer uma análise detalhada e precisa do que existe por forma a redefinir o programa de acordo com as necessidades do lugar e poder desenvolver uma intervenção que tenha um significado relevante no tecido social e urbano, questionando o valor do lugar em termos arquitetónicos e urbanos, o seu valor social, quais as necessidades existentes e o modo como os seus habitantes se relacionam com ele. No início de cada projeto, são colocadas um conjunto de questões que visam desenvolver um olhar crítico sobre o lugar e expandir as possibilidades do programa de intervenção, tais como: Como acrescentar valor social a um espaço? Como articular e integrar o valor social já existente no lugar, na nova intervenção? Como acrescentar valor aos limites? Quais os limites e as possibilidades do lugar? Como integrar as crianças e desenvolver espaço para o jogo, a descoberta e a apropriação? Como construir espaço para a criatividade? Como tornar o espaço público mais interessante e rico em termos espaciais?⁸⁶. Estas são questões que estão na base de cada projeto, incorporando sempre a ambição de construir um “território comum”⁸⁷, um espaço público que possibilite a relação com o outro, a partilha de experiências, um espaço inclusivo, “onde a diferença pode ser experienciada”⁸⁸ e que surge através da valorização das qualidades do lugar. A construção deste espaço desenvolve-se através de uma análise crítica sobre o que é o espaço público e quais as suas potencialidades. Para a construção deste processo, a colaboração entre arte e arquitetura é fundamental para poder desenvolver uma investigação que possa pensar o espaço público de forma crítica e disruptiva. A relevância da colaboração, no trabalho de muf, começa com o reconhecimento da importância de uma relação entre arte e arquitetura e a convicção de que para desenvolver um trabalho que possa expandir as possibilidades do espaço público é necessária a incorporação da diferença, tanto na obra como no seu processo. Como sugere Coleman, “nem todas as questões que podemos colocar no exercício da prática [arquitetónica] podem ser respondidas a partir de dentro da disciplina da arquitetura”⁸⁹ (Coleman, 2015: 4), porque como referiu também Lefebvre, “a arquitetura, considerada isoladamente não poderia nem restringir possibilidades, nem por si própria abri-las” (Lefebvre, 2012: 135). A arquitetura é na sua essência colaborativa, mas o estreitamento entre arte e arquitetura pode permitir

⁸⁶ Estas questões foram levantadas em reuniões de trabalho no atelier muf sobre projetos em curso nas quais tive oportunidade de participar.

⁸⁷ *Shared Ground*, é o nome de um projeto desenvolvido por muf para o espaço público em Southwark Street, South London, 1996-2001 e que espelha no seu título e no processo este tipo de preocupações.

⁸⁸ Entrevista com Katherine Clarke no atelier muf, realizada no dia 7.12.2017

⁸⁹ “(...) not all of the questions one might ask in practice can be answered from within the discipline of architecture” (Coleman, 2015: 4)

desenvolver outras formas de pensar e desenvolver uma arquitetura que seja mais adequada às necessidades do espaço público.

3.2.1 O Processo como Investigação: *Unsolicited Research*

“So the dilemma: How to cultivate spontaneity? How to create a spontaneous life-form out of an abstraction? How can we create an urban culture based around both lived practice and conceived premeditation, learning from the past while experimenting with the future?”
(Merrifield, 2006, p. 66)

Muf define o seu trabalho como uma prática de investigação, onde o processo é parte integrante da obra e não está separada deste. O entendimento do valor do processo como forma de investigação e como um meio para a exploração de novas possibilidades para o espaço público e para construir espaço público, permite que este assuma características próprias, explorando diversos *mediums* e formas de intervenção (muf et al., 2001). Os projetos têm início e terminam através de um atento processo de investigação sobre o lugar e o contexto espacial e social que o envolve. Este processo é definido por muf como *“unsolicited research”*⁹⁰ e é entendido como a base fundamental do seu trabalho, que procura potenciar as possibilidades do espaço público. O entendimento do processo como forma de investigação e ao mesmo tempo independente onde *“cada processo é também um produto”*⁹¹ (muf et al., 2001, p. 9), revela duas características importantes do trabalho e do processo de muf. Podemos ler nesta frase um duplo sentido na palavra *“produto”* importante no seu trabalho: não só o processo é entendido como obra em si mesmo - assumindo uma independência valorativa em relação ao resultado final da obra, como o processo é também um produto de relações sociais com vários intervenientes que vão desde os colaboradores, clientes, utilizadores, que interferem no conjunto final da obra. Cada processo de investigação para um projeto é também um processo de construção destas relações que definem todo o projeto e que são a sua base, *“o processo de construção destas relações é também o processo de construção do projeto”* (muf et al., 2001, p. 106). Ambas as ideias estão interligadas e são importantes no trabalho de muf, definindo-o enquanto *social practice*, no sentido que lhe deu Lefebvre em *“the production of space”*, onde o trabalho é resultado de uma produção social, de um conjunto de relações sociais, e que nesse sentido o aproxima da obra de arte (Lefebvre, 1991). Deste modo, podemos perceber um entendimento do espaço no mesmo sentido que Doreen Massey também o equacionou, como um *“produto de inter-relações, como sendo*

⁹⁰ Em diversas apresentações públicas, Liza Fior define o processo de trabalho de muf como *“unsolicited research”*, como por exemplo: V&A Sackler Conference 2017; ou AA Women in Architecture 2017,

⁹¹ *“Every process is also a product.”* (muf et al., 2001, p. 9)

constituído através de interações, desde a imensidão do global até o intimamente pequeno” e por isso mesmo está em permanente construção, “sempre no processo de fazer-se”, nunca está acabado nem fechado (Massey, 2008: 29).

Ao mesmo tempo, a importância do processo como obra revela uma clara influência do pensamento artístico na prática arquitetônica, valorizando o processo como obra em si mesmo, como referiu Robert Morris, ou como vemos na obra de Francis Alÿs. O entendimento do processo como obra, enquanto um sistema aberto à investigação, experimentação e questionamento, põem em evidência uma primeira expansão da prática arquitetônica desenvolvida através da relação entre arte e arquitetura no trabalho de muf, questionando a prática arquitetônica como um conjunto de procedimentos pré-definidos. Para muf, o processo não é entendido como um conjunto de ações secundárias ou metodológicas para a construção de um resultado final, mas antes a construção do processo é a construção da obra (muf, 2001), ou como referiu também Robert Morris a construção do processo “é a verdadeira substância da obra” (Morris, 1994:91). O processo de investigação é a parte mais importante no trabalho de muf. É a consciência da valorização do processo que permite desenvolver uma profunda investigação daquilo que é a esfera pública e o que é pensar e construir espaço público.

Podemos ver ainda esta mesma influência da arte no trabalho de muf ao relacionar prática artística e prática arquitetônica, assumindo uma expansão da sua prática para além do *medium*⁹² (muf, 2001), abrindo-a a um maior conjunto possibilidades para o espaço público para além do objeto construído através da exploração do processo de intervenção. O interesse de muf está na concentração de uma atenção intensa às particularidades do processo e do que pode advir da construção de uma relação entre os diferentes intervenientes, bem como da relação com o lugar. O projeto está aberto aos inputs que vão surgindo da construção de uma relação com o lugar e com a comunidade. Como já referimos, em cada projeto “a conclusão é desconhecida” (muf, 2001:32), o resultado não está definido à partida, o projeto não está desde o início limitado a uma determinada conclusão, a uma imagem ou a uma forma, mas é o processo que define o projeto. Através de um processo aberto de investigação sobre as condições do lugar, da relação dos habitantes com o espaço e as possibilidades de construir espaço público, o projeto vai-se desenvolvendo de forma contingente a estas relações, que se tornam visíveis no resultado final da obra. Este processo pode ser compreendido de forma clara através do projeto, *Making Space in Dalston*.

⁹² “(...) we realized that the work was not defined by its medium” (muf et al., 2001, p. 13)

3.2.2 Making Space in Dalston

Making Space in Dalston (2008-2009), foi uma estratégia de intervenção urbana, proposta e desenvolvida por muf architecture/art e os arquitetos paisagistas J&L Gibbons, para a área de Dalston, no distrito de Hackney, East London, financiado pelo *Mayor of London* e *Hackney Council* (Long, 2012), e desenvolvido para *Design for London*, *London Borough of Hackney* (LBH) e *London Development Agency* (LDA) (J&L Gibbons & muf architecture/art, 2009). O projeto teve início em 2008 e desenvolveu-se até 2009 (prolongando-se a implementação dos projetos até 2010), onde foi desenvolvido um plano estratégico para o espaço público e um conjunto de intervenções temporárias e permanentes e que procuraram valorizar a dimensão cultural já existente em Dalston (J&L Gibbons & muf architecture/art, 2009). O projeto teve como objetivo preservar a identidade criativa e multicultural do lugar (J&L Gibbons & muf architecture/art, 2009), numa altura em que o bairro se encontrava num processo de grande transformação urbana, com a extensão da parte norte da *East London Line* e a renovação da estação - *Dalston junction*, que incluiu também a construção da primeira grande praça em Dalston em 100 anos, *Dalston Square*, organizada em torno de um conjunto de novas habitações e serviços públicos como a biblioteca e o arquivo municipal.

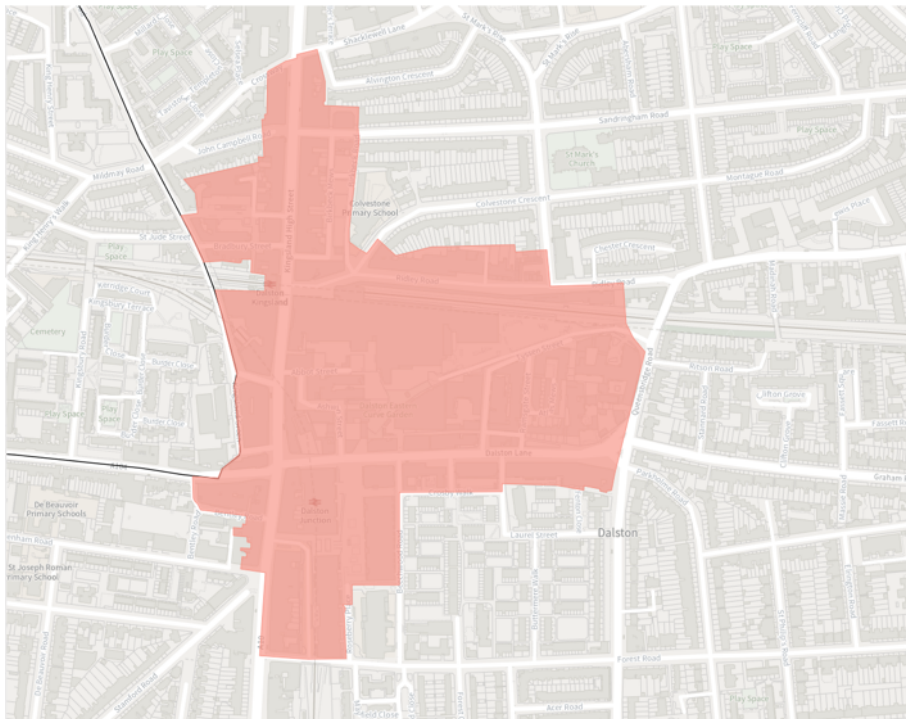


Figura 21. Planta da área central de Dalston (rosa). Equema efetuado a partir de: Map data ©Crown copyright and database rights 2021

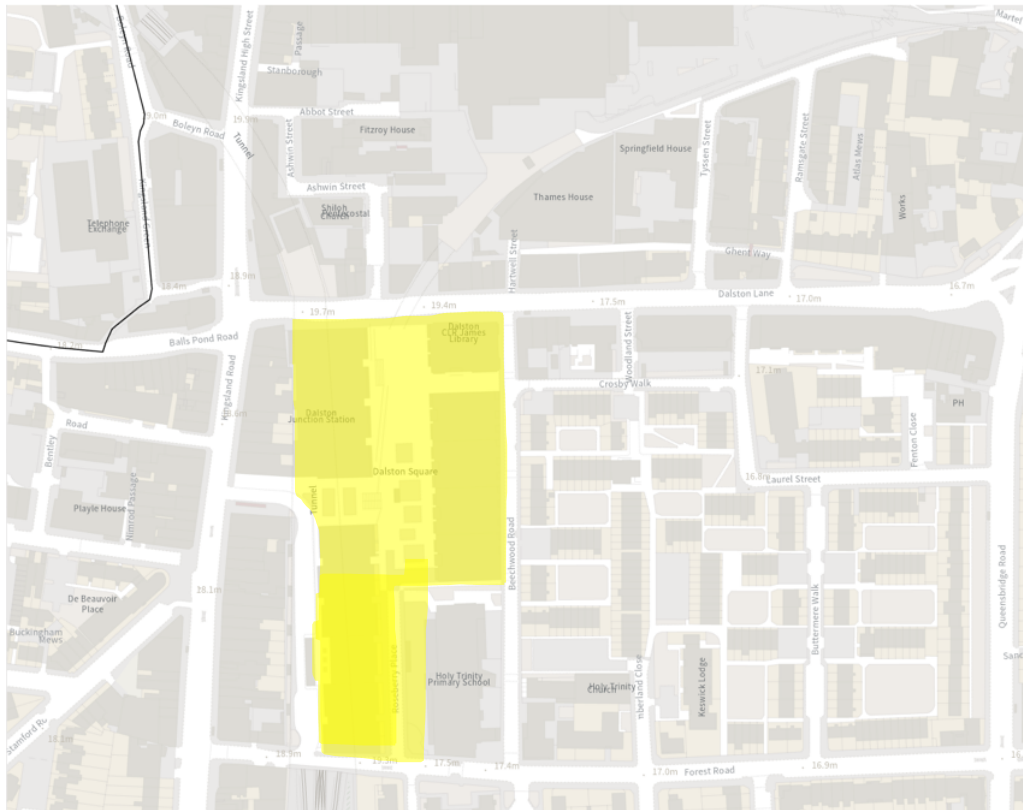


Figura 22. Planta de localização da intervenção do projeto Dalston Square com a criação de uma nova praça e a construção de um conjunto de novos edifícios. Equema efetuado a partir de: Map data ©Crown copyright and database rights 2021.

Em 2008, Dalston encontrava-se no início de uma profunda fase de transformação depois de ter sido identificado pela *Great London Authority* (GLA) em 2004 como uma área prioritária para regeneração (Hackney Council, 2008). Assim, o projeto *Making space in Dalston* procurou tornar visível as potencialidades criativas e culturais já existentes com o objetivo de dar a conhecer o valor cultural de Dalston e potenciar novas atividades promovendo a criatividade e a diversidade do lugar (J&L Gibbons & muf architecture/art, 2009). De acordo com Liza Fior, “a maior preocupação era tornar visível o valor dos ativos existentes aos responsáveis da regeneração antes que esse valor pudesse ser perdido.”⁹³ (Fior & Krasny, 2014, p. 80). *Dalston* é um bairro com uma história de grande atividade cultural e de forte organização da comunidade local, como são exemplo as organizações comunitárias, *Hackney Co-operative Developments*, *Open Dalston*, ou espaços como *Arcola Theater* ou *Dalston Culture House*, instituições e espaços que já existiam e que, entre outros, contribuem para o desenvolvimento de um panorama cultural ativo em Dalston e que, por sua vez, tiveram também um papel importante no processo de *Making Space in Dalston* (Long, 2012). A estratégia desenvolvida para este projeto procurou promover um tipo de regeneração *Bottom-up* através de um processo

⁹³ “At the time our pressing concern was to make the value of existing assets visible to the regeneration professionals before that value was lost” (Fior & Krasny, 2014, p. 80).

participado que envolveu a comunidade local e um largo conjunto de *stakeholders*, entre as quais organizações governamentais locais como: *London Borough of Hackney* (LBH), *Transports for London* (TfL), *London Development Agency* (LDA) e *Design for London*; assim como artistas, *creative clusters*, instituições culturais locais e o sector do voluntariado como: *Hackney Co-operative Developments* (HCD), *Open Dalston*, *Arcola Theater*, *Youth Center*, *Bootstarp*, *V22*, *Rio Cinema*, entre outros (J&L Gibbons & muf architecture/art, 2009). A integração de todos os intervenientes no processo teve como objetivo desenvolver projetos de raiz que fossem de encontro às necessidades observadas no lugar e que pudessem posteriormente ser desenvolvidas pela comunidade local de forma sustentada, procurando promover uma visão partilhada de regeneração urbana. Os objetivos do projeto consistiram em:

“desenvolver um diálogo aberto com os representantes da comunidade, demonstrando como a regeneração poderia beneficiar também as comunidades existentes; melhorar a qualidade e o acesso ao espaço público; identificar os ativos existentes e como preservá-los; garantir uma coerência na intervenção arquitetónica e demonstrar como os projetos poderiam ser interligados, programados e financiados em relação com o plano emergente, *Dalston Master Plan* e *LBH Streetscene implementation plan*”⁹⁴ (J&L Gibbons & muf architecture/art, 2009, p. 15).

O desenvolvimento deste processo de diálogo e de integração da comunidade, foi particularmente importante numa altura em que algumas organizações locais como HCD e *Open Dalston*, criticavam o facto de não serem ouvidas no processo de regeneração em curso para *Dalston Square*, criticando a sua estratégia de desenvolvimento (um processo de regeneração *top-down*, assente na construção de grandes infraestruturas) e a sua não relação com o contexto urbano e a identidade de Dalston (Long, 2012). Assim, o clima de contestação por parte da comunidade local em torno de *Dalston Square*, tornou evidente a importância do desenvolvimento de um novo processo que envolvesse a comunidade local, numa estratégia integrada de regeneração para o espaço público, o que levou *Design for London*⁹⁵, a apoiar o projeto proposto por Muf e J&L Gibbons para *Making Space in Dalston* (Long, 2012), como uma estratégia importante para a consolidação do processo de regeneração em Dalston (P. Bishop, 2016).

⁹⁴ “Project objectives included engendering open dialogue with the community representatives; demonstrating how regeneration could benefit existing communities; improving the quality and access of public realm; identifying existing assets and how to secure them; ensuring a coherence of design approach; demonstrating how projects could be linked, programmed and funded, particularly in relation to the emerging Dalston Master Plan and LBH Streetscene’s implementation plan.” (J&L Gibbons & muf architecture/art, 2009, p. 15)

⁹⁵ *Design for London* (2006-2013) foi um gabinete de arquitetura criado enquanto extensão do Mayor of London, para desenvolver investigação e “conceber uma estratégia coesiva de urbanismo tático para a regeneração de Londres” (P. Bishop, 2016, p. 4). O gabinete foi responsável pelo desenvolvimento e coordenação de vários projetos de regeneração e estratégias urbanas entre os quais três projetos de muf, *Making Space in Dalston* (2008-2009) e *Barking Town Square* (2010) e “High Street 2012” (P. Bishop, 2016).

3.2.3 Processo - Apontar e redefinir possibilidades

O projeto *Making Space in Dalston* desenvolveu-se em duas fases principais. A primeira, teve início na primavera de 2008, com o mapeamento das atividades culturais e dos espaços abertos existentes na área de Dalston; na segunda fase, desenvolvida entre setembro de 2008 e Julho de 2009, foi elaborado um plano estratégico e um conjunto de várias intervenções no espaço público (J&L Gibbons & muf architecture/art, 2009).

A primeira fase consistiu, assim, num primeiro processo de investigação onde foi feito um levantamento dos espaços públicos e das atividades culturais já existentes. Este processo materializou-se com o desenho de um mapa com a localização dos edifícios onde são desenvolvidas atividades culturais (indústrias criativas, espaços de eventos, e outras atividades culturais) existentes em Dalston, bem como, o levantamento de espaços abertos/espaços verdes (não necessariamente parques) (Fior & Krasny, 2014). O resultado deste levantamento veio confirmar e tornar visível que Dalston é uma área de grande dinâmica e valor cultural, onde existe um grande número de indústrias criativas e atividades culturais, constituindo-se naturalmente como um hub criativo (J&L Gibbons & muf architecture/art, 2009). Outra análise importante a retirar deste levantamento foi a existência de um conjunto de espaços verdes, públicos ou semipúblicos, que não se definem exatamente como parques, mas que vão surgindo pontualmente ao longo do bairro (J&L Gibbons & muf architecture/art, 2009). Assim, esta primeira fase do estudo pôs em evidência duas questões importantes: em primeiro lugar, que Dalston é constituída como uma zona de grande atividade cultural e que deve ser preservada e em segundo lugar, que apesar de Dalston não ser uma zona com grandes áreas verdes ou grandes espaços abertos, existem pequenas áreas que podem ser exploradas, potenciando o desenvolvimento de pequenos espaços verdes ao longo do bairro (J&L Gibbons & muf architecture/art, 2009).

De acordo com a arquiteta Liza Fior, o mapa tinha como base duas questões iniciais, “deve o valor ser deslocado? Pode o valor ser partilhado?”⁹⁶ (Fior & Krasny, 2014, p. 80), pretendendo tornar visível o valor e diversidade das atividades já existentes em Dalston e que fazem parte do seu legado histórico e cultural e que não devem ser desprezadas. O ato de mapear todas as atividades e o valor cultural existente permitiu pôr em evidência aos responsáveis da regeneração, que “em vez de perder [o valor d]a produção cultural, esta poderia ser partilhada com aqueles que ali vivem”⁹⁷ (Fior & Krasny, 2014, p. 80). Liza Fior sublinha ainda a importância do mapeamento como um ato propositivo, uma ação performativa - *enactment*⁹⁸, onde através da edição e da representação, torna visível futuras

⁹⁶ “Must value be displaced? Can value be shared?” (Fior & Krasny, 2014, p. 80)

⁹⁷ “The simplification of the content allowed the proposition that rather than losing cultural production, it could be shared with those who live there” (Fior & Krasny, 2014, p. 80).

⁹⁸ “Mapping itself can be described as a form of enactment. To map is to edit (...) - in this way, maps are propositional” (Fior & Krasny, 2014, p. 79).

possibilidades, e neste caso, mostra a existência de uma outra forma de regeneração para Dalston (J&L Gibbons & muf architecture/art, 2009, p. 79). De acordo com Jane Fisher, o desenho expressa um movimento “aberto ao desvio e à invenção”, com a possibilidade de intervir na comunicação entre o desenhador e observador (Fisher, 2016). Fisher acrescenta ainda que se o desenho pode ter uma dimensão social, será no modo como este nos pode permitir “mapear de formar mais equitativa e ética” (Fisher, 2016). Um exemplo do uso do mapeamento como ato propositivo é o mapa situacionista “*the naked city*”, que de forma provocadora desenha uma nova reorganização psicogeográfica da cidade de Paris, abrindo novas possibilidades para a leitura do espaço urbano. O mapa deixa de ser uma representação gráfica para passar a ser um ato propositivo. Da mesma forma, o mapeamento elaborado por muf, não foi apenas um resultado material de um primeiro processo de investigação, mas caracterizou-se também como um ato performativo, de tornar visível aquilo que estava menos visível, o que permitiu entrever a possibilidade de desenvolver outra forma de regeneração, transformando-se ele mesmo num objeto de investigação. Deste modo, permitiu o desenvolvimento do projeto numa segunda fase onde se procurou redefinir um programa de intervenção e apresentar estratégias para desenvolver um processo de regeneração que valorizasse a criatividade e a atividade cultural existente em Dalston.



Figura 23. Mapeamento elaborado por muf e J&L Gibbons com a marcação dos espaços dedicados a atividades artísticas e culturais, assim como dos espaços verdes, ao longo de Dalston e Hackney. Imagem: muf architecture/art. <http://muf.co.uk/portfolio/making-space-in-dalston-2/>

O projeto *Making Space in Dalston* desenvolveu-se, assim, em torno de três princípios e fases fundamentais, que definem a sua metodologia de investigação e intervenção: “1. valorizar o existente,

2. nutrir as possibilidades e 3. definir o que falta”⁹⁹ (J&L Gibbons & muf architecture/art, 2009, p. 18). Estes três pontos são particularmente importantes, porque definem também aquilo que é a metodologia de investigação e de intervenção na prática do atelier muf para o espaço público, valorizando a importância da construção de um processo de investigação e diálogo, de modo a poder tornar visível as possibilidades existentes em cada situação para o espaço público. Ao invés de começar por definir aquilo que será o resultado final de uma intervenção, muf desenvolve um método para a construção de um processo de investigação, de diálogo, de relação e de participação, construindo espaço para o desenvolvimento do projeto e espaço para a integração da comunidade. O foco na construção de um processo é, como já referimos, o que define a sua prática e o projeto *Making Space in Dalston* é um exemplo disso mesmo. De acordo com Kieran Long,

“*Making Space in Dalston* iniciou-se com o intuito de procurar criar um diálogo com *Dalston Square* sobre qual poderia ser o futuro daquele lugar. O seu objetivo foi o de construir um comprometimento a um processo, sem um conhecimento completo sobre qual seria o resultado final. Enquanto o objetivo nunca foi o de desenvolver um *masterplan*, a escala e a relevância dos projetos resultantes revelou as qualidades e potencialidades dos vários locais”¹⁰⁰ (Long, 2012, p. 11).

Assim, a segunda fase do projeto, iniciou-se com um conjunto de intervenções que procuraram desenvolver uma análise ainda mais detalhada do contexto social e urbano de Dalston (no seguimento do anterior mapeamento), que procurou “valorizar o existente”, e definir um novo programa para o espaço público deste lugar (J&L Gibbons & muf architecture/art, 2009). Para muf o programa para o espaço público é definido através de uma análise aprofundada sobre o seu contexto urbano, o que quer dizer que é feita não apenas uma análise topográfica, do contexto arquitetónico e das infraestruturas, mas também uma análise do contexto social, das infraestruturas sociais e das relações que se estabelecem no espaço público. Como já referimos, para muf “o sítio é sempre lido como uma situação” (muf et al., 2001, p. 106), pondo em evidência o facto de o espaço público se definir por uma série de acontecimentos e características singulares, que envolvem o espaço físico e o espaço vivido e que se desenvolvem ao longo do tempo, ou seja, implicam uma duração. Para a intervenção no espaço público é necessário esta consciência de que os espaços se desenvolvem em tempos e ritmos próprios, onde “os espaços sociais unem-se a tempos e a ritmos sociais” e “os acontecimentos se repartem numa duração” (Lefebvre, 2012, p. 134). Deste modo, o entendimento de muf do lugar como situação denota uma leitura da importância do espaço público como um espaço experienciado, de onde

⁹⁹ “1. Value what is there; 2. Nurture the possible; 3. Define what is missing” (J&L Gibbons & muf architecture/art, 2009, p. 18).

¹⁰⁰ “*Making Space in Dalston* began with the intention of trying to create a dialogue with Dalston Square about what the future of the place might be. Its ethos was to show and build commitment to a process, without full prior knowledge of what the outcome might be. While the aim was never to come up with a masterplan, the scale and significance of the resulting projects revealed the qualities and potential of the various sites.” (Long, 2012: 11)

emergem um conjunto de relações e confrontações. Assim, a análise de cada contexto urbano implica a utilização de outros métodos que vão para além dos habituais *mediums* da arquitetura (como desenhos, modelos ou análise topográfica) e implica a construção de um processo de diálogo e de relação com o lugar e o seu contexto social, ou seja, os seus utilizadores, num processo que se vai construindo ao longo do tempo.

Deste modo, foi iniciado um processo de investigação, consulta e *engagement*, onde foram organizadas atividades com os diversos *stakeholders* e com a comunidade local para desenvolver um diálogo com as diferentes entidades e perceber quais as mais valias, necessidades e possibilidades para Dalston (J&L Gibbons & muf architecture/art, 2009). Neste âmbito foram organizadas um conjunto de iniciativas, entre as quais: (1) organização de reuniões de discussão sobre o desenvolvimento de uma estratégia para Dalston, com os vários *stakeholders* interessados no processo e onde cada um teve oportunidade de debater as suas ideias para o bairro; (2) organização de um levantamento do património arquitetónico e cultural existente em Dalston (visita organizada por muf, J&L Gibbons, com o departamento de conservação *London Borough of Hackney, Historic Society, DfL* e *Arcola Theater*, onde foram identificados um conjunto 59 edifícios e sinalética de importante valor patrimonial); (3) organização de um workshop fotográfico de reconhecimento do espaço público desenvolvido com a comunidade de jovens locais pertencentes ao *Youth Forum*, onde foi documentado o progressivo abandono do comércio local, num percurso entre Stoke Newington High Street e Kingsland Road (envolvendo também os jovens no processo de regeneração) (J&L Gibbons & muf architecture/art, 2009). Deste processo de investigação e *engagement* resultou um conjunto de 10 temas estratégicos¹⁰¹ para a requalificação do espaço, onde foram desenvolvidas intervenções temporárias com o objetivo de testar as possibilidades do espaço público e a sua progressiva apropriação. Este processo levou posteriormente ao desenvolvimento de 10 propostas de intervenção permanentes que procuraram responder às necessidades identificadas, valorizar e melhorar a qualidade do espaço público, bem como tornar visível o valor do património cultural e criativo existente em Dalston (J&L Gibbons & muf architecture/art, 2009). Cada uma das intervenções desenvolvidas teve um especial impacto no espaço público e em particular na comunidade local, pelo modo como esta foi envolvida no processo de investigação e na própria execução do projeto. No entanto, e apesar da importância de cada uma das intervenções, iremos no âmbito desta investigação analisar em seguida, mais em detalhe, as intervenções desenvolvidas para Gillett Square, Ashwin Street e Eastern Curve Garden, pela particular relevância das intervenções ao nível do espaço público e por estabelecerem uma maior ligação entre as indústrias criativas, a comunidade e o espaço público.

¹⁰¹ Strategic Themes, Dalston: 1. The High Street; 2. Release spaces; 3. Host spaces; 4. Ridley Road; 5. Wayfinding; 6. Heritage; 7. Temporary enhancements; 8. Green Routes; 9. Semi Public Spaces; 10. Cultural programming (J&L Gibbons & muf architecture/art, 2009).



Figura 24. Esquema das 10 propostas de intervenção para Dalston. Imagem: muf architecture/art. <http://muf.co.uk/portfolio/making-space-in-dalston-2/>

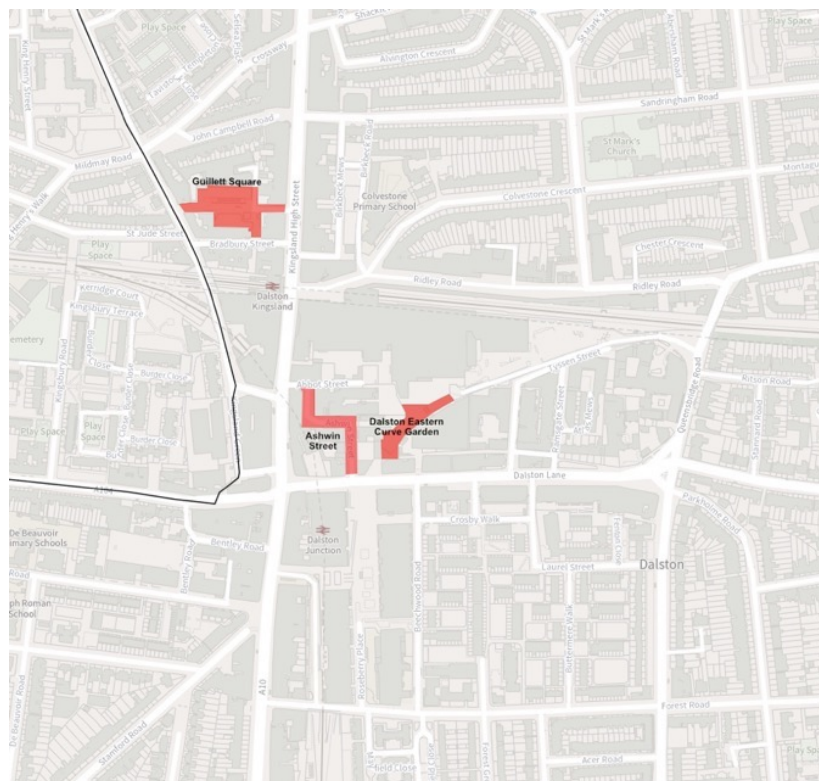


Figura 25. Planta de localização das intervenções em Guillett Square, Ashwin Street e Eastern Curve Garden. Esquema efetuado a partir de: Map data ©Crown copyright and database rights 2021

3.2.4 Gillett Square

Gillett Square é um espaço comunitário, liderado pela Hackney Co-operative Developments (HCD), uma co-operativa de desenvolvimento económico da comunidade local, iniciada em 1982, que procura apoiar empresas de carácter social, pequenas start-ups e o sector criativo com espaços a custos reduzidos, e promover o desenvolvimento cultural nesta área (HDC-Hackney Co-operative Developments, sem data-a).

O desejo de transformar Gillett Square num espaço público comunitário (numa altura em que Dalston tinha um défice de espaços públicos), teve início na década de 1990 através de uma colaboração entre Hackney Co-operative Developments (HCD), Hawkins/Brown architects e London Borough of Hackney, para desenvolver um plano de reabilitação de uma zona degradada e pouco habitada pela comunidade em geral (Hawkins\Brown Architecture, sem data). O objetivo era desenvolver uma estratégia para a construção de “um espaço liderado pela comunidade, que representasse a cultura local e os grupos étnicos, e que pudesse servir como motor de investimento”¹⁰² (Hawkins\Brown Architecture, sem data). Neste sentido, foi desenvolvido um primeiro projeto de reabilitação de um conjunto de casas vitorianas degradadas, para serem convertidas em workshops, escritórios e lojas, assim como a construção de um novo edifício como sede da HDC e a introdução de pequenos quiosques para fins comerciais, uma intervenção concluída em 1996 (Hart, 2003; Hawkins\Brown Architecture, sem data). O segundo projeto desta parceria foi a reconversão de uma antiga fábrica no edifício que hoje alberga o Dalston Culture House, casa do Vortex Jazz Club, integrando ainda estúdios para artistas, um café e bar. Segundo os arquitetos e a HDC, este projeto contribuiu para o renascimento da atividade cultural em Dalston (Hawkins\Brown Architecture, sem data; HDC-Hackney Co-operative Developments, sem data-b). Assim, foi desenvolvida a proposta de reconversão do antigo parque de estacionamento (que ocupava a maior parte de Gillett Square) numa praça com programação cultural, ao abrigo do programa “100 Public Spaces” (2002), desenvolvido pela Greater London Authority (GLA), tendo sido selecionado como um dos 10 projetos piloto e o primeiro a ser concluído em 2006 (Greater London Authority, 2002; Hawkins\Brown Architecture, sem data). De acordo com os arquitetos, o projeto procurou ligar o conjunto dos edifícios comunitários e desenvolver um espaço comum de encontro e de apoio às atividades culturais como performance e outras (Hawkins\Brown Architecture, sem data). O projeto foi vencedor do prémio WAN Awards 2012 - Effectiveness, e transformou um antigo parque de estacionamento, num espaço de atividade social e cultural, constituindo-se como um ponto de referência em Dalston.

¹⁰² “a sustainable community-led space to represent local cultures and ethnic groups and provide a catalyst for investment.” <https://www.hawkinsbrown.com/projects/gillett-square>. Acedido a 18 Abril 2018.

No âmbito do projecto *Making Space in Dalston*, o estudo enquadrado Gillett Square no tema estratégico "*Host Spaces*", como um dos vários espaços que podem ser utilizados pela comunidade criativa e para as artes (música, artes visuais, filme e performance), para diferentes tipos de intervenções temporárias ou atividades que possam continuar a estimular uma maior apropriação do espaço público e promover o "capital criativo" de Dalston (j&l Gibbons, muf architecture/art, 2009: 61). Para Gillett Square foi proposto a introdução de equipamento de jogo móvel (de forma que pudesse ser usado de diferentes formas) (Figs. 30 a 33), um contentor a ser colocado no espaço público com uma intervenção do artista Gary Webb, para arrumação do material de jogo (Figs. 34 a 36), equipamento de som e projeção. O equipamento e o tipo de intervenção feita em Gillett Square procuraram apoiar e estimular a atividade social e cultural já existente (j&l Gibbons, muf architecture/art, 2009). Dalston já havia sido identificado como uma área de deficit de espaços de recreio para as crianças e por isso designada como "*Childrens Play Priority Area*" (Hackney Council, 2008, p. 43). O equipamento de jogo veio suprir a necessidade de criar um espaço para as crianças e desenvolver o uso do espaço público por parte destas, através de equipamento que estimule a criatividade e a experimentação do espaço. Para testar estas possibilidades foi organizado um dia de exploração e jogo para as crianças em Gillett Square. O sucesso desta atividade veio confirmar a importância de criar um espaço para as crianças em Dalston, promovendo a criatividade e a experimentação do espaço público por parte de crianças e adultos (snug&outdoor, 2009), o que, por sua vez, contribuí para uma maior socialização e convívio entre a comunidade.

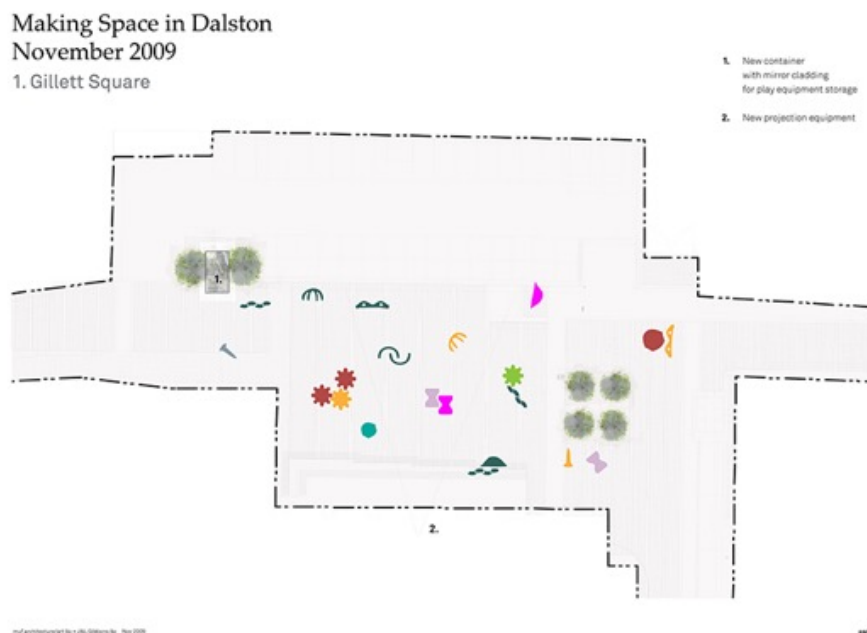


Figura 26. Esquema da proposta de muf para gillett Square. Imagem: muf architecture/art. <http://muf.co.uk/portfolio/gillette-square-2009/>

Ao visitar Gillett Square¹⁰³ percebe-se que o espaço é um local de encontro de culturas e gerações, utilizado por adultos e crianças. O programa hoje designado como “Pop-up Playground” é um evento que acontece semanalmente e que continua a envolver as crianças em Gillett Square. A importância do envolvimento das crianças no espaço público e a construção de espaços que possam estimular a apropriação e a criatividade é um tema importante no trabalho de muf e uma questão cada vez mais tida em conta no contexto das políticas urbanas no Reino Unido e que iremos retomar e desenvolver mais em detalhe nos próximos capítulos.

Para Gillett Square foi ainda desenvolvida sinalética para marcar este espaço como um ponto de referência cultural em Dalston (inserido no tema estratégico “wayfinding”). O design desenvolvido para esta intervenção parte da investigação tipográfica feita na primeira fase do projeto e retoma a anterior sintética pintada nos edifícios, existente em Dalston e que “foi identificada como de valor patrimonial” no âmbito da investigação desenvolvida (j&l Gibbons, muf architecture/art, 2009, 78



Figura 27. Vista da Sinalética pintada no edifício na entrada para Guillett Square a partir de Kingsland High Street. Foto: Cláudia Antunes, Agosto, 2019



Figura 28. Vista da entrada em Guillette Square a partir de Kingsland High Street. Foto: Cláudia Antunes, Agosto, 2019

¹⁰³ Visita a *Gillett Square* realizada no dia 6 de Outubro de 2017 e a 8 de Agosto de 2019.



Figura 29. Vista do uso e apropriação do espaço público pela comunidade em Gillett Square. Foto: Cláudia Antunes, Agosto, 2019



Figura 30. Vista do espaço público de Gillett Square com o edifício da HDC e os vários quiosques (direita). Foto: Cláudia Antunes, Outubro, 2017.



Figura 31. "pop-up playground". Vista da apropriação do espaço público em Gillett Square através do uso de equipamento de jogo móvel proposto por muf. Foto: Cláudia Antunes, Outubro, 2017



Figura 32. "Pop-up Playground", Guillett Square. Foto: Cláudia Antunes, Outubro, 2017.



Figura 33. "pop-up playground". Imagem do uso do equipamento de jogo, não só por crianças, mas também por adultos, promovendo uma maior integração entre diversas gerações no espaço público. Foto: Cláudia Antunes, Agosto, 2019.



Figura 34. Vista do contentor proposto por muf (para guardar o material de jogo), com intervenção do artista, Gary Webb. Foto: Cláudia Antunes, Outubro, 2017.



Figura 35. Imagem do uso do contentor pelas crianças para tirar e guardar o material de jogo. Foto: Cláudia Antunes, Agosto, 2019.



Figura 36. Vista da localização do contentor no espaço público, junto ao edifício Dalston Culture House, onde fica também localizado o Jazz Vortex Club. Foto: Cláudia Antunes, Agosto, 2019.

3.2.5 *Ashwin Street*

Entre *Dalston Lane* e *Abbot Street* fica *Ashwin street*, uma pequena rua conhecida pela sua dinâmica criativa, uma vez que aqui estão concentradas um conjunto importante de indústrias criativas a operar em Dalston. No conjunto de edifícios que envolvem a rua, estão situadas: a *Bootstrap Company* (Uma empresa que se dedica a apoiar indústrias criativas e empresas de carácter social), a *V22* (empresa dedicada ao aluguer de espaço para artistas) e o *café OTO* (espaço dedicado à promoção de música independente). *Ashwin street* é um local de desenvolvimento cultural e criativo e por isso, a investigação desenvolvida no âmbito do projeto, identificou esta rua como um dos espaços potenciais para testar e desenvolver uma maior apropriação do espaço público, inserindo-a no tema estratégico - “*temporary enhancements*”. Aqui foram desenvolvidas intervenções temporárias que envolveram a comunidade local e procuraram promover o valor cultural desta área. Foi proposto fechar temporariamente a rua ao trânsito (durante as obras de desenvolvimento da nova linha de metro) e programar um conjunto de intervenções e atividades no espaço público. Uma dessas intervenções foi a organização de um conjunto de workshops com jovens da comunidade, integrados no programa *Hackney Young Carers*¹⁰⁴ (Fig.38), com o objetivo de desenvolver a colaboração entre os jovens e os atores criativos, estimulando os jovens para uma intervenção ativa na esfera pública através da criatividade, de onde resultou uma intervenção para os tapumes temporários das obras do metro (J&L Gibbons & muf architecture/art, 2009). Outra intervenção foi a organização de festas comunitárias na rua, com apoio da comunidade local e do município (Long, 2012). Este conjunto de intervenções temporárias procurou explorar as possibilidades do espaço público e tornar visível a dinâmica cultural existente em *Ashwin Street* e a sua importância no contexto de Dalston. No seguimento das intervenções temporárias, que testaram as possibilidades do espaço público como espaço de relação e encontro, foi proposto a introdução de espaços verdes ao longo da rua, onde foram introduzidas árvores e canteiros embutidos no pavimento, a serem mantidos pelas empresas locais (café OTO). Foi também introduzido suportes para bicicletas.

Ao visitar *Ashwin Street*¹⁰⁵ foi possível observar que os espaços verdes continuam a ser mantidos e cuidados pela comunidade e que a atratividade do espaço público valoriza a dinâmica cultural que se vive nesta zona. *Ashwin Street* é hoje também o lugar onde está situado o *Arcola Theater* e uma zona de grande dinâmica cultural em Dalston.

¹⁰⁴ Hackney Young Carers é um projeto que apoia crianças e jovens entre os 8 e os 18 anos que são cuidadores, ou ajudam a cuidar de alguém na sua família, quer seja por doença ou incapacidade. Este programa procura dar apoio a estes jovens cuidadores através de várias iniciativas, entre as quais viagens e atividades durante o período de férias escolares.

<https://www.actionforchildren.org.uk/our-work-and-impact/children-and-families/young-carers/>

¹⁰⁵ Foram feitas duas visitas a *Ashwin Street*, a primeira a 6 de Outubro de 2017 e a segunda a 8 de Agosto de 2019.



Figura 37. Organização de festa comunitária em Ashwin Street. Fotos: muf architecture/art. <http://muf.co.uk/portfolio/ashwin-street-2009/>

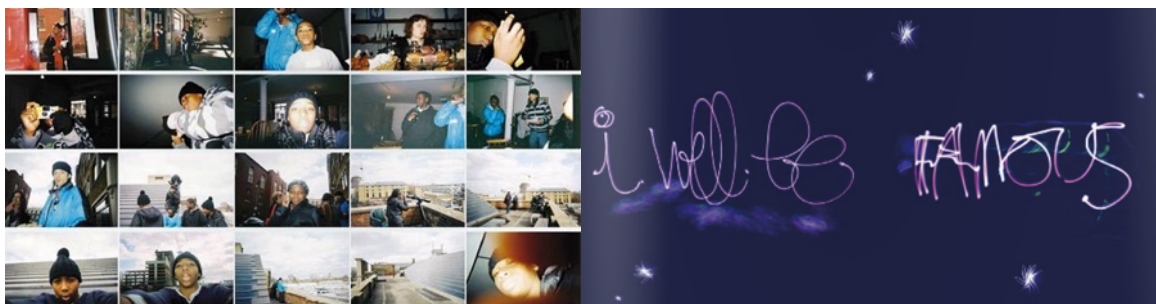


Figura 38. Workshop em Ashwin Street com os jovens do Young Carers. Imagens: muf architecture/art. <http://muf.co.uk/portfolio/ashwin-street-2009/>



Figura 39. Vista de Ashwin Street com vista para a entrada da “The Print House”, onde estão localizadas, a “Print House Gallery” a “Bootstrap Charity” e um conjunto variado de empresas ligadas ao setor das indústrias criativas. Do lado esquerdo encontra-se o “café OTO”. Foto: Cláudia Antunes. Outubro, 2017



Figura 40. Ashwin Street, junto à entrada do Arcola Theatre e Café OTO. É visível a criação de uma zona verde (com árvores e diferentes tipos de vegetação) em frente ao café OTO e Print House, o que torna o espaço público mais atrativo e convida à permanência, nos principais pontos de encontro de pessoas nesta zona. Foto: Cláudia Antunes. Outubro 2017



Figura 41. Vista da intervenção em Ashwin Street, com zonas verdes ao longo da rua. Foto: Cláudia Antunes. Agosto, 2019.



Figura 42. Vista do Espaço Público de Ashwin Street a partir do “Café OTO”. Foto: Cláudia Antunes, outubro, 2017

Figura 43. (esq.) Ao final do dia Ashwin Street é um ponto de forte atratividade, devido à sua oferta cultural, com concertos e espetáculos. Foto: Cláudia Antunes, Agosto 2019.



Figura 44. Vista a partir do rooftop do edifício “The Print House”. A partir daqui é possível observar a diferença de escala entre Ashwin Street e no seu seguimento, Dalston Square, com os edifícios a elevarem-se mais do que a cota dos edifícios mais antigos em Ashwin Street. Foto: Cláudia Antunes, Agosto 2019.

3.2.6 *Eastern Curve Garden*

O projeto Eastern Curve Garden resultou do processo de investigação e mapeamento desenvolvido na primeira fase, onde uma área pertencente a uma antiga linha de ferro desativada foi identificada como um possível local para a criação de intervenções temporárias (no âmbito do tema estratégico “*temporary enhancements*”) propondo transformar o espaço num eco-parque, podendo assim colmatar temporariamente a falta de espaços verdes existente em Dalston (J&L Gibbons & muf architecture/art, 2009). Após a identificação deste espaço foi feito um inventário de todo o tipo de vegetação existente, e a catalogação com os seus nomes no original em latim (Fior and Krasny, 2014). O ato de “re-nomear” (Fior and Krasny, 2014: 81) o local e a vegetação existente como eco-parque, constituiu-se como um ato propositivo e uma forma de encenar uma nova possibilidade para este espaço (Fior and Krasny, 2014), transformando um local abandonado num parque rico em biodiversidade. Através deste tipo de ação muf sugere a possibilidade de um novo uso e uma nova perceção do espaço, possibilitando assim a sua transformação. O ato de renomear, remete-nos inevitavelmente para o Urinol de Duchamp, que ao ser-lhe dado um novo nome “Fountain” e apresentado num novo contexto, alterou o seu significado.

No decorrer deste processo e após um contacto estabelecido pelo *Barbican Art Gallery* ao atelier muf, para encontrar um local para o desenvolvimento de uma intervenção do coletivo EXYZT, no âmbito da exposição *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969-2009*¹⁰⁶, muf propôs o uso do “‘potencial’ parque” para a instalação da intervenção *Dalston Mill*, do coletivo EXYZT e da intervenção *The Wheatfield - A Confrontation* (1982), da artista Agnes Denes, (Fior and Krasny, 2014). Assim, Hackney Council apoiou o projeto comissariado pelo *Barbican Art Gallery* para a intervenção *Dalston Mill*, que teve lugar entre 15 Julho 2009 e 6 de Agosto 2009, e foi também integrada no festival de arte anual CREATE09, uma parceria cultural entre os municípios de Greenwich, Hackney, Newham, Tower Hamlets e Waltham Forest, municípios que iriam ser anfitriões dos Jogos Olímpicos de 2012. O coletivo EXYZT procurou com a sua intervenção estabelecer um diálogo com o lugar e a intervenção de Agnes Denes, *The Wheatfield* (plantada no local ao longo de 20 metros), o que consistiu na construção de um moinho, com uma turbina instalada a 16 metros de altura e uma padaria equipada com dois fornos a lenha onde os visitantes poderiam cozinhar o seu próprio pão e pizzas, (ConstructLab, sem data). Durante as três semanas que a instalação esteve aberta ao público, foram organizados vários eventos neste espaço, desenvolvidos por artistas e organizações culturais locais (Interim East, sem data). A intervenção atraiu cerca de 14,500 visitantes ao longo dos 28 dias de duração do projeto, onde 75% visitantes eram de Hackney e 33% de áreas vizinhas (Interim East, sem data). A intervenção permitiu testar as reais possibilidades de um novo uso para *Eastern Curve* e o seu

¹⁰⁶ A exposição teve lugar na Barbican Art Gallery em Londres de 19 junho a 18 Outubro de 2009.

sucesso garantiu o financiamento para a sua reconversão num novo jardim - *Eastern Curve Garden*, assim como para o conjunto das 10 intervenções propostas no âmbito do projeto *Making Space in Dalston*, como por exemplo as intervenções para *Ashiwn Street* e *Gillett Square* (Fior & Krasny, 2014).



Figura 45. Vista da entrada da intervenção, “Dalston Mill” do coletivo EXYZT. Foto: ConstructLab. <http://www.constructlab.net/projects/dalston-mill/>



Figura 46. Vista do interior da intervenção “Dalston Mill” do coletivo EXYZT. Foto: ConstructLab. <http://www.constructlab.net/projects/dalston-mill/>



Figura 48. “Dalston Mill”, vista da Instalação da artista Agnes Denes, “The Wheatfield - A Confrontation”.
Foto: ConstructLab.
<http://www.constructlab.net/projects/dalston-mill/>



Figura 49. Imagem de um dos vários espetáculos que aconteceram durante a intervenção Dalston Mill, onde participaram vários artistas da comunidade local.
Foto: ConstructLab.
<http://www.constructlab.net/projects/dalston-mill/>

Após o final da instalação, foi assegurada uma licença temporária para o uso do espaço concedida pelos seus proprietários (Hackney Council e Kingsland Shopping Center) e o coletivo EXYZT voltou em 2010 para participar na reconstrução do espaço. O projeto das infraestruturas e do pavilhão (Dalston Barn) (Figura 52) foi desenvolvido por EXYZT e muf architecture/art, em colaboração com os engenheiros Martin Stockley Associates e a construção foi desenvolvida pelo coletivo EXYZT, com a colaboração dos jovens aprendizes do Forest Road Youth Hub¹⁰⁷ através da realização de um workshop, em parceria com Hackney Community College (muf architecture/art, sem data). O projeto do jardim foi desenvolvido por J&L Gibbons, procurando manter a ecologia existente, introduzindo também novas plantações e espaços para cultivo comunitário, por forma a incentivar o cultivo e a manutenção comunitária do jardim. Procurou-se também manter uma gestão ecológica do jardim, desenvolvendo infraestruturas para recolha das águas pluviais e um espaço para decomposição de matéria orgânica, para uso no cultivo e plantação (muf architecture/art, sem data). O jardim abriu ao público em Julho de 2010 e desde então constituiu-se como um espaço de referência em Dalston, onde são desenvolvidas várias atividades para adultos e crianças como, workshops, eventos sociais e culturais. Foi criado um grupo de gestão comunitária do jardim e desde 2012 tem sido gerido como uma empresa de carácter social. De acordo com o relatório *Public Health and Landscape, Creating healthy places*, elaborado pelo Landscape Institute, “o sucesso de Eastern Curve Garden está nos

¹⁰⁷ Youth Forest Road Hub é um centro comunitário de apoio aos jovens em Dalston, parte do programa Young Hackney, desenvolvido pelo município de Hackney e que se dirige a jovens de idades entre os 6 e 19 anos ou até aos 25 anos para jovens com necessidades especiais, físicas ou educacionais. Estes centros procuram dar apoio social aos jovens, envolvendo-os na comunidade através de várias atividades e programas que promovam a sua autonomia, a participação e garantam um conjunto de competências sociais e profissionais. Young Hackney, promove também workshops, eventos e apoio individual, dando oportunidade aos jovens de adquirir competências profissionais que os ajudem a ingressar no mercado de trabalho (Hackney Council, 2017b). Muf colabora frequentemente com estas instituições valorizando a importância dos jovens na construção do espaço público, promovendo um apoio social e de aquisição de competências através do desenvolvimento de vários workshops e parcerias. No âmbito do projecto Making Space in Dalston foram desenvolvidos vários workshops que envolveram os jovens desta comunidade, nomeadamente nas intervenções em Ashwin Street e Eastern Curve Garden.

benefícios sociais que trouxe à comunidade local em Dalston” e é “um exemplo valioso de como revitalizar um espaço público sem perder as qualidades locais existentes” (2013, p. 22).

Ao visitar o jardim¹⁰⁸, é perceptível a importância deste espaço numa área urbana densificada e sem espaços verdes. A diversidade e densidade da vegetação permite reduzir o ruído urbano e criar um espaço tranquilo e acolhedor dentro da cidade. O jardim vai-se desenvolvendo ao longo de diferentes espaços permitindo a coexistência de diferentes atividades no mesmo local, procurando desenvolver um espírito inclusivo, de tranquilidade e de relação com a natureza. É visível a participação da comunidade nos espaços de cultivo comunitários e no cuidado existente na manutenção do jardim, bem como nas atividades e workshops disponíveis. É ainda perceptível o modo como o jardim acolhe e é vivido por pessoas de diferentes culturas, géneros e idades e como desenvolve um sentido de pertença e de comunidade.

Em relação com o projeto para *Eastern Curve Garden*, foi também desenvolvido um projeto de recuperação do espaço que envolve o Peace Mural (local por onde é feita a entrada para o jardim), um espaço que é um ponto de referência em Dalston pelo seu mural, da autoria de Ray Walker, pintado em 1985. A requalificação deste espaço consistiu na sua repavimentação e na introdução de novos bancos. *Eastern Curve Garden* é hoje reconhecido como um lugar importante na vida urbana e cultural de Dalston.



Figura 50. Vista da entrada de *Eastern Curve Garden* a partir de *Dalston Square*. O mural, *Hackney Peace Carnival Mural* (1985), fica situado mesmo à entrada do parque (à direita) e é um ponto de referência em Dalston. Foto: Cláudia Antunes, Agosto 2019

¹⁰⁸ Visita a *Eastern Curve Garden* no dia 6 de Outubro de 2017 e 8 de Agosto 2019.



Figura 51. Dalston Eastern Curve Garden. Foto: Cláudia Antunes, Outubro, 2017



Figura 52. Dalston Eastern Curve Garden. Vista do Pavilhão em madeira desenhado por EXYZT e muf architecture/art e construído por EXYZT com a colaboração do Road Youth Hub. Foto: Cláudia Antunes, Outubro 2017.



Figura 53. Dalston Eastern Curve Garden. Foto: Cláudia Antunes, agosto 2019



Figura 54. Dalston Eastern Curve Garden. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017



Figura 55. Dalston Eastern Curve Garden, numa das atividades para crianças e pais. Foto: Cláudia Antunes, Outubro, 2017



Figura 56. Dalston Eastern Curve Garden, ao final do dia. Foto: Cláudia Antunes, agosto, 2019



Figura 58. Dalston Eastern Curve Garden, ao final do dia. Foto: Cláudia Antunes, agosto, 2019



Figura 57. Dalston Eastern Curve Garden, ao final do dia. Foto: Cláudia Antunes, agosto, 2019



Figura 59. Dalston Eastern Curve Garden, ao final do dia. Foto: Cláudia Antunes, Agosto, 2019

3.3 Análise e resultados do projeto

O projeto *Making Space in Dalston*, foi vencedor de diversos prêmios entre os quais: Hackney Design Awards 2010: Eastern Curve (*Making Space in Dalston*); Landscape Institute Award 2010; Urban Design and Masterplanning Category, Landscape Institute Awards 2011; NLA Awards, Place Making Commended, 2011 e Landscape Institute, Presidente Award e Urban Design and Masterplanning (2011), reconhecido pela qualidade dos espaços públicos criados e pela importância da abordagem desenvolvida no processo de intervenção, conseguindo envolver uma parte importante da comunidade no processo de regeneração urbana. O impacto do projeto é, sobretudo, visível no modo como as intervenções continuam a ser vividas e apropriadas pelos seus utilizadores, nomeadamente o projeto *Eastern Curve Garden*, de todos o que teve maior impacto no contexto urbano de Dalston e o mais valorizado pelos moradores e utilizadores. A contínua atratividade deste espaço e o impacto que este continua a ter na comunidade e na cidade de Londres, mostra a importância de desenvolver projetos que vão de encontro às necessidades e desejos dos habitantes, sendo para isso fundamental a construção de um processo multidimensional, colaborativo e participado que possa não só investigar, mas também testar as potencialidades de um determinado espaço ou lugar. O valor do temporário

está em conseguir testar as possibilidades do lugar estando aberto à apropriação dos seus utilizadores. É neste ponto que a arte ocupa um papel importante, permitindo questionar e explorar possibilidades de forma crítica, criativa e intuitiva, através dos sentidos, desenvolvendo uma relação mais fenomenológica com o lugar. A instalação temporária do coletivo EXYZT em relação com a intervenção de Agnes Denes, permitiu, em primeiro lugar, testar as possibilidades de um jardim naquele espaço e, em segundo lugar, demonstrar a importância de desenvolver espaços de carácter comunitário abertos à experimentação de todos. A grande afluência de pessoas à intervenção temporária, demonstra a importância e a necessidade de desenvolver espaços públicos que possam ser mais abertos à experimentação dos seus utilizadores, onde as pessoas se possam sentir parte da sua construção e desenvolver uma relação mais próxima e integrada com os lugares. É neste sentido que Lefebvre manifesta a importância do “direito à obra (à atividade participante) e o direito à apropriação” como parte do direito à cidade (Lefebvre, 2012, p. 135). É exatamente o facto de *Eastern Curve Garden* ser um espaço de carácter comunitário, onde os utilizadores podem usufruir livremente e envolverem-se na vida e na construção do jardim (através de voluntariado participando na manutenção do jardim, ou através dos vários workshops abertos com diversas atividades disponíveis) que o torna tão relevante para a comunidade.

O plano “Dalston Area Action Plan” (DAAP) 2013, reconhece a relevância de Eastern Curve Garden como um espaço importante e de sucesso em Dalston, bem como o seu valor em termos comunitários, e refere que apesar do seu carácter temporário, pode ser uma solução possível, “enquanto parte de uma visão alargada para o desenvolvimento de um novo espaço público ao longo de Eastern Curve” (Hackney Council, 2013, pp. 56–57). Ao analisarmos o DAAP (2013), percebemos que existe um reconhecimento da importância do espaço público como um elemento-chave para a criação de uma maior qualidade urbana e que se pretende valorizar a sua dinamização, aumentar a sua diversidade, destacando o valor cultural e criativo como uma estratégia para o desenvolvimento urbano de Dalston. Desta forma, sublinha-se a importância de manter e desenvolver a atividade cultural existente em Dalston, notando o contributo da comunidade e indústrias criativas para a economia e a identidade urbana de Dalston (Hackney Council, 2013). No entanto a decisão de definir a área que envolve Ashwin Street e Dalston Lane como *Community Creative Quarter*, levanta algumas questões sobre o processo de regeneração em curso. A proposta prevê a requalificação de vários espaços e edifícios que pertencem ao município e que estão inseridos nesta área, nomeadamente a zona onde está inserido *Eastern Curve Garden*. Esta proposta tem sido alvo de críticas por parte da comunidade, e por organizações como a OPEN Dalston, que questiona o desenvolvimento do projeto e do processo em curso, nomeadamente sobre as implicações desta estratégia para Eastern Curve Garden (OPEN Dalston, 2017). Em 2017 foi desenvolvida a consulta pública *Dalston Quarter Developments Principles* realizada pelo London Borough of Hackney (LBH), entre 20 Fevereiro e 30 de

Abril 2017, com o objetivo de consultar a comunidade sobre os princípios propostos para esta área. O consenso em torno da importância de *Eastern Curve Garden* para Dalston, tanto ao nível do espaço público como enquanto espaço comunitário, é visível no relatório, *Dalston Eastern Curve Garden - an index of value* elaborado por J&L Gibbons e Muf (2017), no âmbito da consulta pública, e que reúne um conjunto de 256 comentários de utilizadores sobre o valor do jardim e a sua importância no contexto urbano de Dalston, o que é um indicador do modo como este espaço adquiriu um valor importante na comunidade e que é hoje reconhecido. Também o relatório elaborado pelo LBH em resposta aos resultados analisados no âmbito da consulta pública, refere que uma grande maioria dos e-mails recebidos sublinham a importância de *Eastern Curve Garden* como um “espaço verde vital” e o seu “sucesso como espaço comunitário”(Hackney Council, 2017a, p. 9). O resultado da consulta pública demonstrou também uma preocupação por parte da comunidade, sobre o futuro das organizações culturais existentes (como *Dalston Eastern Curve Garden*, *Arcola Theater*, *Café OTO*, *Bootstrap* e *V22*), sublinhando a importância de manter o apoio necessário à atividade cultural para que esta possa continuar a desenvolver-se de forma sustentada e orgânica (Hackney Council, 2017a). Este resultado denota o modo como a comunidade civil vê a importância da atividade cultural, não apenas como uma questão de desenvolvimento económico, mas principalmente como entidades que desempenham um papel importante no desenvolvimento social e cultural de Dalston, reconhecendo o seu valor para a sua identidade urbana. Esta consciência por parte da comunidade pode também permitir perceber o desenvolvimento de um contínuo processo de resiliência, por parte dos habitantes de Dalston, em manter um ambiente propício ao desenvolvimento das atividades culturais que se tem vindo a gerar de forma orgânica ao longo dos anos, procurando evitar um processo de gentrificação a partir das indústrias criativas.

A dualidade entre o desejo de promover a designação de *Creative Quarter* (no lugar onde já são desenvolvidas atividades criativas à várias décadas), e o ceticismo da comunidade em relação a esta estratégia, levanta algumas questões sobre o modo como o tema da criatividade é, por vezes, apropriado para o desenvolvimento económico das cidades, esquecendo por vezes o apoio às próprias instituições e a manutenção de um contexto propício às suas atividades. Estes tipos de estratégias resultam, por sua vez, de uma interpretação dúbia do conceito de criatividade, mais voltado para a ideia de *Creative Class* de Richard Florida (2005), do que para a promoção de um ambiente criativo, onde se entende a criatividade como uma “forma de ação e de pensamento” (Marcuse, 2011, p. 4).

Por outro lado, é de salientar o modo como a partir do projeto *Making Space in Dalston*, os planos orientadores e estratégicos para Dalston têm desenvolvido processos cada vez mais participativos e de consulta pública, onde se procura ouvir os cidadãos e as suas visões para o município. Recentemente, o município de Hackney iniciou o processo de consulta pública *Dalston*

*Conversation*¹⁰⁹, lançado em setembro de 2018, que teve como objetivo ouvir os habitantes e trabalhadores, sobre a suas visões e preocupações para Dalston, antes da adoção do novo plano estratégico Local para Hackney— “*Hackney Local Plan 2033*” (LP33), adotado em julho 2020, do plano, *Dalston Plan, Good Growth Fund, Dalston Regeneration Plan* e *Dalston Supplementary Planning Document* (Hackney Council, sem data, 2021a). Uma das questões mais levantadas pelos habitantes foi a necessidade de proteger e manter *Eastern Curve Garden*, impedindo que este seja destruído, salientando a importância deste espaço verde e da sua oferta de atividades comunitárias, numa área com deficit de áreas verdes públicas (Hackney Council, 2020a). Em oposição, *Dalston Square* é um espaço identificado como “mal desenhado e com falta de manutenção, vazio de caracter e pouco utilizado, com falta de arvores e áreas verdes e sem equipamentos de jogo adequados, o que não convida ao uso da praça”¹¹⁰ (Hackney Council, 2020a, p. 25). Neste momento o LP33 já prevê assegurar o futuro de *Eastern Curve Garden*, prevendo-se que este passe a ser um espaço permanente em Dalston e não temporário (Hackney Council, 2020b). Por sua vez, também o *Dalston Plan Supplementary Planning Document* (2021) tem como primeiro objetivo, em relação ao tema dos “espaços abertos e infraestruturas verdes”, a proteção de *Eastern Curve Garden*, procurando garantir a continuidade e qualidade deste espaço (Hackney Council, 2021b).



Figura 60. Vista da praça, Dalston Square. Foto: Cláudia Antunes, Agosto 2019

¹⁰⁹ Sobre o processo ver: <https://dalstonconversation.commonplace.is/about> (acedido a 8/4/2022)

¹¹⁰ “The square is identified by respondents as a poorly designed and maintained, void of character and under used space that is not achieving its potential. (...) lack of trees, soft landscaping and adequate play facilities which do not invite people to stay or use the square” (Hackney Council, 2020a, p. 25).

3.4. Nota Conclusiva: O processo como estratégia de investigação e integração no espaço público

“Architecture

When I decided to step out of the field of architecture, my first impulse was not to add to the city, but more to absorb what already was there, to work with the residues, or with the negative spaces, the holes, the spaces in-between.

The invention of a language goes together with the invention of a city. Each of my interventions is another fragment of the story that I am inventing, of the city that I am mapping. In my city everything is temporary” (Alÿs, 2010b, p. 35)

O impacto do projeto *Making Space in Dalston*, é visível no modo como conseguiu desenvolver uma importante valorização do espaço público já existente, promovendo a sua requalificação a partir do uso e da apropriação dos seus utilizadores. Percebemos no trabalho de muf e em particular neste projeto, uma procura através da observação, de valorizar aquilo que está menos visível, que está aparentemente esquecido, procurando potenciar o espaço a partir da sua própria vivência quotidiana, valorizando o que existe, procurando transformar aquilo que é, aparentemente, residual em algo único. Esta ideia remete-nos, invariavelmente, para a obra de Georges Perec e aos seus estudos sobre o espaço urbano, onde o seu interesse estava, no “potencial do banal em transformar-se em algo notável, em como um sinal comum se pode tornar extraordinário”¹¹¹, dando valor à observação (Virilio, 2008, p. 110). Da mesma forma, também muf dá valor à observação, ao ato de observar como forma e conhecimento e análise sobre o lugar, por forma a desenvolver uma maior precisão na sua intervenção através da investigação. É possível perceber no processo desenvolvido em *Making Space in Dalston*, um contínuo processo de resiliência em procurar valorizar aquilo que à primeira vista estava menos visível, no âmbito de um grande processo de regeneração, ou seja, a identidade do local através da cultura e do capital social. A valorização do desenvolvimento de um processo participado como elemento central da intervenção no espaço público denota, da parte de muf, a consciência de que para construir cidade é necessário perceber o contexto social onde esta está inserida. Como argumenta Lefebvre a cidade desenvolve-se segundo um processo político sobre o qual interferem elementos

¹¹¹ “What Interested Perec was the potencial of the banal to become remarkable, how an ordinary sign can become extraordinary.” (Virilio, 2008, p. 109)

históricos e naturais¹¹², sendo portanto um processo e um “produto social” (Lefebvre, 2009, pp. 170–171).

Ao identificar e valorizar a atividade cultural já existente e procurar o envolvimento da comunidade no projeto, muf e J&L Gibbons, possibilitaram o desenvolvimento de intervenções mais integradas com as necessidades do local permitindo uma melhor apropriação e integração do espaço pelos seus utilizadores, construindo um maior sentido de pertença e permitindo o fortalecimento de projetos de carácter comunitário e de valor social, (como são o caso de *Gillett Square* e *Eastern Curve Garden*). Denota-se, portanto uma procura de manter e valorizar as práticas sociais urbanas existentes, integrando o planeamento das infraestruturas com a dimensão social, dinamizando as práticas urbanas.

Ao transformar aquilo que era um processo *top-down* (a construção de *Dalston Square* e da estação de *Dalston Junction*) num processo *bottom-up* (*Making Space in Dalston*), podemos dizer que esta estratégia se constituiu como uma arquitetura de resistência, assumindo um posicionamento crítico em relação ao processo de regeneração em curso para *Dalston Square*, desenvolvendo um conjunto de pequenas intervenções que procuraram responder às necessidades encontradas e apoiar projetos já existentes. Kenneth Frampton, no seu celebre ensaio “Em direção a um regionalismo Crítico: Seis pontos para uma Arquitetura de Resistência” refere que “a arquitetura hoje em dia só pode ser sustentada como uma prática crítica se assumir uma posição *arrière-garde*” (Frampton, 2010, p. 772). No caso de *Making Space in Dalston*, este posicionamento crítico consistiu em dar um passo atrás e redefinir um programa e um processo de intervenção, por forma a que no meio de um processo de regeneração *top-down* se pudesse desenvolver uma estratégia *bottom-up* para a regeneração do espaço público. Neste sentido podemos dizer que a arquitetura pode assumir uma posição de resistência através de uma intervenção crítica sobre o espaço público, ou seja, pela valorização do processo em detrimento da construção de grandes infraestruturas, gerando possibilidades para a ação em vez de soluções conclusivas. Como sublinha Madanipour, processos “multidimensionais” e “dinâmicos”, que “envolvem um maior número de indivíduos e agentes”, sendo ainda mais flexíveis á mudança, permitem a criação de espaços públicos mais “inclusivos e acessíveis” (Madanipour, 2010, p. 13).

Em suma, através da análise do projeto *Making Space in Dalston*, podemos perceber que a prática e o trabalho de muf se desenvolve em torno da construção e da valorização de um processo de ação sobre o lugar, que se constitui como método de investigação e que envolve todos aqueles que participam na construção do espaço público, desde clientes a utilizadores (identificando estes últimos

¹¹² “Space has been fashioned and molded from historical and natural elements, but in a political way” (Lefebvre, 2009, pp. 170–171).

como os verdadeiros clientes, a quem se dirige a intervenção), caracterizando-se como inclusivo e participado em todas as suas fases. Muf procura em cada projeto construir um processo que possa gerar novas possibilidades para o espaço público, definindo-se como aberto à experimentação e ao erro, onde a solução surge através da “evidencia de ocupação do lugar”¹¹³ (muf et al., 2001). Este processo questiona a essência da prática arquitetônica como uma abordagem pré-definida que leva a resultados pré-definidos. O valor dado ao desenvolvimento de um processo de investigação e evidencia de uso, estabelece um paralelo com as características definidas por Giancarlo De Carlo sobre uma “prática de planeamento baseada na participação”, onde, “cada fase da operação torna-se uma fase do projeto; o ‘uso’ torna-se uma fase da operação e, logo, do projeto; as diferentes fases fundem-se e a operação deixa de ser linear, unidirecional e auto-suficiente. (...) O planeamento arquitetônico torna-se um processo”(De Carlo, 2010, pp. 756–757).

Não obstante, o que se pretende também salientar e argumentar aqui é o modo como a relação entre arte e arquitetura contribuem para a construção deste processo no trabalho de muf. É possível notar uma clara influência da prática artística no seu trabalho, onde se valoriza o desenvolvimento de um processo crítico em detrimento do objeto, a construção de espaços que geram possibilidades para a ação, o diálogo crítico e a criatividade e onde a obra só se conclui e é constantemente redefinida pela apropriação dos seus utilizadores. Também o temporário e ação performativa têm um papel importante, como forma de testar e tornar visível novas possibilidades para o espaço público através do uso e da apropriação e onde o espaço vivido e o imaginado podem coexistir. Esta importância dada ao uso, à participação e à experimentação do corpo no espaço, no decorrer do projeto enquanto parte do processo de intervenção, permite desenvolver uma arquitetura mais fenomenológica, contribuindo posteriormente para uma melhor apropriação do espaço público (iremos desenvolver esta ideia de forma mais aprofundada, mais à frente, no capítulo 6).

É assim, através da relevância dada ao processo e de um continuo diálogo crítico entre espaço público e intervenção arquitetônica que a sua prática expande as possibilidades do espaço público e os limites da própria prática arquitetônica.

O trabalho de muf pode ser definido como *social practice*, na esteira de Lefebvre e se em Lefebvre podemos encontrar três elementos fundamentais: “investigação, crítica e projeto” (Stanek, 2011, p. viii), também o trabalho de muf é definido como uma prática de investigação, que desenvolve uma análise crítica sobre a esfera pública, resultando daí projetos que procuram estar enraizados no lugar e que abrem novas possibilidades para o espaço público.

¹¹³ (...) “in our work there is also a commitment to value evidence of occupations of a place, both real and how it is perceived or imagined by people who live there. This evidence is a rich and compelling generator for the design for those existing and future occupants of a place.” Katherine Clarke, entrevista realizada no atelier muf no dia 7/12/2017.

Ao analisar o processo desenvolvido por muf, encontramos outros temas fundamentais no âmbito da sua prática arquitetônica e que estabelecem uma relação com a prática artística, são eles: o espaço público como espaço para a ação; a importância da criatividade e prática cultural como valor social no espaço público; a performance e performatividade do espaço, integrando a experiência e o lúdico como elementos essenciais para a construção do espaço público; e a incorporação da dúvida como método de investigação e experimentação. São estes os temas que iremos desenvolver de forma mais aprofundada nos capítulos subsequentes.

Capítulo 4: Pensar Espaço Público, Fazer Espaço Público¹¹⁴ (muf architecture/arte e o projeto: *Ruskin Square*)

Resumo

Neste capítulo proponho-me analisar o que define um espaço público e o que envolve a sua criação. Partindo do conceito de espaço público, elaborado por Hannah Arendt (2001), como o espaço da aparência e o espaço que, simultaneamente, nos liga e põem em comum, iremos ver como este é também um espaço político e de negociação. De acordo com Chantal Mouffe (2000, 2005, 2013), o conflito e o confronto de ideias opostas é essencial à criação de um espaço público democrático, que promove a diversidade. O espaço público é um espaço político (Lefebvre, 2009) e agonístico (Mouffe, 2000, 2005, 2013; Deutsche, 2000) onde existe uma constante negociação entre os seus diferentes atores. No entanto, a arte mostra-nos que esta negociação pode permitir a criação de um território comum, que estimule uma maior integração e a promoção da diversidade e experimentação, através da participação no espaço público. Assim, iremos analisar o projeto *Ruskin Square*, desenvolvido por muf para o município de Croydon, onde através de intervenções temporárias e processos de carácter participativo, se desenvolveu uma negociação entre os vários intervenientes no projeto, que permitiu construir um espaço público integrador, com espaço para a diversidade e o lúdico.

4.1 O Espaço Público como Espaço para a Ação

“Todas as atividades humanas são condicionadas pelo facto de os homens viverem juntos” (Arendt, 2001, p. 38)

“It is therefore an illusion to believe in the advent of a society from which antagonism would have been eradicated.” (Mouffe, 2005, p. 16)

Para pensar as questões inerentes ao espaço público é necessário começar por definir o termo público. Uma das importantes definições sobre o que é o público é nos dada por Hannah Arendt no seu livro, “A Condição Humana” (2001), onde explica que, “o termo público (...) significa, em primeiro lugar, que tudo o que vem a público pode ser visto e ouvido por todos e tem a maior divulgação possível. Para nós a aparência - aquilo que é visto e ouvido pelos outros e por nós mesmos - constitui a realidade” (Arendt, 2001, p. 64). Para a autora, o público é tudo aquilo que vem à luz, ao espaço da aparência e que pode ser experienciado por todos, em oposição ao que é privado e que está reservado à esfera íntima (Arendt, 2001). Em segundo lugar, Hannah Arendt refere que:

“o termo ‘público’ significa o próprio mundo, na medida em que é comum a todos nós e diferente do lugar que nos cabe dentro dele. (...) Conviver no mundo significa essencialmente

¹¹⁴ Uma versão resumida deste capítulo foi apresentada na 2ª edição do Encontro Internacional Lusófono, “Todas as Artes. Todos os Nomes” (1-2 Julho 2021) e publicado no livro de atas do encontro (Antunes, 2022)

ter um mundo de coisas interposto entre os que nele habitam em comum, (...) como todo intermediário, o mundo, ao mesmo tempo, separa e estabelece uma relação entre os homens. A esfera pública, enquanto mundo comum, reúne-nos na companhia uns dos outros, por assim dizer. O que torna tão difícil suportar a sociedade de massas não é o número de pessoas que ela abrange, (...) é, antes, o facto de que o mundo entre elas perdeu a força para mantê-las juntas, para relacioná-las umas com as outras e separá-las.” (Arendt, 2001, p. 67).

Segundo Arendt, o espaço público é o único lugar onde, através da ação, o Homem pode mostrar verdadeiramente quem é, para além das suas “qualidade e talentos” (Dossa, 1989, p. 101). É o espaço onde o Homem pode mostrar a sua individualidade. Este excerto de Arendt permite-nos perceber que o espaço público é, ao mesmo tempo, o lugar que nos liga e nos separa, ou seja, é o espaço que nos permite estabelecer um território comum enquanto indivíduos, mas também criar a nossa própria individualidade. Isto significa que o espaço público é o lugar da diversidade, da pluralidade. Para Arendt o problema da modernidade é o facto de esta ter desprezado a importância do comum e privilegiado o privado. Em “A Condição Humana”, Arendt estabelece como princípio a organização da esfera pública na antiguidade grega, a polis, onde o público se sobrepunha ao privado. Era apenas no âmbito do espaço público que os Homens poderiam estabelecer a sua individualidade, confrontando-se entre iguais, através da ação política. Arendt estabelece uma estreita relação entre o político e a esfera pública - a esfera pública é o lugar reservado à política (McGowan, 1998). Era apenas através da ação no espaço público que o Homem poderia ser reconhecido entre os seus pares e ser distinguido entre os demais, estabelecendo a sua individualidade na comunidade. Na antiguidade grega, o privado, “significava literalmente um estado no qual o indivíduo se privava de alguma coisa, até mesmo das mais altas capacidades humanas” (Arendt, 2001, p. 52). O indivíduo que vivia num estado inteiramente privado estava destituído da possibilidade de ser “visto e ouvido por outros”, algo essencial à “vida verdadeiramente humana” (Arendt, 2001, p. 73) e “privado da possibilidade de realizar algo mais premente que a própria vida” (Arendt, 2001, p. 74), ou seja, de deixar a sua marca para a eternidade.

Ao descrever as características que definem a esfera pública e privada, Arendt procura sublinhar a importância da esfera pública como o espaço da ação. Isto quer dizer que a esfera pública é o espaço do comum, mas também o espaço da diferença, onde o Homem pode construir a sua individualidade. Assim, a importância da construção de um “mundo comum” (Arendt, 2001, p. 72), está em poder construir a diversidade, onde cada um desenvolve uma visão individual sobre o mundo num mesmo contexto comum, ou como refere Arendt:

“Pois, embora o mundo comum seja o terreno comum a todos, os que estão presentes ocupam nele diferentes lugares, e o lugar de um não pode coincidir com o lugar de outro, da mesma forma que dois objetos não podem ocupar o mesmo lugar no espaço. Ser visto e ouvido por outros é importante pelo facto de que todos veem e ouvem de ângulos diferentes. É este o significado da vida pública (...). Só quando as coisas podem ser vistas por muitas pessoas, numa variedade de aspectos, sem mudar de identidade, de modo que os que estão à sua volta sabem

que veem o mesmo na mais completa diversidade, é que a realidade do mundo se pode manifestar de maneira real e fidedigna.

Nas condições de um mundo comum, a realidade não é garantida pela ‘natureza comum’ de todos os homens que o constituem mas sobretudo pelo facto de que, a despeito de diferenças de posição e da resultante variedade de perspectivas, todos estão sempre interessados no mesmo objeto” (Arendt, 2001, pp. 72–73).

Podemos, portanto, perceber que, de acordo com Hannah Arendt, a esfera pública é definida pelo espaço da aparência e pelo mundo que temos em comum (d’Entrèves, 1992). O primeiro, o espaço da aparência, é constituído a cada vez que os homens se juntam para o discurso e a ação, “orientada para a realização de objetivos coletivos específicos”¹¹⁵ (d’Entrèves, 1992, p. 147). Este espaço tem que ser constantemente recriado, uma vez que a sua existência é temporária, é um “espaço potencial” e cessa quando as atividades públicas comuns que o constroem terminam (d’Entrèves, 1992, p. 147). O segundo elemento que determina a construção da esfera pública é, de acordo com Arendt, o mundo que temos em comum, que nos une e separa. Este “mundo comum”, distingue-se do mundo natural e refere-se antes ao mundo dos artefactos construídos por “mãos humanas”, “o mundo feito pelo Homem” (Arendt, 2001, p. 67). Assim, partindo das definições de Hannah Arendt, podemos definir o espaço público como este espaço que é construído pelo Homem e que serve de “intermediário” aos Homens e ao seu quotidiano, que os liga e os separa e onde a ação política pode acontecer. O espaço público define-se ainda pelo espaço da diversidade, onde cada um pode ocupar o seu lugar e participar assumindo a sua identidade.

A importância da construção da diversidade e da diferença no espaço público, iniciado por Arendt, leva-nos a uma outra questão delineada por Chantal Mouffe e Ernesto Laclau, sobre a importância de um espaço público agonístico, ou seja, de conflito ou oposição. De acordo com Mouffe e Laclau, tanto “os conceitos de ‘antagonismo’ como de ‘hegemonia’, são necessários para compreender a natureza da política”¹¹⁶ (Mouffe, 2013, p. 26). Chantal Mouffe explica que “o carácter democrático de uma sociedade só pode ser dado na hipótese em que nenhum ator social limitado possa atribuir-se a representação da totalidade ou pretenda ter controle sobre a sua fundação” (Mouffe, 2005, p. 173). A autora critica a lógica deliberativa, que acredita na “possibilidade de um tipo racional de argumentação”, eliminando o poder e onde a “legitimidade é fundada na racionalidade pura” (Mouffe, 2005, p. 174). Em oposição a esta lógica, Chantal Mouffe propõem um outro modelo a que chamou de “pluralismo agonístico” (Mouffe, 2005, p. 174), que procura reconhecer na política a importância do confronto de oposições para o estabelecimento de um regime mais democrático. Segundo a autora:

¹¹⁵ (...)“is oriented towards the attainment of collective goals” (d’Entrèves, 1992, p. 147).

¹¹⁶ (...) we argued that two key concepts - ‘antagonism’ and ‘hegemony’ - are necessary to grasp the nature of the political” (Mouffe, 2013, p. 26).

“A política busca a criação da unidade em um contexto de conflitos e diversidade; está sempre ligada à criação de um ‘nós’ em oposição de um ‘eles’. (...) A partir da ótica do ‘pluralismo agonístico’, o propósito da política democrática é construir o ‘eles’ de tal modo que não sejam percebidos como inimigos a serem destruídos, mas como adversários, ou seja, pessoas cujas ideias são combatidas, mas cujo direito de defender tais ideias não é colocado em questão” (Mouffe, 2005, p. 174).

Para a existência de uma democracia pluralista, é, portanto, necessário o respeito e a aceitação do confronto entre posições divergentes, uma vez que esse debate permite desenvolver “diferentes formas de identificação da cidadania e constitui o material da política democrática”¹¹⁷ (Mouffe, 2000, p. 72). Esta questão colocada por Chantal Mouffe sobre o desenvolvimento de um “pluralismo agonístico”, relaciona-se também com a procura de desenvolver um espaço público democrático e com o próprio conceito de espaço público. Rosalyn Deutsche, por sua vez, argumenta que:

“Um espaço público democrático é uma relação ético-política na qual a ordem social é constituída e posta em risco: ambas ao mesmo tempo. É uma relação de abertura ao Outro e aos outros.” (Deutsche, 2000, p. 77).

De acordo com a autora, para a existência de uma “política espacial democrática” é necessário reconhecer que o “espaço social é produzido e estruturado pelo conflito”¹¹⁸ (Deutsche, 1996, p. xxiv). No seu livro *Evictions* (2000), Deutsche descreve e questiona as contradições e diferentes leituras do espaço público em projetos de revitalização urbana, desenvolvidos na cidade de Nova Iorque na década de 1980, onde descreve o modo como a arte no espaço público pode ser instrumentalizada para a criação de uma nova imagem urbana. Deutsche argumenta que apesar da retórica de “abertura” e “acessibilidade” do espaço público, que domina o paradigma interdisciplinar da estética-urbana, o que acontece na verdade é que esse discurso é marcado por exclusões, que muitas vezes ficam ocultas através da construção de uma nova imagem unitária do espaço social, “ausente de conflito e heterogeneidade” (Deutsche, 1996, pp. xii–xiii). Em oposição, e seguindo a teoria pós-marxista de Mouffe e Laclau, Deutsche argumenta que “o conflito é condição essencial para a existência de um espaço público democrático”¹¹⁹ (Deutsche, 1996, p. xiii). Para a autora não só o conflito, mas também a “divisão e a instabilidade, (...) são condições para a existência de uma esfera pública democrática”¹²⁰

¹¹⁷ “They provide different forms of citizenship identification and are the stuff of democratic politics” (Mouffe, 2000, p. 72).

¹¹⁸ “Social space is produced and structured by conflicts. With this recognition, a democratic spatial politics begins” (Deutsche, 1996, p. xxiv).

¹¹⁹ “the dominant paradigm of urban-aesthetic interdisciplinarity and the most influential radical critiques of that paradigm although they both mobilize a democratic rhetoric of ‘openness’ and accessibility’ and rise to the defense of public space—are structured by exclusions and, moreover, by attempts to erase the traces of these exclusions. Exclusions are justified, naturalized, and hidden by representing social space as substantial unity that must be protected from conflict, heterogeneity, and particularity (...) specify exclusions in urban-aesthetic discourses to expose the authoritarian strategies that construct unitary images of social space. I contend that conflict, far from the ruin of democratic public space, is the condition of its existence” (Deutsche, 1996, pp. xii–xiii).

¹²⁰ “Conflict, division, and instability, then, do not ruin the democratic public sphere, they are the conditions of its existence” (Deutsche, 1996, p. 289).

(Deutsche, 1996, p. 289). A perspectiva agonística opõe-se à ideia de um espaço público como o lugar da criação de consensos, ao invés, “o espaço público é o espaço onde são confrontados pontos de vista conflituantes, sem haver possibilidade de reconciliação. Esta visão é claramente oposta ao conceito de ‘esfera pública’ de Habermas, que reitera que este é o lugar onde se procura chegar a um consenso de forma racional”¹²¹ (Mouffe, 2013, pp. 200–201). De acordo com Habermas, o conceito de esfera pública está intimamente ligado à ação comunicativa, a “esfera pública surge quando os cidadãos comunicam (...) e expressão as suas opiniões publicamente (...) sujeitando-as à discussão racional”¹²² (Edgar, 2005, p. 31). Esta descrição do conceito de esfera pública assemelha-se à diferença entre público e privado da polis grega, como descreveu Hannah Arendt. O pensamento de Habermas centra-se na ideia de que a esfera pública está intimamente ligada à vida social, o local onde o pensamento e a opinião podem ser formulados e nesse sentido, a esfera pública é criada quando os cidadãos comunicam entre si, através dos vários meios de comunicação existentes (Edgar, 2005). Por isso, “o acesso à esfera pública deve ser aberto a todos e onde todos são tratados como iguais”¹²³ (Edgar, 2005, p. 31), convertendo-se assim num espaço democrático. Por isso, é necessário sublinhar que, a ideia de esfera pública, de acordo com Habermas, refere-se às “relações discursivas” (Fraser, 1996, p. 111), pretende “designar o lugar onde, nas sociedades modernas, a participação política é levada à ação através da discussão pública, sobre as questões comuns. Esta arena é em termos conceptuais distinta do estado; é o local para a produção e circulação de discursos que podem em princípio ser crítico do estado”¹²⁴ (Fraser, 1996, pp. 110–111).

Para Habermas, a modernidade segue o projeto do Iluminismo, onde a “racionalidade é uma fonte potencial de emancipação”¹²⁵ (Leach, 1997, p. 214). Apesar das contradições existentes no projeto do modernismo, que negativamente culminou no totalitarismo, Habermas acredita que o seu objetivo não está ainda concluído, como explicou no seu celebre discurso de 1980, “A modernidade: um projeto inacabado” (2013).

Sobre a importância da comunidade e da sua construção, Aristóteles no seu livro *Política*, dá-nos uma boa descrição sobre este tema, ao referir que:

¹²¹ “According to the accepted view, the public space is the terrain where one aims at creating consensus. For the agonistic approach, on the contrary, the public space is where conflicting points of view are confronted without any possibility of a final reconciliation. Such a conception is clearly very different from the one defended by Jürgen Habermas, who presents what he calls the ‘public sphere’ as the place where deliberation aiming at a rational consensus takes place” (Mouffe, 2000, pp. 200–201).

¹²² “A public sphere comes into existence when citizens communicate, (...) in order to express their opinions about matters of general interest, and to subject these opinions to rational discussion.” (Edgar, 2005, p. 31)

¹²³ “Access to the public sphere should be open to all and within the sphere all are treated as equals.” (Edgar, 2005, p. 31).

¹²⁴ “It designates a theater in modern societies in which political participation is enacted through the medium of talk. It is the space in which citizens deliberate about their common affairs, and hence an institutionalized arena of discursive interaction. This arena is conceptually distinct from the state; it is a site for the production and circulation of discourses that can in principle critical of the state” (Fraser, 1996, pp. 110–111).

¹²⁵ Habermas therefore endorses modernism as a continuation of the enlightenment project and supports rationality as potential source of emancipation.” (Leach, 1997:214)

“o homem é por natureza um ser vivo político. Apesar de não carecer de auxílio mútuo, os homens desejam viver em conjunto; também é verdade que estão unidos pela utilidade comum, na medida em que, cada um, corresponde uma parcela de bem-estar. Este é o fim principal, quer da comunidade quer de cada indivíduo.” (Aristóteles, 2019, p. 207)

A partir das palavras de Aristóteles, podemos dizer que existe uma necessidade intrínseca do Homem para viver em comunidade e construir o comum de modo a preservar a boa vida e por isso a cidade faz também parte da natureza do Homem (Aristóteles, 2019) Seguindo também este princípio, Michael Hardt e Antonio Negri (2009), focam também esta ideia da relação entre a cidade e a construção de um comum, que está ainda marcada na própria linguagem italiana e é construída a partir das práticas sociais e culturais existentes nas dinâmicas quotidianas; ou como referem Hardt e Negri:

“O italiano contemporâneo, ainda preserva o uso latino medieval, pelo qual o comum - *il comune*, em italiano - é a palavra que designa a cidade. O comum que serve de base à produção biopolítica (...) não é tanto o ‘comum natural’ (...) mas o ‘comum artificial’ que reside nas linguagens, imagens, conhecimentos, afetos, códigos, hábitos e práticas. Esse comum artificial perpassa o território metropolitano e constitui a metrópole. A metrópole, assim, está totalmente inserida e integrada no ciclo da produção biopolítica: o acesso à reserva do comum a ela integrada é a base da produção, e os resultados da produção por sua vez são novamente inscritos na metrópole, reconstituindo-se e transformando-a. A metrópole é uma fábrica de produção do comum” (Hardt & Negri, 2016, p. 465).

Hardt & Negri, destacam aqui o modo como a construção do comum que dá origem à criação de uma comunidade, é feita através das dinâmicas culturais existente e não apenas por uma delimitação territorial. É a partir das práticas e dinâmicas culturais que surge a criação da cidade.

Em “Bem-estar comum” (2016) Hardt & Negri partem da importância da *experiência do comum* para procurar desenvolver uma “razão biopolítica”, (235), partindo do conceito de “biopoder” de Foucault. Ora para os autores, o comum é o que “reivindica a verdade”, uma verdade que é “construída de baixo para cima”, em oposição às construções hierárquicas e universais, o que quer dizer que é produzida “através da resistência e das práticas comuns” (Hardt & Negri, 2016, p. 239). O comum é visto como o resultado de um processo, construído a partir de um “agrupamento de afetos” (Hardt & Negri, 2016, p. 241), isto é, um corpo que está em constante transformação através da experiência (Hardt & Negri, 2016). Os autores, que seguem o pensamento neo-marxista, desenvolvem aqui o conceito de biopolítica para a criação de uma transformação urbana que surge através da ação e das práticas sociais, invertendo a lógica capitalista através de um sistema *bottom-up*. O comum é assim, de acordo com os autores, uma construção de uma nova subjetividade feita através de um processo, com ênfase na ação e no fazer (Hardt & Negri, 2016). No entanto, esta definição do comum não nega a individualidade. Ao contrário, constitui-se a partir de um conjunto de singularidades que não negam a alteridade, isto é, a possibilidade de ser outro (Hardt & Negri, 2016). É neste sentido que os autores, referem que “o comum e a singularidade são não só compatíveis, mas mutuamente

constitutivos” (Hardt & Negri, 2016, p. 243). É por esta relação entre diferentes singularidades que se encontram em constante mutação que a “cidade é, por natureza, uma pluralidade” (Aristóteles, 2019, p. 105).

A partir desta ideia de construção do comum, é possível perceber que não pode haver transformação urbana sem primeiro existir uma transformação das práticas, através da experiência e é por isso que a participação pode ser importante e transformadora na construção de um novo espaço público e no desenvolvimento do projeto, uma vez que integra as práticas sociais existentes, ao mesmo tempo que introduz a possibilidade de uma nova subjetividade através da sua ação e da experiência no espaço. A mudança só pode ocorrer através da experiência do fazer e só a partir dessas práticas é possível “construir uma nova forma de vida” (Hardt & Negri, 2016, p. 245). Iremos voltar a desenvolver esta questão, sobre a importância da experiência no capítulo 6.

4.2. Política, Arte e Espaço Público

Como vimos nos capítulos anteriores, as questões do “público” e da relação com o espaço público têm vindo progressivamente a influenciar um diverso número de artistas desde a década de 1960 e de maneira ainda mais expressiva a partir da década de 1990.

No célebre artigo “Antagonismo e estética relacional” (2004), Claire Bishop parte também do conceito de antagonismo elaborado por Mouffe e Laclau, para re-equacionar o conceito de “estética relacional”, desenvolvido por Nicolas Bourriaud (1998), que pretendeu distinguir um conjunto de novas práticas “democráticas” (Bourriaud, 2009) no seio do trabalho de um conjunto de artistas ao longo da década de 1990. Bishop critica a ideia de uma estética democrática apenas pelo facto de estas obras promoverem uma relação com o espectador, produzindo o que Bourriaud chama de “microutópias”, a criação de “uma comunidade cujos membros se identificam entre si porque têm algo em comum” (C. Bishop, 2019, p. 61), como acontece, por exemplo, nas obras de Rirkrit Tiravanija onde o artista cozinha para os visitantes, ou cria espaços para o convívio comunitário. Em oposição, Bishop argumenta que a obra de arte deve exercer uma “fricção” (2019, p. 61), entre o espectador/participante e a obra, ou seja, esta deve relacionar-se de forma crítica com o espectador e o espaço onde está a intervir, dando como exemplo as obras de Santiago Sierra e Thomas Hirschhorn. De acordo com Bishop, “estes artistas criam ‘relações’ que sublinham o papel do diálogo e da negociação na sua arte, mas fazem-no sem que essas relações resvalam para o conteúdo do trabalho” (2019, p. 65).

O trabalho do artista Thomas Hirschhorn, é de facto importante para pôr em questão os temas da relação, participação, comunidade e espaço público em termos artísticos, sociais e espaciais, uma vez que o artista questiona e re-equaciona estes temas na sua prática artística. Hirschhorn, distancia-

se da ideia de uma “arte socialmente comprometida”, preferindo descrever a sua prática como “*Presence and Production*”, sublinhando a importância da presença do artista na execução e produção da obra (Hirschhorn & Rancière, 2013, p.371). Esta designação coloca a questão da importância da sua presença no lugar, como forma de estabelecer um diálogo com o outro, assim como a sua produção, como um princípio que possibilite estabelecer novas produções¹²⁶ (Hirschhorn & Rancière, 2013, p. 371). Sobre o modo como Hirschhorn coloca estas questões, o filósofo Jacques Rancière sublinha que a “‘presença’ do artista acompanhando a sua ‘produção’” permite confrontar e juntar diferentes temporalidades e experiências, num determinado tempo e espaço, juntando o tempo do artista com a de outros utilizadores/participantes (Hirschhorn & Rancière, 2013, p. 375). Para Rancière, “a criação de uma equivalência entre diferentes tempos, é a condição para a criação de um espaço público, onde qualquer um tem a capacidade de ver, produzir e pensar”¹²⁷ (Hirschhorn & Rancière, 2013: 375). Esta equivalência de tempos e espaços “dá a ver a existência de um comum” (Rancière, 2010a, p. 13). Aquilo que Rancière designa como “o comum”, não se refere a algo que nos é dado ou partilhado por uma comunidade, mas antes ao que “deve ser construído, pondo em comum o que antes não era”¹²⁸. De acordo com o autor, “uma partilha do sensível fixa, simultaneamente, o comum partilhado e as partes excluídas” (Rancière, 2010a, p. 13). É, portanto, neste sentido, que o espaço público pode ser construído e a arte pode ter um papel importante nessa construção, uma vez que a sua génese consiste em dar a ver aquilo que anteriormente não era visível, permitindo-nos olhar para as questões urbanas a partir de uma nova perspectiva. “Para Rancière, o estético indica uma capacidade para pensar a contradição: a contradição produtiva da relação da arte com a mudança social, que se caracteriza pelo paradoxo da crença na autonomia da arte e de ela estar inexplicavelmente ligada à promessa de um mundo melhor no futuro” (C. Bishop, 2017, pp. 81–82). É assim, por via da ideia de “conflito” que a arte se relaciona com a política. A arte “toca a política” por via de um “dissentimento”, ou seja, “o conflito entre os vários regimes de sensorialidade. (...) Porque o dissentimento está no âmago da política” (Rancière, 2010b, p. 89). Tanto a arte como a política funcionam por meio de uma desconexão, uma rotura em relação aos modos estabelecidos de ver e de sentir, em relação às formas sensíveis. É neste âmbito que a arte pode ser entendida como política, segundo Rancière.

¹²⁶ Sobre a importância da “presença” e “produção”, Hirschhorn refere: “with the “Presence and Production” guideline, my aim is to answer the questions: Can a work - through the notion of “Presence,” my own presence - create for others the conditions for being present? And can my work - through the notion of “Production” - create the conditions for other productions to be established?” (Hirschhorn & Rancière, 2013, p. 371)

¹²⁷ “Making different times equal is, in fact, the condition for a public space - that is to say, a space affirming anybody’s ability to see, produce, and think - to be created.” (Hirschhorn & Rancière, 2013, p. 375)

¹²⁸ Nota do tradutor (in, Rancière, 2010a, p. 13)

4.3. A Participação e a Construção do Comum

“I want the public to be inside a brain in action”

Thomas Hirschhorn, *24h Foucault*, 2004

Inserido nesta relação entre arte, política e espaço público está a questão da participação, que tem por sua vez vindo a ter grande influência na prática arquitetónica e no planeamento urbano. A participação e a integração da comunidade como parte do processo de planeamento, tem vindo a ser um tema cada vez mais importante no diálogo sobre o espaço público, integrando já as próprias estratégias de planeamento e regeneração urbana desenvolvidas pelos municípios.

4.3.1 A participação na prática arquitetónica

No Reino Unido, a integração de práticas colaborativas, que promovem a participação da comunidade no processo arquitetónico, teve início na década de 1960 e 1970, inicialmente mais associado a projetos de autoconstrução, tendo, posteriormente sido esquecida na década de 1980 (Jenkins, 2010). Só a partir de 1996 as práticas colaborativas começaram a ser integradas ao nível do planeamento urbano, sendo hoje considerada uma premissa importante para uma boa integração de projetos de regeneração urbana, habitação social e edifícios públicos (Jenkins, 2010).

Em Portugal, a integração de processos participativos ocorreu logo após o 25 de Abril de 1974, com a implementação do Serviço de Apoio Ambulatório Local (SAAL), decretado através de um despacho conjunto do Ministro da Administração Interna e do Secretário de Estado da Habitação e do Urbanismo, o Arquiteto Nuno Portas, a 31 Julho de 1974 (Bandeirinha, 2007). Este processo procurou suprimir a necessidade de construção de um grande número de novas habitações sociais num curto espaço de tempo, integrando para isso a própria comunidade dos bairros num processo participado coordenado por um arquiteto responsável por cada projeto (Bandeirinha, 2007). Os projetos eram elaborados pelos arquitetos, com a participação dos moradores, que posteriormente construíam também as habitações, financiadas pelo Estado (Bandeirinha, 2007). Apesar da sua curta duração (1974 a 1976) e de nem todos os projetos propostos terem sido concluídos, o processo SAAL foi um marco importante na história da arquitetura portuguesa, com impacto nas populações e nos arquitetos que desenvolveram os projetos (e.g. Álvaro Siza Vieira, Alves Costa, Souto Moura, Gonçalo Byrne, Teotónio Pereira, entre outros).

Outro projeto que se destacou pelo desejo de integração da participação na prática arquitetónica foi o projeto desenvolvido para a Nova Aldeia da Luz, elaborado pelo grupo de arquitetos Ana Luísa Rodrigues, João Francisco Figueira, José Miguel Rodrigues, Luís Fareleira e Pedro Bandeira (Figueira & Bandeira, 2021). O projeto, desenvolvido entre 1995-2002, tinha como propósito a

construção de uma nova aldeia para realocar um conjunto de trezentos e cinquenta habitantes que iriam ver as suas casas completamente afundadas após a construção da barragem do Alqueva (Figueira & Bandeira, 2021). A proposta elaborada pelo grupo de arquitetos, foi a escolhida pela sua natureza participativa, no âmbito do concurso lançado em 1995 pela EDIA (Empresa de Desenvolvimento e Infraestruturas do Alqueva SA), tendo como objetivo refletir os princípios e a “metodologia participativa” de Giancarlo Di Carlo (Figueira & Bandeira, 2021, p. 221). De acordo com o arquiteto italiano, “a participação implica a presença dos utilizadores durante todo o decorrer da operação” (De Carlo, 2010, p. 756), o que neste caso se concretizou, tendo sido dada a possibilidade aos habitantes de participarem e debaterem, em diversas fases, sobre todas as questões do projeto, como: a localização da nova aldeia, a sua morfologia, a imagem das casas e a tipologia das habitações (Figueira & Bandeira, 2021). Como descreve o arquiteto Pedro Bandeira, havia a “consciência”, por parte dos arquitetos, que este “iria ser um processo extremamente difícil, porque esta participação implica compromisso, implica negociação e implica concertação” (in, Figueira & Bandeira, 2021, p. 237). O desenho final acabou por espelhar este nível de compromisso por parte dos arquitetos, onde as relações sociais e a “dimensão simbólica” (in, Figueira & Bandeira, 2021, p. 239) existente entre os moradores e a antiga aldeia, se sobrepôs ao desejo de um novo desenho arquitetónico (Figueira & Bandeira, 2021). A Nova Aldeia da Luz, reproduz a mesma imagem, a mesma morfologia e as mesmas relações de vizinhança, da antiga aldeia agora submersa, isto porque os arquitetos perceberam que no âmbito de um processo difícil, onde as pessoas iriam perder as suas casas e as suas referências, cumprir o desejo dos moradores em manter a imagem da aldeia anterior em detrimento de um novo desenho arquitetónico, seria o compromisso necessário, para uma melhor integração destas pessoas na Nova Aldeia da Luz (Figueira & Bandeira, 2021).

Mais recentemente, outros projetos têm vindo a desenvolver um esforço em fomentar a integração das populações em projetos de regeneração urbana, promovendo a inclusão social e a participação. Um exemplo é o programa “BIP/ZIP”, iniciado em 2011 pela Câmara Municipal de Lisboa, que promove projetos de carácter participativo, propostos e desenvolvidos pela comunidade. Também o programa Iniciativa “Bairros Críticos” (2006-2009), um programa experimental que através de parcerias com a administração central, regional e local, integrando ainda organizações governamentais e não governamentais, procurou desenvolver novas estratégias de cooperação e inclusão das comunidades através de projetos que integrem os problemas sociais e territoriais (Sousa, 2008). O programa estabeleceu três territórios piloto: Vale da Amoreira (Moita), Cova da Moura (Amadora) e Bairro do Lagarteiro (Porto), onde foram desenvolvidas várias intervenções (Sousa, 2008).

4.3.2. A participação na prática artística

No que se refere às artes visuais e performativas, a vontade de integração do público espectador dentro da obra de arte tem vindo a desenvolver-se ao longo de diferentes movimentos e práticas artísticas desde o início do séc. XX. O primeiro a procurar encurtar a separação entre artista e espectador foi Georges Bataille, precursor do movimento DaDa. Mas foi durante as segundas vanguardas, ao longo das décadas de 1960 e 1970, que este desejo de tornar o espectador em participante teve maiores repercussões, começando com os *happenings* de Allan Kaprow, a criação de situações de Guy Debord, passando também pela integração de práticas do quotidiano na própria obra, como é exemplo a obra do artista brasileiro Helio Oiticica, ao integrar o samba (C. Bishop, 2006a), ou ainda na sua obra *Parangolé*, onde o artista alcança uma completa fusão entre obra e espectador (Oiticica, 1986). Aqui, é a participação do espectador que ativa a obra, ao ter que a vestir e interagir com ela no espaço, dando-lhe um sentido único de cada vez que esta é ativada pelo espectador/participante, constituindo-se como “ação total” (Oiticica, 1986, p. 71). Outros exemplos são as discussões públicas de Joseph Beuys sobre política, ou a organização de uma venda de garagem por Martha Rosler (C. Bishop, 2006a). Esta dimensão da participação desenvolvida por exemplo na obra de Beuys, Oiticica e Rosler, pretendia dar uma “maior ênfase na colaboração” (C. Bishop, 2006a, p. 10), tendo antecipado aquilo que muitos artistas a partir da década de 1990 iriam procurar desenvolver através da introdução de uma “dimensão social da participação” (C. Bishop, 2006a, p. 10) na prática artística. A artista e crítica Suzanne Lacy descreve bem esse desejo de uma maior relação entre o artista e a comunidade através da descrição de uma das suas intervenções realizada no hospital *Roswell Park Center*, em Nova Iorque (1991):

“a obra de arte encontra-se na interação entre mim própria enquanto artista e os membros da comunidade, (...). Nesta obra, e nas inúmeras outras peças (...) a artista, à maneira do antropólogo subjetivo, entra no território do Outro” (Lacy, 2019, p. 30).

Lacy pretende aqui sublinhar a importância da experiência individual e de como o artista se “torna um condutor para a experiência dos outros” (Lacy, 2019, p. 30), uma vez que a experiência individual é também um ato político (Lacy, 2019, p. 31). Outras duas questões importantes, que estão subjacentes nas palavras de Lacy, e também em vários outros projetos de carácter participativo ou colaborativo, é o desejo de (re)construção de um comum, onde o artista trabalha com a comunidade dando-lhe também algo de seu, ao tentar construir um novo sentido de comunidade. Estes projetos procuram oferecer algo mais à comunidade suprimindo algum tipo de necessidade através da intervenção artísticas, uma vez que no âmbito da crítica desenvolvida por Lacy, a arte pública torna-se decorativa e um instrumento ao serviço dos “poderes económicos e políticos”, se não assumir uma perspetiva crítica e se não for ao encontro das “inquietudes das comunidades onde está inserida” (Castellano & Raposo, 2019, p. 15). No seu livro *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (1995), Suzanne Lacy

introduz uma nova denominação para uma nova forma de ver e fazer arte pública, agora mais implicada com temas políticos e sociais, sai do âmbito das galerias e procura estabelecer um relacionamento mais próximo com a audiência e a comunidade (Castellano & Raposo, 2019). A esta nova forma de arte que emergiu no contexto do espaço público americano, Lacy dá o nome de, *new genre public arte*. Posteriormente, vários outros nomes surgiram para designar esta forma de arte, descrita por diversos críticos como: arte relacional, *social engaged art* (arte socialmente comprometida), arte colaborativa, arte útil, arte participativa, *dialogic art* ou *research-based*. Claire Bishop, num outro ensaio que se tornou seminal sobre este tema, publicado pela primeira vez na revista *Artforum*, “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents” (2006b), descreve o modo como se deu uma viragem na arte em torno das preocupações sociais, uma mudança que a autora designou de “*social turn*”. De acordo com a autora, apesar das diferenças entre o trabalho dos diversos artistas que desenvolvem projetos colaborativos e no espaço público, existe um ponto em comum em todos eles: “a crença no poder na capacitação criativa da ação coletiva e na partilha de ideias”¹²⁹ (C. Bishop, 2006b, p. não paginado). O seu ponto de vista centra-se na análise crítica destes projetos numa perspetiva estética e artística e não nas mais valias sociais da arte colaborativa (C. Bishop, 2006b). De acordo com a autora, a necessidade deste tipo de análise prende-se com o facto de a arte socialmente comprometida ter vindo a ser, no Reino Unido, incorporada como parte das políticas públicas para a inclusão social, o que fez com que a arte passasse a ser vista, principalmente, de acordo com o seu grau de eficácia social em detrimento da sua “qualidade artísticas”¹³⁰ (C. Bishop, 2006b, p. não paginado). Bishop continuou a aprofundar o tema da participação no seu livro “Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship” (2012), onde se foca nas questões sociais e políticas inerente à arte participativa, fazendo ainda uma historiografia sobre as diversas práticas artísticas que, ao longo do séc. XX, procuraram transformar o espectador em participante. Bishop argumenta, como já vimos, que a arte deve desenvolver um carácter antagonístico, de modo a desenvolver um sentido crítico. Por sua vez, o autor Grant Kester, em *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in Global Context* (2011) enfatiza as possibilidades sociais da arte colaborativa, onde o mais importante não é objeto artístico ou a obra final, mas a colaboração entre os vários intervenientes no projeto, focando o valor do processo em detrimento da qualidade estética da obra. O autor “propõe uma definição de colaboração artística baseada no diálogo e na colaboração” (Castellano & Raposo, 2019, p. 18).

¹²⁹ “Although the objectives and output of these various artists and groups vary enormously, all are linked by a belief in the empowering creativity of collective action and shared ideas” (C. Bishop, 2006b, p. não paginado).

¹³⁰ “This critical task is particularly pressing in Britain, where New Labor uses a rhetoric almost identical to that of socially engaged art to steer culture toward policies of social inclusion. Reducing art to statistical information about target audiences and “performance indicators”, the government prioritizes social effect over considerations of artistic quality.” (C. Bishop, 2006b, p. n.p.).

Mas apesar das diferentes designações e perspetivas, podemos dizer que nesta “viragem social” da arte, existe (no trabalho dos diversos artistas) um desejo comum de intervir na comunidade e no território público. Este é um dos temas fundamentais inerentes à arte participativa, que procura também a ativação do espetador, passando este de espectador passivo a participante ativo, desenvolvendo (idealmente) uma postura crítica. Associado a esta ideia está ainda a da rejeição da autoria por parte do artista em favor da comunidade, fomentando um espírito mais igualitário e democrático (C. Bishop, 2006a). Para sintetizar, são três os temas essenciais que, segundo Claire Bishop, motivam “o desenvolvimento da arte participativa desde a década de 1960: ativação; autoria e comunidade”¹³¹ (2006a, p. 12). Bishop sublinha ainda o facto de estes três temas estarem inseridos nos textos de Guy Debord, na sua crítica ao capitalismo, sendo a partir dos seus textos e da Internacional Situacionista que se começam todos os debates em relação à arte participativa (C. Bishop, 2006a).

É ligado ao tema da participação e ao modo como a arte se virou para as questões sociais, que o antropólogo Roger Sansi Roca explora como o tema da dádiva se desenvolveu como *médium* e estratégia de intervenção na arte contemporânea. Para o autor, é em oposição a uma sociedade mercantilista que o tema da dádiva tem estado presente em muitas práticas artísticas que desenvolvem projetos participativos e de carácter relacional (Roca, 2019). O autor, desenvolve uma crítica a este tipo de práticas artísticas comparando o conceito de dádiva na tradição antropológica, nomeadamente a desenvolvida por Marcel Mauss em “A Dádiva” (1925), com o modo como diversos artistas integram esta ideia em práticas de carácter colaborativo e social (Roca, 2019). Roca começa por descrever o trabalho de alguns artistas para depois fazer uma análise do modo como a arte enquanto dádiva remonta ao séc. XVIII, associada ao pensamento de Kant e Schiller, onde a dádiva é lida como “oposição radical às mercadorias” (Roca, 2019, p. 111), sendo vista como uma experiência livre de interesse e finalidade, uma ideia que contemporaneamente está enraizada naquilo que Rancière designa como o “regime estético’ da modernidade” (Roca, 2019, p. 111). Construído em oposição ao regime económico, baseado na mercadoria e no utilitarismo, o que Rancière designou como o “regime estético das artes” baseia-se naquilo que a partir da modernidade se transformou numa autonomia do sujeito em relação ao objeto, onde o valor estético surge livre e espontaneamente a partir da relação entre sujeito e objeto, não sendo o seu valor pré-determinado à partida (Rancière, 2010a; Roca, 2019). Esta ideia pressupõem a noção de igualdade e liberdade do indivíduo, valores constitutivos da “modernidade burguesa”, os mesmos que definiram o modelo económico também baseado na “igualdade, na liberdade e na individualidade” (Roca, 2019, p. 113). É por esta razão que Roca considera que existe uma relação intrínseca entre estes dois regimes, uma vez que os dois têm

¹³¹ “These three concerns - activation; authorship; community - are the most frequently cited motivations for almost all artistic attempts to encourage participation in art since de 1960s” (C. Bishop, 2006a, p. 12).

como base o conceito de liberdade (Roca, 2019, p. 113). Por sua vez, ao descrever aquilo que tem por base uma economia assente na dádiva, Roca sublinha que “a finalidade de uma economia da dádiva seria ampliar, produzir e reproduzir relações sociais, e não acrescentar capital material” (Roca, 2019, p. 117), tal como acontece nas economias de mercado. De acordo com Mauss, “através da dádiva as pessoas dão-se a outras pessoas” (Mauss citado in, Roca, 2019, p. 116), isto porque, na sua perspetiva, não existe uma separação entre a pessoa e o objeto, mas uma relação intrínseca entre ambos. Isto quer dizer que ao oferecer algo dou também uma parte de mim ao outro, estabelecendo uma relação através do ato de oferecer e da coisa doada (Roca, 2019). “A dádiva é uma forma de criação de relações sociais através da criação de alianças” (Roca, 2019, p. 117) e é esta ideia que mais aproxima a “dádiva” do campo da arte, nomeadamente em práticas sociais, relacionais e participativas. Vemos isto nos projetos de artistas relacionais, como Rikrit Tiravanija, onde as suas obras procuram o estabelecimento de relações entre indivíduos através do convívio de uma refeição. No entanto, o tipo de relações geradas pode não ser igualitário, privilegiando, por vezes, mais o artista e os galeristas, através da exposição do artista, do que os colaboradores ou participantes (Roca, 2019). Neste campo é importante perceber que, apesar de este tipo de práticas ser por vezes apropriado por parte do poder político, para o desenvolvimento de questões sociais, como por exemplo no Reino Unido com o New Labour na década de 1990 como bem explica Claire Bishop (2012), o objetivo da arte não é o de resolver problemas políticos e sociais, mas o de confrontar e questionar a realidade, usando para isso, os próprios meios existentes das práticas quotidianas.

De acordo com Nicolas Bourdieu, o desenvolvimento de uma “arte relacional” (Bourriad, 2009, p. 19), deve-se a uma expansão do contexto cultural e urbano em termos mundiais e à “aplicação desse modelo citadino a praticamente todos os fenómenos culturais. (...) a mudança da função e do modo de apresentação das obras mostra uma *urbanização* crescente da experiência artística” (Bourriad, 2009, p. 20). Em oposição à procura de construir novas utopias, como desejaram as vanguardas, Bourdieu refere que as transformações observadas na arte a partir da década de 1990, mostram que, existe uma procura de “construir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente” (Bourriad, 2009, p. 18). Para o crítico francês, estas transformações na prática artística devem-se ao facto de a arte convergir para um olhar mais atento sobre as “circunstâncias dadas pelo presente”, transformando o seu quotidiano através de “práticas de bricolage e reciclagem do dado cultural” (Bourriad, 2009, p. 19). A arte produz uma “sociabilidade específica” (Bourriad, 2009, p. 22) e cria “espaços livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio humano diferente das ‘zonas de comunicação’ que nos são impostos” (Bourriad, 2009, p. 23) e é a partir daqui que a arte pode desenvolver uma perspetiva crítica em relação ao seu contexto social e urbano. É neste ponto que as diferenças entre arte relacional e arte participativa se tocam e se assemelham.

No âmbito da arte contemporânea, o tema da dádiva surge igualmente relacionado ao da participação e à ideia de que projetos participativos permitem criar sistemas igualitários onde todos os participantes estão na mesma posição hierárquica, o que em algumas situações pode não ser verdade. Por vezes, projetos de carácter participativo onde diferentes sujeitos colaboram, “podem criar relações desiguais e hierárquicas em oposição radical à autonomia e liberdade que pressupõem” (Roca, 2019, p. 120). Mas como refere Roca, talvez seja esse mesmo o maior interesse da arte participativa, o de esta servir como um “dispositivo de construção e partilha de pessoas, e de hierarquias entre pessoas” (2019, p. 120), não se cingindo à criação de contextos idealizados, mas mostrando as diferentes realidades e as distintas relações hierárquicas existentes. O grau de imprevisibilidade e de aleatoriedade existente nestes projetos demonstra o modo como o acaso tem vindo, desde o Dadaísmo e sobretudo a partir de Marcel Duchamp, a preconizar um papel cada vez mais importante no desenvolvimento da arte contemporânea e por isso, segundo Roca, ser possível traçar uma relação entre “dádiva, participação e acaso” (2019, p. 121). É exatamente este grau de “imprevisibilidade (...) que situa a dádiva no centro da prática artística moderna e contemporânea” (Roca, 2019, p. 121).

O uso da dádiva como *medium* na prática artística não é meramente um ato de troca, uma vez que para que existam “dádivas puras”, como referiu Derrida, é necessário que estas “sejam esquecidas”, trata-se do “ato de dar” e por isso é um “evento que se dá a si próprio” (Roca, 2019, p. 121). A dádiva deve ser no sentido dado por Derrida, um evento que permanece imprevisível, “estruturado pelo aleatório” (Derrida citado in, Roca, 2019, p. 121). Esta ideia de “dádiva como evento”, permite que esta possa ser um meio para explorar a “disrupção e a possibilidade” (Roca, 2019, p. 122), como o fizeram Bataille e os situacionistas, mas também explorar o seu carácter performativo e aleatório, abrindo espaço a novas possibilidades, aproximando a dádiva da utopia estética, ou seja, afastando-se da necessidade e do interesse (Roca, 2019). Esta será talvez a forma em que a dádiva pode ser mais produtiva ao nível da arte participativa e da exploração do espaço público, no entanto, se aplicarmos o raciocínio de Derrida, o simples facto de anunciarmos a intervenção como participativa, “livre e igualitária”, esta transforma-se no seu exato oposto, “criação de laços e hierarquias” (Roca, 2019, p. 129). Sabemos que na verdade este é o seu maior risco, o de a participação se tornar numa ação instrumentalizada, quando esta é utilizada em ações no espaço público, no entanto ao correr este mesmo risco ela pode também desenvolver novas possibilidades interessantes se explorarmos o seu lado disruptivo e performativo.

4.4 A Conceção Espacial e as Práticas Sociais do Espaço Público

“Unfortunately, any definition of architecture itself requires a prior analysis and exposition of the concept of space” (Lefebvre, 1991, p. 15)

Até aqui, analisámos o modo como o espaço público se define como um espaço político e que a arte e a política se relacionam não apenas por questões ideológicas, mas principalmente pelo facto de ambas as práticas se desenvolverem e criarem através de pontos de rotura, fricção ou conflito. Vimos também como os processos participativos têm vindo a influenciar e a ser desenvolvidos nos últimos anos nas artes visuais e performativas, onde os artistas procuram questionar e estabelecer novas relações com o espaço público e o contexto urbano.

No âmbito dos estudos urbanos, Henri Lefebvre caracteriza o espaço como uma questão política por excelência, e é pelo facto de o espaço ser uma questão política que existe uma política do espaço¹³² (Lefebvre, 2009, p. 174). O espaço não se define como um todo homogêneo ou uma forma pura, o "espaço é político e ideológico" porque é um "produto social", resultante da relação entre a produção de coisas e de espaço assim como da sua própria história (Lefebvre, 2009, p. 171). Por ser então um produto político e social o espaço é, para Lefebvre, o lugar de conflitos, mas também "objeto de disputa" (Elden, 2004, p. 183). Está aqui subjacente a influência do pensamento de Marx em Lefebvre, que reconhece a influência das forças de produção, da divisão laboral e das relações de propriedade como elementos determinantes na produção do espaço (Elden, 2004). O espaço é, portanto, um produto de relações dinâmicas e não um objeto acabado e estático. Para Lefebvre, "o espaço pode ser produzido de duas maneiras, como uma formação social (modos de produção) ou como uma construção mental (conceção)"¹³³ (Elden, 2004, p. 185). É por esse motivo que Lefebvre critica a visão dos urbanistas e arquitetos que pensam o espaço apenas de um ponto de vista metodológico, construindo uma ciência do espaço, esquecendo as relações sociais, culturais e históricas inerentes a cada lugar (Lefebvre, 2009). De acordo com Lefebvre, um dos problemas em relação ao espaço (nomeadamente em relação ao espaço urbano) é o facto de este se definir como espaço de representação, ou seja, o seu desenho está subjugado a um conjunto de ideias sociais pré-definidas, que se pretendem demonstrar através da imagem da cidade (2013). De acordo com este princípio, a cidade caracteriza-se como uma imagem abstrata que não espelha as práticas sociais existentes. A cidade definida como imagem abstrata é, para Lefebvre, o espaço dos arquitetos e

¹³² "There is a politics of space because space is political" (Elden, 2004, p. 174).

¹³³ "Space is produced in two ways, as a social formation (mode of production), and as a mental construction (conception)" (Elden, 2004, p. 185).

urbanistas que vêem a cidade como um espaço apolítico e científico, construindo uma ciência do espaço, mas esquecendo as práticas sociais existentes (Elden, 2004; Lefebvre, 1991, 2009). Um exemplo disso é a construção da cidade moderna, que para Lefebvre, provocou uma diminuição da experiência urbana, através de uma maior dispersão territorial e separação de funções, provocando ainda um maior distanciamento entre os habitantes (Merrifield, 2006). Este tipo de estratégia e organização territorial não permite que a cidade se desenvolva de forma orgânica e que os seus habitantes se relacionem de forma sensível com o espaço. O facto de “cada objeto indicar a sua função” e se “reduzir a um único significado” (Lefebvre citado in, Merrifield, 2006, p. 63), retira a capacidade de os espaços urbanos permitirem o desenvolvimento de novas possibilidades e momentos de surpresa¹³⁴ (Lefebvre in, Merrifield, 2006). O urbano deve ser entendido como “obra dos cidadãos e não algo que lhes seja imposto como um sistema: como um livro concluído” (Lefebvre, 2012, p. 75). Esta definição do urbano permite-nos pensar o espaço público como algo em constante mutação e que se constrói através da ação, explorando as possibilidades e os limites do espaço em oposição a um espaço delimitado e concluído.

O sociólogo Zachary P. Neal refere que o “espaço público é na sua natureza um espaço de contestação, ambíguo e incerto. Está continuamente a ser redefinido em termos daquilo que é, onde está, quem o pode usar e como”¹³⁵ (Neal, 2010, p. 2). O modo como o espaço público tem vindo a ser, progressivamente, apropriado de forma performativa, demonstra a importância deste espaço como espelho da mudança social, e como este é um espaço essencial para a construção de uma sociedade democrática. As recentes manifestações que têm surgido por todo o mundo devido às recentes crises económicas, de sustentabilidade ambiental e até mesmo pandémica, mostram uma crescente necessidade de uso do espaço público como espaço de ação e como este é efetivamente um espaço político. As manifestações desenvolvidas por coletivos como, *Occupy Wall Street* em Nova Iorque, em plena crise económica, ou *Extinction Rebellion* no Reino Unido, em protesto contra a crise climática, mostram como o espaço público é cada vez mais um espaço performativo e de ação. Este tipo de ações e de ocupação do espaço público de forma performativa, reclamam “o direito de re-habitar o espaço público como espaço de construção da esfera pública, do debate político e da produção de democracia, e é mais do que um ato simbólico - ela pretende produzir realidade!” (Raposo, 2017, p. 201). Richard Schechner fala mesmo da existência de um “ativismo performativo (*performative activism*)”, onde as pessoas se “relacionam numa base performativa (relacional) e não meramente ideológica”, ao contrário do que acontecia nos sécs. XIX e XX (Schechner citado in, Raposo, 2017, p. 201). Para o antropólogo

¹³⁴ “Every object,” Lefebvre says, “indicates what its functions, signifying it, proclaiming it to the neighborhood. It repeats itself endlessly. When objects are reduced to the basic level of a dignified they become indistinguishable from things per se. ...Surprise? Possibilities?” (Lefebvre citado in, Merrifield, 2006, p. 63)

¹³⁵ “(...) public spaces by its very nature are contested, ambiguous and uncertain. It is continuously being redefined in terms of what it is, where it is, who may use it, and how” (Neal, 2010, p. 2).

Paulo Raposo, este tipo de práticas e “performances políticas” privilegiam a dimensão de imprevisibilidade e incerteza que caracteriza o espaço público, onde através do debate os discursos se transformam em ações, “sujeitos à imprevisibilidade e ao imprevisto” (2017, pp. 200–201).

No âmbito da nossa vivência urbana, a experiência de confinamento vivida durante a pandemia de COVID-19 com impacto mundial, trouxe à experiência de cada um a importância de poder usufruir do espaço público quotidianamente e o modo como este é, de facto o espaço que nos põem em comum, um espaço fundamental para a nossa vida enquanto comunidade e para o nosso bem-estar emocional. A visão que todos tivemos de cidades desertas durante meses, permitiu-nos entender, de forma real, o modo como a nossa vivência e apropriação do espaço, é um elemento essencial para a construção daquilo que é efetivamente um espaço público, mostrando que o espaço é “um lugar praticado” como definiu De Certeau (1998, p. 201), e que o “espaço (social) é um produto (social)” como referiu Lefebvre (1991, p. 26).

Na sua definição mais ampla, o espaço público é normalmente definido como um “espaço que inclui, em princípio, todas as áreas acessíveis abertas a todos os membros da sociedade pública, mas não na prática”¹³⁶ (Neal, 2010, p. 1). Esta definição inclui todos os espaços que são diretamente acessíveis a todos, como as ruas, as praças, os passeios ou via pública, mas também aqueles que, apesar de acessíveis, contêm algumas restrições à sua usabilidade, como é o caso dos espaços públicos com sistemas de segurança de vídeo vigilância, ou por exemplo espaços públicos que não possuem áreas para as pessoas se sentarem, condicionando a permanência de pessoas durante períodos mais longos de tempo. Num artigo publicado na revista *Domus*, o professor Mark Mack, descreve o modo como em cidades americanas, como Los Angeles ou São Francisco, têm diminuído o número de bancos para as pessoas se sentarem na via pública, por forma a não permitir a sua ocupação pelos sem abrigo, dissuadindo a sua permanência no espaço público (Mack, 2020). Outro tipo de condicionantes é, por exemplo, a colocação de mobiliário urbano que impeça a sua utilização por parte de skaters, ou outras formas de apropriações por parte dos utilizadores. A crescente e continua privatização do espaço público, tem vindo cada vez mais a alterar a aquilo que é a sua verdadeira essência, a acessibilidade. Madanipour (2010), argumenta que quando um espaço é privatizado e a sua acessibilidade é condicionada, este deixa de ser um espaço inteiramente público uma vez que não é completamente acessível. Em termos da sua conceção social e do seu funcionamento, o espaço público pode ser dividido, em três perspetivas: “facilitador da ordem civil”, “um lugar para o poder e a resistência” ou, “um palco para a arte, o teatro e a performance” (Neal, 2010, pp. 4–5). A primeira perspetiva refere-se às relações sociais que temos no espaço público, onde a interação entre amigos e desconhecidos, nos permite “perceber o nosso posicionamento no mundo e como a sociedade espera que possamos

¹³⁶ “public space include all areas that are open and accessible to all members of the public in a society, in principle though not necessarily in practice” (Neal, 2010, p. 1).

agir em público”¹³⁷ (Neal, 2010, p. 5). Jane Jacobs (1994) e William H. Whyte (2009) através da sua investigação sobre o comportamento nos espaços públicos nas décadas de 1960-70, mostraram como as relações entre os indivíduos são fundamentais para o desenvolvimento de um bom espaço urbano. Ambos os autores sublinharam a importância da diversidade e vida das ruas para o desenvolvimento de uma boa vida urbana, ou como sublinha Jacobs, “if a city’s streets look interesting, the city looks interesting; if they look dull, the city looks dull” (1994, p. 2). O contacto e interação entre os indivíduos no espaço público é fundamental para este ser um espaço seguro, vivido e diversificado:

“Lowly, unpurposeful, and random as they may appear, sidewalk contacts are the small change from which a city’s wealth of public life may grow.” (Jacobs, 1994, p. 83).

O professor Ali Madanipour, sublinha a importância fundamental dos espaços públicos para a vida e desenvolvimento das cidades; o modo como estes espaços são utilizados “espelha o modo como a sociedade é organizada, moldada por uma distribuição desigual de recursos e de poder, criando tensão e conflito, assim como colaboração e compromisso”¹³⁸ (2010, p. 2). Nesta sequência, a segunda perspetiva — o espaço público como “lugar para o poder e a resistência” (Neal, 2010, p. 5), põem em evidência o modo como este, apesar de se definir como um espaço aberto, é sempre um lugar de disputa e conflito “entre aqueles que reivindicam o espaço como seu e aqueles que se sentem excluídos deste” (Neal, 2010, p. 5), tal como é o caso, por exemplo, dos sem abrigo, dos skaters, ou de alguém que seja excluído pelo facto de o espaço público ser privatizado e limitar o seu acesso ou condicionar a sua ação. Por último, a terceira perspetiva, “um palco para a arte, o teatro e a performance” (Neal, 2010, p. 5), mostra como o espaço público é também um lugar para a arte e a performance, “é o lugar onde vamos também para ver, sermos vistos e ouvidos e onde podemos expressar a nossa identidade e individualidade uns aos outros”¹³⁹, podendo esta expressão ser feita de forma ativa ou passiva, de modo formal ou informal (Neal, 2010, p. 5). É a combinação destas várias perspetivas que permite desenvolver e revelar o valor social do espaço público (Neal, 2010).

A importância destas relações na construção do espaço público está expressa nos projetos desenvolvidos por muf. As suas intervenções revelam os conflitos inerentes à construção do espaço público e na sua prática, a relação entre arte e arquitetura permite questionar os limites do espaço e o próprio conceito de “público”, bem como o modo como a arquitetura pode ou não contribuir para a

¹³⁷ “the interactions we have with strangers in public spaces helps us to understand our position in the world and how society expects us to act when we are ‘in public’” (Neal, 2010, p. 5).

¹³⁸ “the development and use of these spaces mirror the way a society is organized, shaped by unequal distribution of power and resources, which creates tension and conflict as well as collaboration and compromise.” (Madanipour, 2010, p. 2)

¹³⁹ “Public space can function as a stage for art, theater, and performance. It is where we go to see and be seen; where we go to express our unique identities to one another” (Neal, 2010, p. 5).

construção de um território comum. Iremos analisar estas questões a partir do projeto *Ruskin Square*, em Croydon.

4.5. Prática espacial: Questionar e Expandir os Limites do Espaço Público. muf architecture/art e o projeto Ruskin Square

“Alargar as fronteiras do possível” (Leford, 1983, p. 235)

“The true secret of happiness lies in taking a genuine interest in all the details of daily life in elevating them by art” (William Morris in, Noble, 2009, p. 20)

“The common intent of all the work is to ‘make space for more than one thing at a time’. It’s an attempt to bring a sense of largesse to the public realm.” (muf et al., 2001, p. 13).

“Access is not a concession but a gorgeous norm” (muf et al., 2001, p. 64). Esta frase, com a qual muf define a sua prática, mostra o seu posicionamento em relação ao que deve ser o espaço público, ou seja, um espaço onde todos têm acesso e usufruto, de forma livre e sem condicionamentos. Podemos dizer que o conceito de expansão está na génese do trabalho de muf, sendo que na sua prática procuram explorar e questionar a própria ideia de limite¹⁴⁰, quer seja no programa, no espaço público ou da própria prática disciplinar. “Acrescentar valor aos limites”¹⁴¹, é uma ideia que está na base dos seus projetos, acrescentar valor aquilo que está menos visível, que está esquecido, mas que faz parte do quotidiano de um determinado lugar, ou de uma comunidade e que pode adicionar valor ao espaço público e potenciar novas possibilidades. A ideia de limite é constantemente posta em causa sendo que como refere Liza Fior, “o limite de uns é o centro de outros”¹⁴² e neste sentido o limite é sempre visto como uma possibilidade e não como um fim. Como os próprios referem, “no trabalho de muf são exatamente os limites, e as limitações existentes no programa que proporcionam pistas e o conteúdo para a definição de cada estratégia urbana”¹⁴³ (muf et al., 2001, p. 9).

Mas como já vimos, a construção do espaço público é também a construção do comum, é também a fomentação e a construção de relações sociais e de espaço para a possibilidade dessas relações. O “espaço é permeado por relações sociais”; o espaço é não só suportado por relações

¹⁴⁰ Como referiu Liza Fior, “we were also making a space to explore the overlaps between art practice and architecture and conceptual art practice, questioning limits”. Liza Fior na conferência: “AA xx 100: AA Women and Architecture in Context, 1917-2017” - Day 2/ Part 4 - “Problematizing the Profession”. Panel: Matrix, Muf, Parlour. Acessível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=Uln9-8wRgvw>

¹⁴¹ “Bringing value to the edges”, Liza Fior em reunião no atelier muf a 29.11.2017

¹⁴² “Edge is someone’s center”, Liza Fior - Muf, apresentação na conferência “Edge - Situated Practice in Art, Architecture and Urbanism”, Day 2 - Periphery, 7 Oct 2017. UCL, Here East, Queen Elizabeth Olympic Park.

¹⁴³ “In muf’s work it is precisely the edges, the limits of a brief and the limitations under which it comes into being, that provide the clues and the content for each urban strategy.” (muf et al., 2001, p. 9)

sociais, como produz e é produzido através de relações sociais¹⁴⁴ (Lefebvre, 2009, p. 186). O espaço público é por excelência um espaço de relações sociais e por conseguinte um espaço de negociação. Para perceber melhor estas questões iremos analisar o projeto Ruskin Square.

4.5.1 *Ruskin Square*

Ruskin Square é o nome dado ao projeto de requalificação urbana que envolve a área junto à estação de East Croydon. O nome *Ruskin Square*, dado pelos promotores Gateway Limited Partnership (Stanhope/Schroders), está diretamente ligado ao escritor, crítico de arte e arquitetura John Ruskin, pensador e figura marcante do séc. XIX em Inglaterra. Ruskin foi também pintor e desenhador, desenvolvendo uma vasta obra sobre a importância do desenho e da observação, um tema que desenvolveu nas suas aulas enquanto professor nas Belas Artes e em outras instituições de ensino inglesas¹⁴⁵. Ruskin destaca-se também como ativista social e ambiental, preocupado com a relação entre o Ser Humano a natureza e a arquitetura. “*Putting the Ruskin into Ruskin Square*” (muf architecture/art, 2017, p. 5), foi o mote lançado por muf para o desenvolvimento de uma estratégia que, segundo os autores, pretendeu integrar algumas das “preocupações desenvolvidas por John Ruskin, expressas através dos materiais utilizados, no desenho dos espaços, na escolha das plantas e árvores, mas principalmente no modo como se procura desenvolver um espaço para a fruição do jogo e um compromisso com o equilíbrio da ecologia do lugar”¹⁴⁶ (muf architecture/art, 2017, p. 5).

O projeto está enquadrado no plano de regeneração urbana para Croydon (Figura 62), um município parte da cidade de Londres (Greater London Authority, 2013). A área a intervir situa-se junto à estação de comboios de East Croydon (Figura 61, Figura 64, Figura 65) uma área desativada há vários anos e muito visível para quem chega ou parte desta estação. O plano de intervenção teve como objetivo melhorar tanto os acessos que servem de ligação à estação de comboios, como à sua envolvente, desenhando um novo espaço público com uma nova praça e um conjunto de novos edifícios que incluem espaços de escritórios, serviços e habitação¹⁴⁷ (Figura 67).

¹⁴⁴ “Space is permeated with social relations; it is not only supported by social relations, but it also is producing and produced by social relations.” (Lefebvre, 2009, p. 186)

¹⁴⁵ Da sua vasta obra de Ruskin destacam-se os livros: “Lectures on Art” reunindo um conjunto de palestras dadas na Universidade de Oxford em 1887; “The Elements of Drawing”, “The Stones of Venice” ou “The Seven Lamps of Architecture”

¹⁴⁶ (...) “‘putting the Ruskin into Ruskin square’: using the preoccupation of John Ruskin’s life and work as themes for shared spaces of the scheme, expressed through the choice of materials, particular forms, the choice of plants and trees, but also the encouraging of meaningful use of space for play, and the commitment to balancing the ecologies of place.” (muf architecture/art, 2017, p. 5).

¹⁴⁷ Para uma informação mais detalhada sobre o programa de habitação e serviços do projeto *Ruskin Square*, consultar: <http://www.ruskinsquare.com/croydon/>



Figura 63. Vista aérea de Croydon com esquema dos vários planos de intervenção. Fonte: "Croydon Opportunity Area Planning Framework", 2013: p. xi



Figura 62. Vista aérea de Croydon, com perímetro da área metropolitana e da área constantes no plano de 2013 designadas como "Opportunity Area". Fonte: "Croydon Opportunity Area Planning Framework", 2013: p.12



Figura 61. Fotografia aérea da zona de East Croydon em 2010, com o perímetro da área de intervenção do projeto Ruskin Square. Fonte Imagem Aérea: "Croydon Opportunity Area Planning Framework", 2013: p.24



Figura 64. Vista panorâmica da área de intervenção do projeto Ruskin Square, junto à estação de East Croydon. Foto: arquivo muf architecture/art



Figura 65. Vista panorâmica a partir do interior da área de intervenção do projeto Ruskin Square, junto à estação de East Croydon. Foto: arquivo muf architecture/art



Figura 66. Vista das traseiras do “Warehouse Theatre”, junto à área de intervenção de Ruskin Square. Foto: arquivo muf architecture/art



Figura 67. Esquema do projeto Ruskin Square
Fonte: <http://www.ruskinsquare.com/work/>

A intervenção de muf para *Ruskin Square* teve início com uma estratégia de *design-led research*, onde foram organizadas um conjunto de intervenções temporárias enquadradas num processo de investigação sobre o lugar e com o objetivo de abrir o espaço à comunidade e mostrar o potencial da paisagem e o seu valor de uso (muf architecture/art, sem datad). Este processo envolveu o desenvolvimento de um conjunto de performances no lugar e uma intervenção temporária a que muf deu o nome de *Ruskin Theater Garden*. A primeira ação no lugar, foi a organização de um ensaio ao vivo da peça “the Girls” no local da intervenção (muf architecture/art, 2013b, p. 11). Em seguida, muf desenvolveu o projeto *Ruskin Theater Garden*, uma intervenção temporária que consistiu na construção de um percurso ao longo do espaço, com o intuito de observar as diversas espécies de plantas existentes, dando a conhecer a sua biodiversidade e “as qualidades do lugar” (Figura 68) (muf architecture/art, 2013b, p. 5). Foram organizados também workshops de desenho e observação das espécies, abertos à comunidade, visitas guiadas com arquitetos, botânicos, artistas e elaborada documentação sobre as várias espécies existentes (Figura 70, Figura 71) (muf architecture/art, 2013b, p. 23). Foi ainda organizado uma performance *site-specific* no lugar, realizada pelos performers do projeto “*Unfinished Dream*” do encenador Hamid Poorazari, que durante alguns meses desenvolveram investigação sobre este espaço (muf architecture/art, 2013b, p. 29). Ainda no âmbito do projeto *Ruskin Theater Garden*, que decorreu ao longo do verão de 2012, foram construídos dois espaços de treino para a prática de cricket. A investigação desenvolvida por muf sobre o contexto social de Croydon, permitiu constatar a existência de vários jovens refugiados que habitavam nesta zona, isto porque é aqui que se encontra uma das principais instituições de obtenção de Vistos de emigração, a *Lunar House* (Clarke, 2017). A partir deste contexto, muf estabeleceu uma parceria com as organizações *Refugee Council e The Refugee Cricket Project*¹⁴⁸, e propôs a construção de dois campos de cricket para que jovens refugiados, a viver em Croydon e amantes desta modalidade, pudessem treinar regularmente neste espaço (Figura 69, Figura 72) (muf architecture/art, 2013b). A intervenção permitiu também dar à comunidade, que trabalha nos escritórios que envolvem este lugar, um espaço para o jogo e o lúdico no espaço público, “ensaiando” futuras possibilidades de uso e de integração entre a comunidade, premissas essenciais para a criação de espaço público (Clarke, 2017).

O projeto *Ruskin Theater Garden* e as intervenções temporárias desenvolvidas por muf, no âmbito do seu processo de investigação sobre a área de intervenção, mostram o desejo de transformar um espaço expectante, ou como diria Sola-Morales, um *terrain vague* (2010), num espaço performativo e de ação, mostrando a importância do jogo e do lúdico na criação de espaço público. As intervenções de muf, baseadas principalmente em ações performativas e temporárias, questionam-nos sobre a própria ideia de regeneração pela construção e sugerem que é através da experiência do

¹⁴⁸ Para saber mais sobre o *The Refugee Cricket Project* ver: <https://refugeecouncil.org.uk/latest/projects/refugee-cricket-project/>

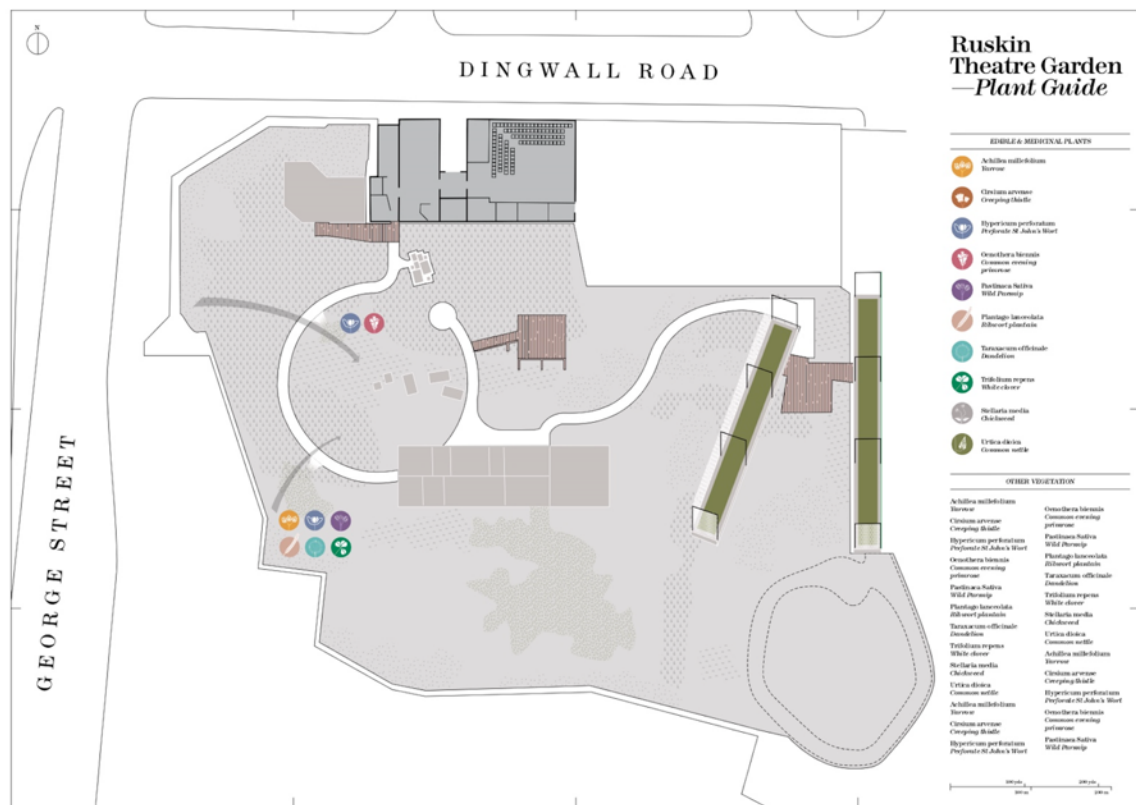


Figura 68. Planta da intervenção “Ruskin Theatre Garden”. Imagem: arquivo muf architecture/art.



Figura 69. Vista dos dois espaços construídos para a prática de cricket. Foto: arquivo muf architecture/art



Figura 70. (esq.) Vista do percurso “Ruskin Theatre Garden”, desenhado ao longo da área de intervenção. Foto: arquivo muf architecture/art

RUSKIN THEATRE GARDEN

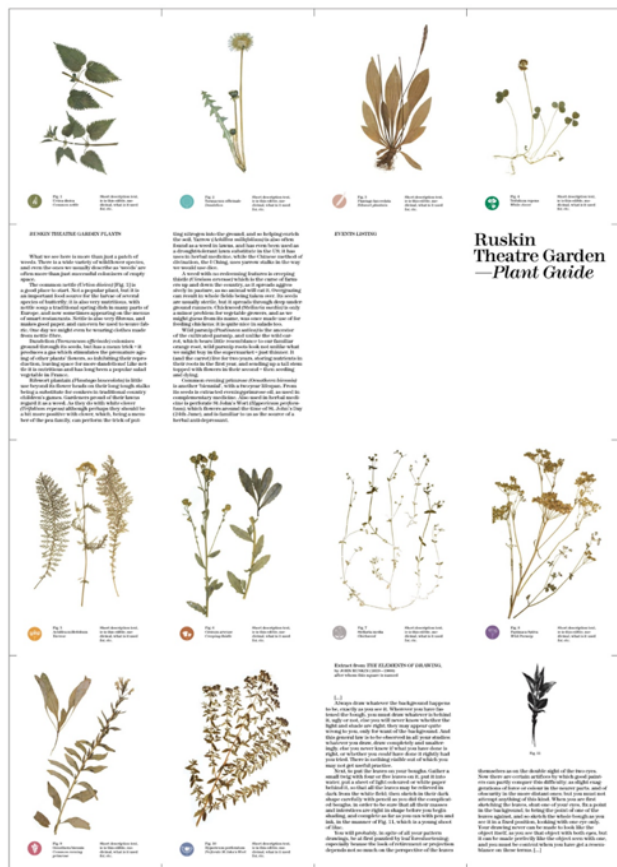


Figura 71. (dirt.) Imagem da catalogação, feita por muf e o South London Botanical Institute, sobre as diferentes espécies de plantas existentes no lugar. O catálogo foi distribuído aos visitantes na inauguração do jardim, um evento inserido no âmbito do festival Chelsea Fringe (muf, 2013). Imagem: arquivo muf architecture/art

muf architecture/art LLP RUSKIN THEATRE GARDEN SUMMER 2012



Figura 72. Vista geral aérea da intervenção "Ruskin Theatre Garden". Foto: arquivo muf architecture/art



Figura 73. Vista geral da intervenção "Ruskin Theatre Garden". Foto: arquivo muf architecture/art

lugar, feita pelos seus atores quotidianos, que começa a sua transformação e com ela a criação de uma nova memória que muda o seu significado. De local abandonado este passou a ser o “jardim do teatro” composto por uma diversidade de espécies que caracterizam o lugar. O nome *Ruskin Theater Garden*, está relacionado com o teatro que permaneceu aqui ao longo de vários anos com o nome, *The Warehouse Theatre* (Figura 66, Figura 73). Este teatro inaugurado em 1977, no edifício de uma antiga casa vitoriana, construída em 1882, permaneceu neste local, em Croydon, durante 35 anos, tendo sido fechado e demolido em 2012 por graves problemas ao nível da infraestrutura do edifício (Warehouse Theatre, sem data).

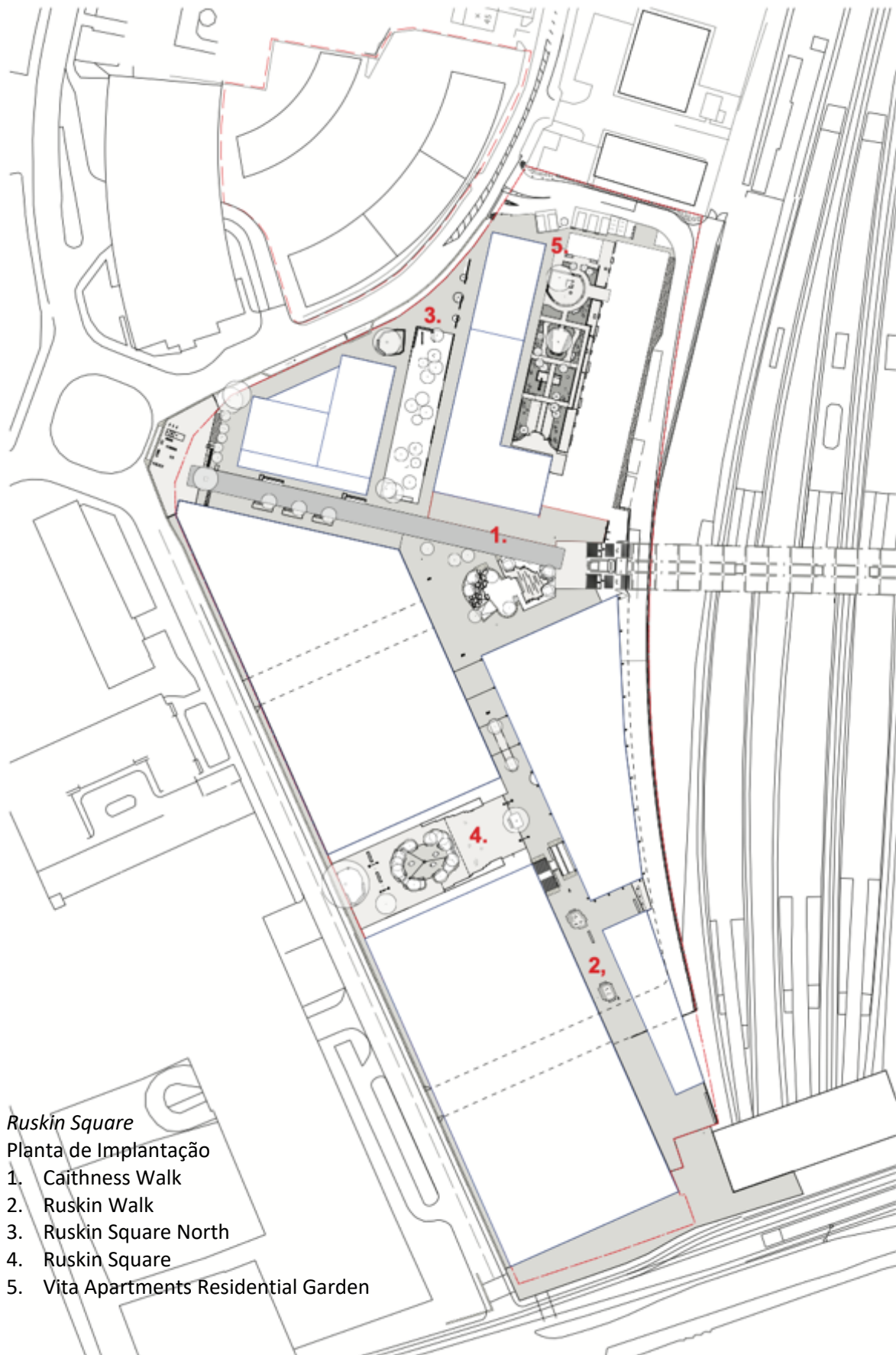
O ato de dar num novo nome é em si mesmo um ato transformador. Sobre a importância de dar um nome ou de renomear os lugares, o arquiteto italiano Francesco Careri, numa entrevista ao suplemento *Ipsilon* do jornal *Público*, explica que “dar nome aos lugares é um ato criativo, e que transforma o sentido do território” (2020, p. 20). Ao darmos um novo nome, o lugar muda “e dá-se uma apropriação do lugar. O lugar torna-se da pessoa, porque deu-lhe um nome” (Careri, 2020, p. 20). Para o arquiteto, esta é uma forma de construção do lugar, uma “construção imaterial de lugares”, a partir da relação entre o Homem e a terra (Careri, 2020, p. 20). Do mesmo modo, a ação de mudar o nome do lugar para “*Ruskin Theater Garden*”, permitiu desenvolver uma nova leitura do espaço, dando-lhe um novo significado. A partir daqui, é possível criar uma nova relação com o lugar e construir um novo imaginário. Também o ato de catalogar os elementos existentes e permitir que a comunidade percorra e habite o espaço antes da intervenção arquitetónica, permite perceber duas questões importantes: a primeira é que a ideia de *tabla rasa*, no âmbito de um grande plano de urbanização é falsa e que mesmo os pequenos resíduos de biodiversidade, permitem perceber a identidade única que existe em cada lugar; Em segundo lugar, esta intervenção temporária permitiu dar a ver o modo como o território pode ser reapropriado pela simples presença e relação entre os utilizadores e o lugar. Por essa mesma razão, é necessário definir estratégias que aproximem a comunidade aos lugares, num processo de engajamento recíproco. Também, a criação de um espaço para a prática de cricket dirigida a um conjunto de jovens refugiados, questiona a necessidade de criação de um espaço público cada vez mais integrador e democrático, isto é, que responda às necessidades de toda a comunidade. Esta ação de mudar o nome, permite-nos ainda perceber como a intervenção arquitetónica e a ação do arquiteto, podem também ter um papel político, ao promover a participação de diferentes atores no espaço público e desenvolver espaços que facilitem a integração, a partilha e a diversidade. De acordo com o filósofo Jacques Rancière, “o garante da permanência democrática não é a ocupação de todos os tempos mortos e espaços vazios pelas formas de participação ou do contrapoder; é a renovação dos atores e das formas das ações” (Rancière, 2014, p. 68). Se aplicarmos esta ideia ao espaço público urbano, isso significa que o desenvolvimento de uma participação democrática consiste, não na ocupação massiva e permanente de pessoas, mas em dar a possibilidade de novos intervenientes

ocuparem o espaço público, ou seja, aqueles que normalmente são excluídos passarem a ocupar esse espaço. O projeto *The Refugee Cricket Project*, mostra-nos isto mesmo, ao propor a construção de dois campos de cricket para que jovens refugiados afegãos pudessem, através da prática de cricket, ocupar este espaço, procurando promover uma melhor integração social destes jovens. A intervenção torna visível os diversos tipos de exclusões e conflitos existentes no espaço público, procurando ao mesmo tempo, abrir espaço para a inclusão e o diálogo entre diferentes partes da comunidade, no meio de um processo de gentrificação urbana.

O projeto de muf para *Ruskin Square* compreende um conjunto de espaços públicos que ligam à estação de East Croydon e que envolvem um conjunto de oito edifícios (Figura 74), tendo a sua construção sido feita de forma faseada. Um dos primeiros espaços a ser concluído foi o percurso de ligação à estação de East Croydon, com o nome de *Caithness Walk*. O seu nome deriva diretamente da pedra utilizada no pavimento, proveniente da zona de Caithness na Escócia e da sua composição espacial. O desenho deste espaço é composto por dois momentos distintos: um primeiro momento que se estrutura como uma via de acesso direto entre o cruzamento de Dingwall Rd com Lansdowne Rd e a estação de comboios, sendo pontuado por diferentes elementos naturais ao longo do percurso (Figura 75); o segundo momento é um espaço de paragem e convívio junto à ligação com *Ruskin Walk* (Figura 76). Este espaço é um momento de paragem na junção de duas vias de circulação. O seu desenho constitui-se como um rasgo no solo, onde a pedra emparelhada é substituída por terra, gralva e pedra natural de *Caithness*, em estado bruto (Figura 77). Estes grandes blocos de pedra pousados no solo, constituem-se como um conjunto de elementos de jogo e de espaços de estar informais para crianças e adultos (Figura 78). A “montanha”, construída também a partir de um conjunto de blocos de pedra natural de *Caithness*, constitui-se como um fractal da própria rocha, de onde as pedras foram retiradas (Figura 81, Figura 82). A utilização da pedra de *Caithness*, ao longo de todos os espaços do projeto e a construção da “montanha”, mais especificamente, é uma referência direta a John Ruskin, pela sua relação a esta região da Escócia, onde se dedicou ao desenho e ao estudo da geologia (muf architecture/art, 2017). Como escreveu Ruskin, as montanhas são “o princípio e o fim de toda a natureza”¹⁴⁹ (1908, p. 41). Ao observá-las podemos ter uma “radiografia do lugar” (Gausa, Guallart, et al., 2001, p. 414), uma vez que a “sua forma é o resultado das interações dos seus componentes microscópicos com as condições do lugar”¹⁵⁰ (Gausa, Guallart, et al., 2001, p. 414). Mas mais do que uma referência a Ruskin e a um lugar, a utilização desta pedra não trabalhada, faz referência à ideia da construção do lugar como um processo contingente às relações com o meio, sendo o seu desenho o resultado desse processo de relação e criação. Como descrevem Gausa et al.

¹⁴⁹ “For, to myself, mountains are the beginning and the end of all scenery;” (Ruskin, 1908, p. 41).

¹⁵⁰ “Una montaña es una radiografía del lugar. (...) Las interacciones de sus componentes microscópicos con las condiciones del entorno definen su forma final” (Gausa, Guallart, et al., 2001, p. 414).



- Ruskin Square*
 Planta de Implantação
1. Caithness Walk
 2. Ruskin Walk
 3. Ruskin Square North
 4. Ruskin Square
 5. Vita Apartments Residential Garden

Figura 74. Projeto “Ruskin Square”, Planta de Implantação. Imagem: arquivo muf architecture/art



Figura 75. (à esq.) Caithness Walk. Percurso de Ligação da estação de East Croydon a Dingwall Rd. Foto: Cláudia Antunes, Agosto 2019

Figura 76. (em baixo) Vista do espaço de ligação entre Caithness Walk e Ruskin Walk (à dirt.) e do acesso à estação de East Croydon (à esq.). Foto: Cláudia Antunes, Agosto 2019.





Figura 77. Caithness Walk. Espaço de paragem e encontro junto ao edifício de escritórios e à entrada da estação. Foto: Cláudia Antunes, Novembro 2017.



Figura 78. Pormenor dos elementos em pedra natural de Caithness pousados no solo. Foto: Cláudia Antunes, Novembro 2017.



Figura 79. Caithness Walk. Foto: Cláudia Antunes, Novembro 2017.



Figura 80. Caithness Walk. Foto: Cláudia Antunes, Novembro 2017.



Figura 81. Vista da “montanha” construída em pedra natural em Caithness Walk. Imagem: Cláudia Antunes, Novembro 2017.



Figura 82. Os elementos em pedra natural, constituem possibilidades de jogo informal. Exemplo da apropriação do espaço por parte das crianças. Imagem: Cláudia Antunes, Novembro 2017.



*Figura 83. Vista de Caithness Walk, a partir da entrada da estação de East Croydon em direção a Dingwall Rd.
Foto: Cláudia Antunes, Novembro 2017.*



Figura 84. Vista de Caithness Walk. Foto: Cláudia Antunes, Agosto 2019.

“a montanha não se desenvolve a partir de uma forma pré-definida. A montanha constrói-se mais como um processo do que como um ato com princípio e fim”¹⁵¹ (2001, p. 414). Esta imagem pode também representar aquilo que deve ser a construção do espaço público e da estratégia desenvolvida por muf para *Ruskin Square*.

Se continuarmos o percurso e seguirmos por *Ruskin Walk*, chegamos a *Ruskin Square*, a praça que se constitui como o principal espaço de encontro e de relação com a restante área urbana (Figura 85). O desenho do espaço reflete um conjunto de intenções e objetivos que estão na base da prática arquitetónica de muf e da sua visão em relação ao espaço público, como: a importância da observação, a procura de desenvolver espaços públicos que privilegiem a relação com o outro e com a natureza, o jogo, a criação de espaço para o improvisado e para a arte, princípios que por sua vez se cruzam com muitas das preocupações de Ruskin. Uma das principais ideias subjacente a todo projeto é a da criação de um espaço público que propicie várias “possibilidades de uso” (muf architecture/art, sem datad), e que convide à apropriação informal e ao jogo, propiciando uma livre exploração e vivência do espaço (muf architecture/art, 2017). Em *Ruskin Square*, todos estes temas estão presentes e são visíveis no desenho do espaço. A sua planta retangular tem como centro uma plataforma oval em madeira (Figura 85, Figura 86), diretamente inspirada na sala de desenho onde Ruskin dava aulas na *Working Men’s College*, em *Great Ormond Street* (muf architecture/art, 2017, p. 28). Este é um espaço híbrido, onde cabem diversas formas de uso e apropriação. Em primeiro lugar, podemos dizer que pela sua forma este é um espaço de encontro e relação, uma vez que os bancos que se dispõem em círculo (virados uns para os outros), permitem que as pessoas se vejam umas às outras, possibilitando o relacionamento e o encontro entre estranhos (Figura 88, Figura 89). Mas este pode também ser um espaço de apresentação e performance ou de observação da natureza, uma vez que está ladeado por um conjunto de árvores de grande porte, que envolvem o espaço, assim como um conjunto variado de vegetação em redor do pavimento. Este é igualmente um espaço inclusivo para as crianças, com mobiliário urbano adaptado à sua escala e onde o seu desenho integra momentos de surpresa e descoberta, sendo por isso convidativo ao jogo e à exploração (Figura 90, Figura 91, Figura 92). Os limites laterais do espaço são definidos por vegetação e um conjunto de pedras naturais de *Caithness*, criando mais um elemento de exploração e jogo informal (Figura 93, Figura 94). A praça é ainda constituída por um sistema sustentável de drenagem e recolha das águas pluviais, que se estende ao longo do subsolo com o objetivo de criar um espaço público sustentável e eficiente (muf architecture/art, 2017). Este sistema funciona com uma ligação à cobertura verde do edifício B1 (contíguo à praça), onde é recolhida água da chuva, que em seguida é canalizada para o subsolo, onde o sistema geocelular conserva e distribui a água gradualmente ao solo (Figura 87) (muf

¹⁵¹ “La monta tiene nula predisposición por una forma predeterminada. La montaña se construye más como un proceso que como un acto con principio y fin” (Gausa, Guallart, et al., 2001, p. 414).

architecture/art, 2017). Para o funcionamento deste sistema contribuem também os materiais utilizados no pavimento, de carácter permeável, as áreas de implantação das árvores revestidas com saibro livre e o uso de plantas com a capacidade de absorção de água (muf architecture/art, 2017).

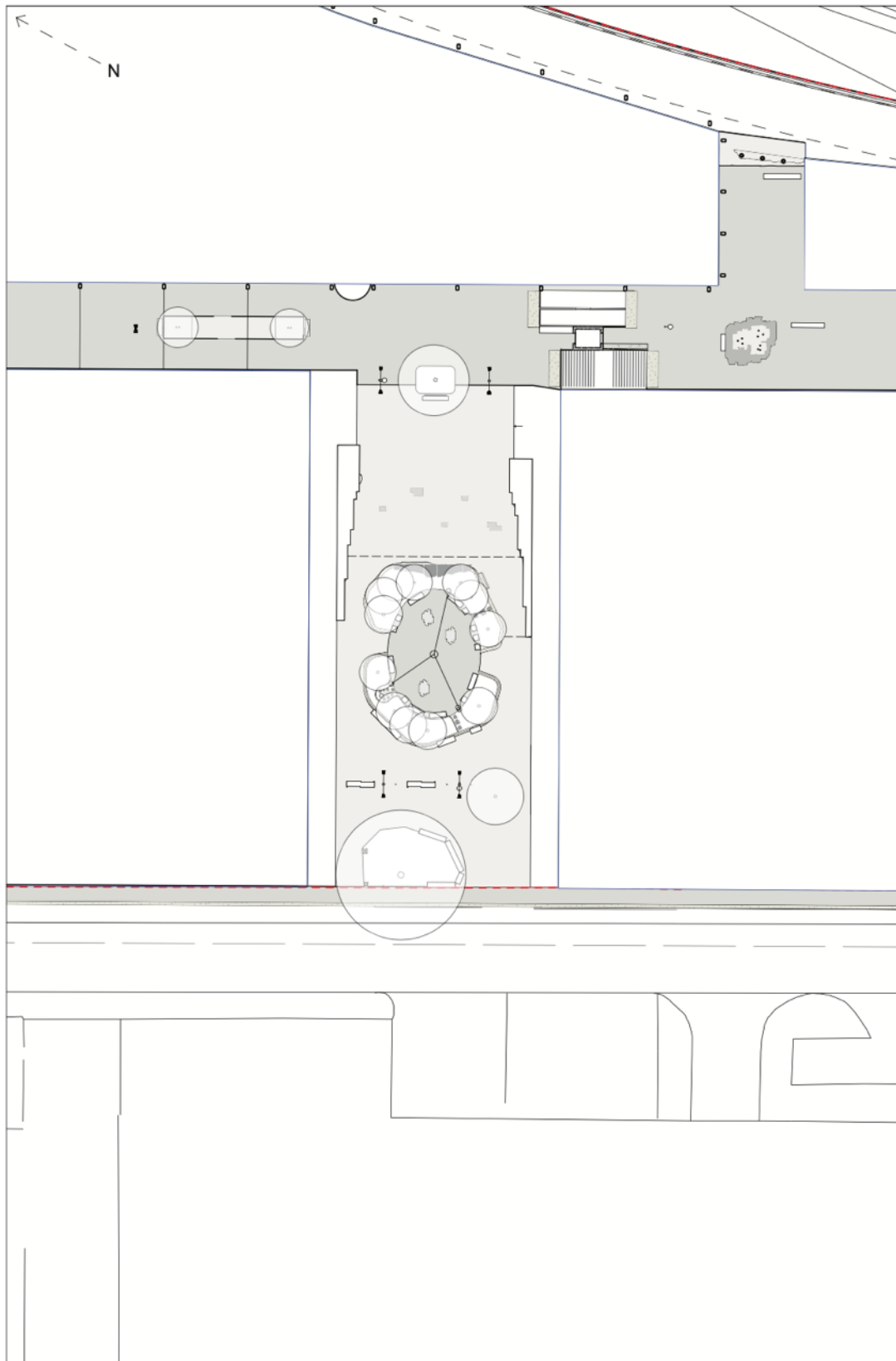


Figura 85. Planta da praça, Ruskin Square. Imagem: arquivo muf architecture/art



Figura 86. Vista de Ruskin Square a partir de Ruskin Walk. Foto: Cláudia Antunes, novembro 2017

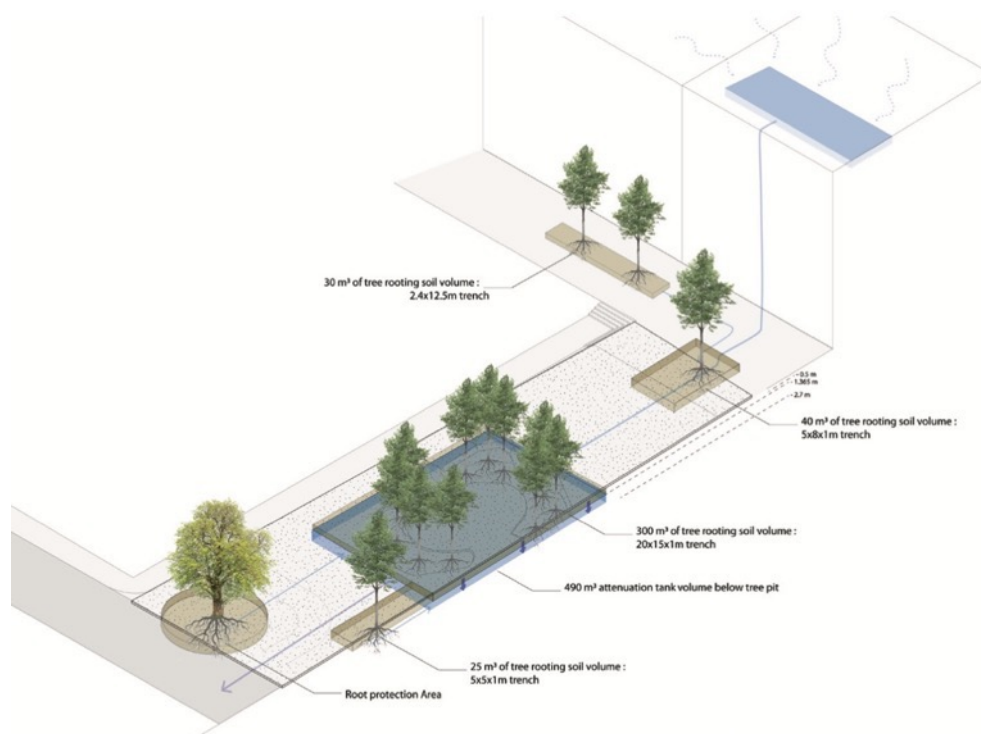


Figura 87. Esquema do sistema de drenagem e recolha das águas pluviais em Ruskin Square. Imagem: arquivo muf architecture/art.



Figura 88. Rusquin Square. Vista a área oval ao centro da praça com pavimento em madeira. Foto: Cláudia Antunes, Novembro, 2017.



Figura 89. Vista do uso do espaço pelos utilizadores. Foto: Cláudia Antunes, Agosto 2019



Figura 90. Ruskin Square. O espaço é convidativo ao uso por parte das crianças, contendo mobiliário adaptado à sua escala e pequenos momentos de surpresa que convidam à exploração espacial. Foto: Cláudia Antunes, novembro 2017



Figura 91. Ruskin Square. Pormenor do mobiliário urbano com diferentes escalas, adaptado a várias idades e usos. Foto: Cláudia Antunes, novembro, 2017.



Figura 92. Ruskin Square. Pormenor de escultura pousada no solo, inserida no meio da vegetação. Foto: Cláudia Antunes, novembro, 2017.



Figura 93. Ruskin Square. A diversidade no desenho dos bancos presentes ao longo do espaço, permite ao utilizador estabelecer diferentes relações com este e com os outros utilizadores. Foto: Cláudia Antunes, novembro, 2017.



Figura 94. Ruskin Square. Pormenor de mobiliário urbano, adaptado para estar em pé e estar sentado. Foto: Cláudia Antunes, novembro, 2017.



Figura 95. Ruskin Square. O desenho do limite do espaço da praça é feito através do uso de pedra natural de Caithness, não emparelhada. O seu desenho cria mais um elemento de exploração e jogo informal. Foto: Cláudia Antunes, novembro, 2017.



Figura 96. Ruskin Square. Pormenor do desenho de limite do espaço em pedra de Caithness. Foto: Cláudia Antunes, novembro, 2017



Figura 97. Ruskin Square. Pormenor do desenho da pedra de Caithness. Foto: Cláudia Antunes, novembro, 2017.



Figura 99. Ruskin Square. Pormenor da entrada a partir de Dignwall Rd. Foto: Cláudia Antunes, novembro, 2017.



Figura 98. Ruskin Square. Pormenor do uso do espaço. Foto Cláudia Antunes, agosto, 2019.



Figura 100. Ruskin Square. Vista geral da praça a partir de Dignwall Rd. Foto: Cláudia Antunes, novembro 2017.

4.5.2 *Festival of Toil*

Ao cimo da praça, junto ao edifício de escritórios (B1), encontramos a obra de arte pública encomendada ao coletivo de artistas Revital Cohen & Tour Van Balen, que produziram uma escultura site-specific para *Ruskin Square* (Figura 101, Figura 102, Figura 103). A encomenda de uma obra de arte para este espaço e a escolha deste coletivo foi o resultado de um processo de intervenção e investigação (*action-research*) desenvolvido por muf em colaboração com um conjunto de jovens da comunidade. Muf trabalhou com jovens desempregados, partindo da ideia de Ruskin sobre a importância e o valor do trabalho, desenvolvendo um processo aberto de investigação tendo como base a frase: “*The highest reward for your toil is not what you get for it but what you become by it*” (Figura 105).

Este processo teve como objetivo criar um espaço para o desenvolvimento e exploração da criatividade destes jovens através dos seus interesses, desenvolvendo ao mesmo tempo investigação sobre o lugar e as suas mais valias (Clarke, 2017). Durante 3 meses muf em colaboração com assistentes sociais e um conjunto de mais 4 jovens, trabalharam em *Ruskin Square* estudando o lugar, de onde retiraram resíduos provenientes do estaleiro de obra, para os transformarem em novos objetos e artefactos (Clarke, 2017). Este processo culminou com a produção de um jantar debate, ao qual foi dado o nome, *Festival of Toil*. Todo o evento foi produzido em *Ruskin Square*, para o qual foi construído um forno de barro, com terra proveniente do lugar, para cozinhar a comida (Figura 104, Figura 106), assim como talheres (aquilo que muf designou “spork”, uma junção de garfo e colher (Figura 109, Figura 111, Figura 116) produzidos através de resíduos de alumínio encontrados no estaleiro de obra, que foram derretidos para a elaboração dos utensílios e posteriormente polidos em bicicletas/amulador construídas também pelos participantes (Figura 108) (Clarke, 2017; muf architecture/art & Cohen & Van Balen, 2016). Foi ainda convidado um cozinheiro refugiado afegão, para cozinhar para o evento (Clarke, 2017). Para este jantar debate foram convidados os promotores do projeto, conselheiros locais, artistas e pessoas da área da cultura e de diversas outras áreas públicas e privadas, para discutir o processo desenvolvido até aqui por muf e formular um conjunto de premissas para a escolha de uma obra de arte para *Ruskin Square* (Figura 114, Figura 115, Figura 117, Figura 118) (muf architecture/art & Cohen & Van Balen, 2016). Este conjunto de premissas incidiu sobre diversas questões como: a importância da relação entre o indivíduo e o seu contexto urbano; o valor da arte como forma de construção cultural através do seu processo laboral; a arte como forma de estabelecer uma relação entre o indivíduo e a comunidade; e na crítica aos princípios de Ruskin enunciados por muf através do *Festival of Toil* (muf architecture/art & Cohen & Van Balen, 2016). Para a elaboração desta obra, foi escolhido o coletivo de artistas Revital Cohen & Tour Van Balen, que produziram a escultura com o título: *Every Increased Possession Loads Us with New Weariness*, 2017 (Figura 101, Figura 102, Figura 103). De acordo com os autores, a peça constitui-se como um “mineral

artificial”, produzido a partir da reversão de um conjunto de materiais utilizados na construção do edificado e do espaço público de *Ruskin Square*, como, aço, betão, vidro, alumínio, cobre, ferro fundido e pedra de *Caithness* (Cohen & Van Balen, sem data). Os artistas reverteram a própria cadeia de produção dos materiais, enviando-os para as fábricas que os produzem, pedindo-lhes para que os transformassem na sua matéria-prima original, para posteriormente serem reconstruídos num “mineral artificial”¹⁵² (Cohen & Van Balen, sem data).

Ao analisar este processo, é possível perceber que a construção de uma obra de arte pública, se constituiu como um meio para a criação de uma relação entre a comunidade e o novo espaço público. O trabalho desenvolvido durante três meses em *Ruskin Square* permitiu estabelecer um conjunto de relacionamentos com a comunidade, possibilitando que estes se tornassem também parte da construção do espaço público, através da sua vivência no espaço e participação na realização da obra de arte pública. O processo desenvolvido por muf, desconstrói a ideia de uma obra pública como símbolo icónico do lugar e transforma-a num processo de construção comunitária através da reversão da construção arquitetónica.



Figura 101. Revital Cohen & Tuur Van Balen, *Every Increased Possession Loads Us with New Weariness*, 2017.
Foto: Cláudia Antunes, Novembro 2017

¹⁵² Para uma informação mais detalhada sobre o processo de construção desta escultura ver: <https://everyincreasedpossession.com>



Figura 102. Vista da escultura colocada ao cimo de Ruskin Square. Foto: Cláudia Antunes, Novembro 2017.

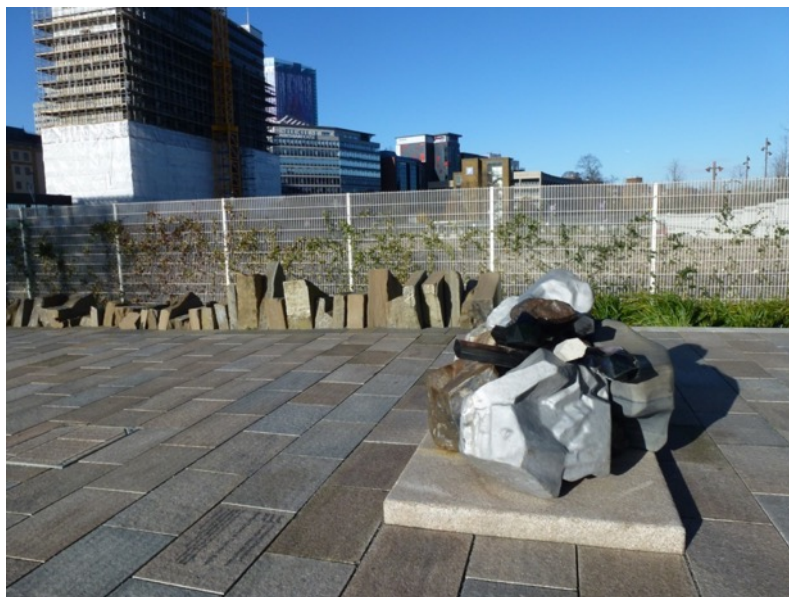


Figura 103. Vista lateral da escultura em Ruskin Square. Foto: Cláudia Antunes, novembro 2017.



Figura 104. Festival of Toil. Imagem da construção de um forno de barro a partir de terra retirada do estaleiro de obra. Foto: arquivo muf architecture/art.



Figura 105. Festival of Toil. Imagem da citação de John Ruskin que serve de princípio ao processo de action-research desenvolvido por muf. Foto: arquivo muf architecture/art.



Figura 106.



Figura 109.



Figura 111



Figura 107.



Figura 108.



Figura 110.



Figura 112.



Figura 113. Festival of Toil. A intervenção consistiu na produção de diferentes objetos de interesse para os jovens participantes a partir de materiais encontrados no estaleiro de obra. Foi ainda organizado um jantar debate, para o qual foi construído um forno de barro para cozinhar os alimentos e talheres para a refeição, tudo a partir da decomposição de materiais encontrados no lugar. Fotos 102 a 109: arquivo muf architecture/art.



Figura 114.



Figura 116.



Figura 115.



Figura 117.



Figura 118. Festival of Toil, jantar debate. Fotos 110 a 114: arquivo muf architecture/art

4.6 Nota Conclusiva

O coletivo muf define como objetivo da sua prática o desenvolvimento de um, “papel ativo na mudança social para o artista e para o arquiteto, procurando puxar todos os seus projetos para um território que se possa chamar de ‘público’. Esta extensão para o território público inclui o espaço físico e imaginado, assim como o processo de construção dos próprios projetos.”¹⁵³ (muf & Shonfield, 2000, p. 63).

Esta definição do trabalho de muf, traduz o desejo de exploração dos limites quer da prática arquitetónica como da prática artística, ao mesmo tempo que expande a sua área de intervenção no espaço público. Ao intervir no território público existe uma vontade de estender e de abrir o espaço ao domínio público, para que este seja habitado antes mesmo do início da construção.

Ao nível do processo de intervenção, este projeto equaciona o modo como a arquitetura pode estender a sua área de intervenção e desenvolver estratégias que possibilitem a integração social, como por exemplo através da construção de campos de cricket para jovens refugiados. Este é apenas um exemplo de como a arquitetura pode ter um papel social, a partir dos recursos de que dispõe, ainda que seja apenas de forma temporária. O processo de investigação sobre o lugar e o seu contexto urbano, desenvolvido pelo atelier muf, permitiu perceber, através do diálogo com as organizações sociais locais, a existência de uma necessidade - um espaço para a prática de cricket. Partindo desta observação foi possível aproveitar um espaço desabitado para responder a uma necessidade, permitindo, por um lado, estimular uma melhor integração social entre diferentes comunidades e por outro, promover a reconversão do espaço público através do uso. Estas ações põem em questão a importância do temporário no planeamento urbano. Em que sentido uma ação temporária pode contribuir para a coesão social e o desenvolvimento urbano? À primeira vista poderíamos responder que algumas destas intervenções não alteram muito o seu contexto social e urbano, ou que estas ações podem ser aproveitadas para a especulação e gentrificação dos lugares. No entanto, quando as intervenções temporárias assumem uma perspetiva crítica e um posicionamento político, estas podem servir para questionar as dinâmicas e o próprio planeamento urbano, estabelecendo uma negociação entre os vários atores. Sabemos que não são apenas estas intervenções temporárias que podem resolver questões tão complexas como é o problema da integração dos refugiados, ou outro tipo de problemas sociais, no entanto o projeto para *Ruskin Square*, mostra-nos como a intervenção arquitetónica pode estender os seus limites abrangendo as dinâmicas sociais existentes.

A arquitetura tem um papel social e político. No caso do projeto *Ruskin Square*, o atelier muf, ao contribuir para a abertura de um espaço em desuso, a uma comunidade com um certo tipo de

¹⁵³ “They aim for a positive, active role for therapist and architect in social change and to push all their projects to extend territory that can be called “public”. This extended public territory includes both physical space and the space of the imaginary as well as the process of making the projects themselves” (muf & Shonfield, 2000, p. 63).

necessidade, desenvolve uma postura crítica perante o contexto urbano existente ao dar visibilidade a outras necessidades sociais no âmbito de um processo de regeneração urbana. A prática de muf permite-nos perceber como a arquitetura pode ser política, não só pelo facto de intervir no território, no espaço público ou pelas responsabilidades técnicas inerentes da profissão, mas por assumir um posicionamento a nível metodológico e processual. A introdução de campos de cricket permitiu estabelecer um diálogo entre a comunidade de refugiados e o resto da comunidade praticante de cricket. Esta ação demonstra um posicionamento político em relação à intervenção do arquiteto no espaço público, ou seja, a responsabilidade de privilegiar na sua intervenção o acesso do espaço aos utilizadores e de possibilitar o início de diálogo aberto entre a comunidade, confrontando as várias dimensões hierárquicas existentes.

Em resumo, o projeto de muf para *Ruskin Square* mostra-nos três questões importantes na construção do espaço público. A primeira, é política e relaciona-se com a construção do lugar e a necessidade de desenvolver, através do projeto, uma relação com o contexto existente integrando as dinâmicas sociais, culturais e históricas. A segunda, de carácter mais social, prende-se com o desenvolvimento de estratégias que integrem os habitantes através da participação e do contributo à criação de *espaço*, na esteira de Certeau e Lefebvre, um espaço social que é efetivamente um espaço público. Por último, o projeto questiona ainda o método da participação, deixando este de ser uma procura para consensos, mas antes uma forma de questionar o território e o processo de construção da paisagem, transformando a participação numa estratégia crítica.

Capítulo 5: Criatividade e Valor Social da Arte no Espaço Público¹⁵⁴ (muf architecture/art e a estratégia para *Hackney Wick and Fish Island*)

Resumo

No presente capítulo iremos analisar as questões da arte e da criatividade no espaço público. Partindo das obras dos artistas Joseph Beuys e Thomas Hirschhorn, analisa-se o valor da criatividade e da arte no espaço público e na prática desenvolvida por muf. A criatividade e a sua expressão no espaço público são uma das questões fundamentais na prática de muf, promovendo o desenvolvimento de uma apropriação criativa do espaço. Através da estratégia desenvolvida para Hackney Wick and Fish Island procura-se analisar a importância da criatividade no espaço público e na prática de muf, bem como o valor social inerente à expressão criativa.

5.1. A viragem social da Arte

5.1.1 *Social Sculpture* - Joseph Beuys

“The most modern art Discipline - Social Sculpture / Social Architecture - will only reach fruition when every living person becomes a creator, a sculpture, or architect of the social organism.”
(Beuys, 2003a, p. 929)

“Everyone has the ability to be creative and therefore everyone has the potential to be an artist.” (muf et al., 2001, p. 163)

No capítulo três, analisámos o modo como o tema do processo é central no trabalho de vários artistas, a partir da década de 60, nomeadamente, em Robert Morris e posteriormente em Francis Allÿs. Verificámos que a ideia de processo como “obra em si mesmo” (muf et al., 2001, p. 10), é também central no trabalho de muf, alargando a sua prática arquitetónica para além da obra construída, mantendo um diálogo contínuo entre o “espaço vivido” e o “espaço construído” (muf et al., 2001, p. 10). Outro artista que explorou a importância do processo como prática artística e usou o termo “escultura” como “metáfora espacial para a inter-relação da sociedade”¹⁵⁵ (Stiles, 1996, p. 582) foi Joseph Beuys (1921-1986). O artista apelidou o seu trabalho como “escultura social”, para demonstrar a “dimensão plástica do pensamento e a sua relação com a ação na construção social da realidade”¹⁵⁶ (Stiles, 1996, p. 582). Num dos seus manifestos Beuys refere:

¹⁵⁴ Uma versão resumida deste capítulo foi apresentada na Conferência Internacional “Cross Media Arts 23 / Social Arts and Collaboration” (9-10 Fevereiro 2023) na FBAUL e publicado em livro com o mesmo nome (Antunes, 2023).

¹⁵⁵ “employ sculpture as a spatial metaphor for the interrelatedness of society” (Stiles, 1996, p. 582).

¹⁵⁶ “He referred to his work as “social sculpture,” the term he used to emphasize the plastic dimension of thought and its connection to action in the social construction of lived reality” (Stiles, 1996, p. 582).

“My objects are to be seen as stimulus for the transformation of the idea of sculpture, or of art in general. They should provoke thoughts about what sculpture can be and how the concept of sculpting can be extended to the invisible materials used by everyone:

Thinking Forms - How we mould our
thoughts or

Spoken Forms - how we shape our thoughts
into words or

SOCIAL STRUCTURE - how we mould and shape
the world in which we live:

*Sculpture as an
evolutionary process;
everyone an artist.*

That is why the nature of my sculpture is not fixed and finished. Processes continue in most of them: Chemical reactions, fermentations, colour changes, decay, drying up. Everything is in a *state of change.*” (Beuys, 1996, pp. 633–634)

Segundo Beuys, “a futura ordem social vai buscar a sua forma através da compatibilidade com os princípios teóricos da arte”¹⁵⁷ (2003b, p. 904), ou seja, tanto a política como o ato criativo estão baseados no conceito de autodeterminação, sendo este o principal objetivo do ato criativo — “Queremos partir cada vez mais da autodeterminação, da liberdade humana como ponto de partida criativo, ou seja artístico” (Beuys, 2011, p. 104). Partindo da ideia de “escultura social”, Beuys procura “ampliar o conceito de arte” dando-lhe uma dimensão interdisciplinar (Beuys, 2011, p. 141). A sua definição de escultura vai para além do material, e compreende tudo o que é “produto humano” (Beuys, 2011, p. 141), valorizando a importância das ideias e da linguagem como as duas formas primordiais de escultura (Beuys, 2011). Assim, na sua obra toda a ação é iminentemente política e artística, não distinguindo a sua atividade política (nomeadamente enquanto fundador da *Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research* e do partido “os Verdes”) da sua atividade artística, que se desdobra entre conversas, debates, palestras, ações, *performances*, instalações e desenhos. “Beuys compartilha da definição de criatividade estendida desenvolvida pelo movimento Fluxus”¹⁵⁸ (German, 1988, p. 69), no entanto a sua prática difere substancialmente da prática desenvolvida pelo movimento a ponto de se tornarem quase opostas (German, 1988). O movimento Fluxus tinha como propósito fundir a relação entre arte e vida, libertando a arte do seu âmbito meramente estético e explorando a criatividade em todas as áreas da vida quotidiana, (German, 1988) e deste modo, estabelece uma crítica ao papel da arte como mero objeto de apreciação estética. Como explica Maciunas, líder e fundador do movimento Fluxus, “A melhor ‘composição’ Fluxus é a mais não-pessoal, “readymade”, como a de George Brech *Exit* - não requer

¹⁵⁷ “The future social order will take its shape from compatibility with the theoretical principle of art” (Beuys, 2003b, p. 904).

¹⁵⁸ “Beuys shared the Fluxus movement’s definition of extended creativity” (German, 1988, p. 69).

qualquer ação performativa uma vez que acontece diariamente sem qualquer tipo de performance”¹⁵⁹ (Maciunas, 2011, p. 642). A definição de Maciunas mostra aquilo que eram as principais pretensões do movimento - acabar com a separação entre “práticas artísticas e não artísticas” (German, 1988, p. 68), usando a criatividade em favor de um propósito social. Beuys partilhava desta mesma ideia de expansão da criatividade a todas as áreas da vida quotidiana, mas se o propósito do movimento Fluxos era o de “abolir” a prática artística enquanto atividade individual e demonstrar a irrelevância e inoperatividade da arte para a construção de novas práticas sociais, Beuys, por sua vez, estendeu a arte a todos os níveis da vida quotidiana e de forma interdisciplinar. Tendo estado ligado ao movimento Fluxos (não fazendo parte integrante do movimento, mas mantendo algumas colaborações), Beuys crítica o facto de a determinada altura as ações do movimento “pararem de se estender” (Beuys in Jappe, 2001, p. 198), reduzindo-se a um mero estilo artístico. Beuys acredita que “o conceito de ação não se deve restringir a uma ação física no mundo da arte, mas antes, é preciso vê-lo como ação política e também generalizar o conceito de ação.”¹⁶⁰ (Beuys in Jappe, 2001, p. 198). Beuys entende a criatividade como uma forma de autodeterminação, de liberdade e neste sentido como expressão da democracia, relacionando assim arte e política. Em Kassel, 1972, Beuys apresenta na documenta V o projeto “Gabinete para a democracia direta”, onde constrói uma versão fac-símile do seu Gabinete em Dusseldorf e onde esteve, durante os 100 dias da exposição, a debater com os visitantes sobre um variado conjunto de questões, entre as quais, o seu conceito de arte ampliada, a importância da criatividade e da educação através da arte. Esta instalação em Kassel foi importante para Beuys no sentido em que este acreditava que a política deveria estar incluída na arte (C. Bishop, 2005). Numa destas sessões, quando questionado se “o que está a fazer é uma ação política direta?” (Beuys, 2011, p. 104), Beuys responde:

“Não. Para mim é uma ação artística. Porque este conceito artístico está pensado para fazer com que a autodeterminação que a democracia exige se veja já como uma possibilidade. (...) O que queremos discutir é uma ciência da liberdade. Queremos partir cada vez mais da autodeterminação, da liberdade humana como ponto de partida criativo, ou seja, artístico.” (Beuys, 2011, p. 104).

Com esta intervenção em Kassel e ao assumi-la como uma ação artística, Beuys pretende demonstrar como as ideias e a linguagem são também uma forma de intervenção artística e ao mesmo tempo como a arte pode contribuir para a ação social e assumir um posicionamento político. A arte é assim entendida como uma forma de agenciamento, de mobilização para a ação, que segundo Beuys, irá libertar o Homem para desenvolver o seu potencial e assumir um posicionamento ativo na sociedade

¹⁵⁹ “The best Fluxus “composition” is the most non-personal, ‘readymade’ one, like George Brecht’s *Exit* - it does not require any of us to perform it since it happens daily without any special performance of it.” (Maciunas, 2011, p. 642).

¹⁶⁰ “That the concept of action should not be restricted to a physical action within the art world. But rather that one must see it as political action, and also must generalize the concept of action.” (Beuys citado in, Jappe, 2001, p. 198)

(2011). Deste modo, Beuys relaciona arte e política, a partir da ideia de criatividade — *Every man is an artist* (Beuys, 2011), o que significa que cada Ser Humano tem em si um potencial criativo e esse potencial leva-o à sua autodeterminação, a assumir um posicionamento. Para Beuys, não é possível o ser humano expressar a sua criatividade senão através de ações, e esta “perspetiva justifica a tese de que cada Homem é um artista” (Beuys in Jappe, 2001, p. 198). Beuys assume que esta ideia é em si uma “provocação, porque em realidade e qualitativamente nem toda a gente é [artista]. Mas potencialmente são”¹⁶¹ (Beuys in Jappe, 2001, p. 198).

Joseph Beuys coloca a arte no centro de toda a atividade humana. Ao igualar arte e criatividade, Beuys expande a prática artística a todas as áreas da vida social e quotidiana - *social sculpture*. Assim sendo, a arte não é mais definida por um conjunto de campos disciplinares (pintura, escultura, dança, poesia, etc.) mas expande-se para qualquer forma de atividade criativa, abrangendo outras áreas como a ciência, a religião ou qualquer atividade quotidiana (Beuys, 2010). O artista define a linguagem, as ideias e o pensamento, como escultura, sendo a linguagem o seu principal *medium* (Beuys, 2011). Segundo Beuys é necessário investigar uma nova forma de arte onde todos podem participar, desenvolvendo a cultura como um “campo da liberdade” (Beuys, 2010), onde através das suas capacidades criativas, cada pessoa tem a potencialidade de se autodeterminar e assim contribuir para a “futura ordem social” (Beuys, 2003a, p. 929). Para Beuys a “arte tem a capacidade de determinar as coisas no mundo”¹⁶² (Beuys, 2010) e é de acordo com este princípio que Beuys estabelece a sua prática artística também como uma prática política e como ativista. Beuys acreditava na possibilidade de superação da política a partir do seu conceito de escultura social (Beckmann, 2001), onde através da criatividade e consequentemente da sua autodeterminação, cada Ser Humano se “tornaria criador, escultor ou arquiteto do organismo social”¹⁶³ (Beuys, 2003a, p. 929).

Beuys manteve sempre uma aura mediática e a sua obra está longe de ser consensual, tendo sido apelidado de utópico e romântico. A sua visão da criatividade como forma de mudar o mundo, interligando arte e política, valeram-lhe críticas por parte de artistas como Marcel Broodthaers (1972). Críticos como Benjamin Buchloh (2000) ou Stefan Germer (1988), criticaram a sua dimensão icónica e mística, assim como a relação que estabeleceu entre arte e política, o que levanta questões em relação à independência (ou dependência) da arte em relação à política. Buchloh, (num dos ensaios mais críticos à sua obra¹⁶⁴) acusa, Beuys de estetizar a política ao propor tornar a política em arte (Buchloh, 2000), mas acrescenta, anos mais tarde, que o seu desejo de democratização da arte foi prejudicado

¹⁶¹ “And only this perspective justifies the thesis that everyone is an artist, which, put like that, is a provocation, because in reality and qualitatively, not everyone is. But potentially they are” (Beuys in Jappe, 2001, p. 198).

¹⁶² “Art as the capacity to destinate things in the world” (Beuys, 2010)

¹⁶³ “This most modern art discipline – Social Sculpture/ Social Architecture – will only reach fruition when every living person becomes a creator, a sculpture, or architect of the social organism” (Beuys, 2003a, p. 929).

¹⁶⁴ Benjamin Buchloh foi um dos maiores críticos à obra de Beuys. Ver por exemplo o seu artigo em ocasião da exposição retrospectiva de Beuys 1979/80 no Solomon R. Guggenheim Museum, (Buchloh, 2000).

pela sua figura de culto (Buchloh H. D., 2013). Também Thierry de Duve (1988) criticou a relação que Beuys estabeleceu entre criatividade e mudança social.

Não obstante, o modo como Beuys coloca a linguagem e o diálogo como *mediums* artísticos, a sua obra foi importante para o posterior desenvolvimento de práticas de social *engagement*, e de obras que procuram desenvolver uma ativação e uma visão politizada do espectador (C. Bishop, 2005). Também no âmbito do espaço público está hoje presente a ideia de um “campo alargado da arte”, onde a arte extravasou os limites da sua prática disciplinar e está agora presente no domínio de toda a vida quotidiana num mundo amplamente estetizado (Groys, 2010).

5.1.2 *Presence and Production* - Thomas Hirschhorn

A influência da obra de Beuys é visível em artistas contemporâneos como Thomas Hirschhorn (n. 1957), que acredita na “Universalidade e no poder universal da arte para transformar cada ser humano”, e estabelece uma relação entre o conceito de ‘Universalidade’, com outros como ‘Igualdade’, ‘Audiência não exclusiva’, ‘Verdade’ ou ‘Justiça’¹⁶⁵ (Hirschhorn, 2014b). O artista suíço assume o seu fascínio pela obra de Beuys, nomeadamente pelo modo como este introduz novos materiais na escultura, utiliza a linguagem como *medium* e vê a arte como uma possibilidade para o debate e a discussão (Hirschhorn in Buchloh H. D., 2013), questões que são também visíveis na sua obra. Hirschhorn acredita na importância e no poder da criatividade tal como a colocou Beuys, onde a criatividade que pertence a cada ser humano é o verdadeiro “Capital” e Hirschhorn é também herdeiro desse legado, e acredita numa arte que “muda o ser humano” (Hirschhorn, 2013d, p. 21).

Hirschhorn define o seu trabalho a partir de três termos principais: “Presença e produção”, “Precário”, “audiência não exclusiva”¹⁶⁶. A utilização destes termos pretende clarificar outras designações associadas ao seu trabalho como, “arte relacional”, “arte participativa” ou “arte efémera” e que o artista considera como desadequadas em relação ao seu trabalho (Hirschhorn & Rancière, 2013; Piron, 2013). Algumas das suas obras mais representativas são as que designou como “Altars” e “Monumentos”, onde Hirschhorn presta homenagem a artistas, escritores e filósofos que são importantes para si e partilha o seu interesse por estes autores com a comunidade onde escolhe desenvolver cada um dos projetos. Hirschhorn desenvolveu 4 “altars” que foram dedicados a: Piet Mondrian, Otto Freundlich, Ingeborg Bachmann e Raymond Craver. Desenvolveu também 4 “monumentos” dedicados a: Spinoza, Deleuze, Bataille e Gramsci. Os altars “questionam o estatuto do monumento”¹⁶⁷ (Hirschhorn, 2013a, p. 47), através da sua forma frágil, a sua localização e o seu

¹⁶⁵ “I Believe in Universality and in the universal power of art to transform each human being. Other words for ‘Universality’ are ‘Equality’, the ‘Non-Exclusive Audience’, ‘Truth’, ‘The One World’ or ‘Justice’” (Hirschhorn, 2014b).

¹⁶⁶ Nos seus textos e manifestos, Hirschhorn utiliza os termos, “Presence and Production”, “Precarious”, “non-exclusive audience” para definir o seu trabalho e os seus objetivos.

¹⁶⁷ “These altars question the status of the monument” (Hirschhorn, 2013a, p. 47)

carácter precário, devido à sua curta duração (Hirschhorn, 2013a). Para além de conterem algumas destas características, os “monumentos” são entendidos como eventos, escultura como evento, onde todos podem participar (Buchloh H. D., 2013), manifestando um “compromisso com a comunidade”¹⁶⁸ (Hirschhorn, 2013f, p. 45). O seu trabalho é direccionado a uma comunidade não exclusiva, ou seja, a obra está aberta a todos os que queiram envolver-se na sua produção, o que quer dizer que a participação é uma consequência da obra, mas não o seu objetivo (Hirschhorn, 2013g). Como Hirschhorn faz questão de sublinhar, a obra é autónoma e o artista é o único responsável por ela (2013g). Não é a obra que está a ajudar a comunidade, é a comunidade que está a ajudar à construção da obra (Hirschhorn, 2013g). Esta distinção entre a autonomia da obra e a relação com a comunidade é importante, pois é aí que Hirschhorn se distancia dos projetos de carácter social, participativo ou relacional. A obra estabelece uma relação com a comunidade, mas mantém a sua identidade como obra de arte através do seu distanciamento crítico, e do seu posicionamento ao pretender construir um espaço e um tempo para a discussão e para as ideias (Hirschhorn, 2013e). No texto que escreveu sobre o seu projeto *Bataille Monument* (2002), construído no complexo habitacional do bairro Friedrich-Wohler Siedlung em Kassel para a Documenta 11, envolvendo a ajuda dos moradores, Hirschhorn afirma que o objetivo do projeto não é o de “reavivar o bairro” e que a sua posição enquanto artista naquele lugar não é a de um “assistente social” (Hirschhorn, 2013e, p. 226). Ao contrário, o artista entende a arte como um “instrumento” para “conhecer o mundo”, “confrontar a realidade” e “experimentar o tempo em que vive”¹⁶⁹ (Hirschhorn, 2013e, p. 226). Ao reafirmar a autonomia da obra, o seu estatuto como artista, autor e responsável de todo o projeto, Hirschhorn distancia-se de outros projetos de carácter social onde a autoria e a criatividade do artista são menos valorizados em favor de outros resultados sociais. Para Hirschhorn o poder da arte está em conseguir estabelecer um diálogo ou um confronto individual com cada indivíduo e ao mesmo tempo de ser inclusiva. Hirschhorn acredita no poder da arte enquanto arte, no poder desta de chegar ao outro, de incluir o outro, de construir um diálogo e é nesse sentido que o seu trabalho se relaciona com as questões sociais e com o espaço público. Ao definir o seu trabalho a partir do termo “Presence and Production”, o artista redefine a ideia de arte participativa e relacional, onde o artista está sempre presente (Presence) e dá forma, produz, um conjunto de eventos que vão acontecendo e que fazem parte da obra (Production). Ao contrário de outros artista associados à arte relacional em que, de formas distintas, os artistas criam espaços para o encontro e a relação com o outro, onde o espectador pode habitar e interagir, mas onde o artista se mantém em parte ausente desta relação, Hirschhorn desenvolve um conjunto de eventos que pressupõem estabelecer um tempo e um espaço para o

¹⁶⁸ “(...) these monuments are conceived as community commitments.” (Hirschhorn, 2013f, p. 45)

¹⁶⁹ “I am not a social worker; I am not trying to revive this neighborhood. For me, art is a tool to get to know the world. art is a tool to make me confront reality; art is a tool to experience the time in which I am living” (Hirschhorn, 2013e, p. 226).

diálogo e o confronto, onde a presença do artista é fundamental para a construção de uma relação com a comunidade onde a obra está situada. Por sua vez, se, por exemplo, nas obras de Tiravanija e Gillick existe ainda a ideia do espectador ou audiência, que se relaciona num determinado espaço ou “cenário”, nas palavras de Gillick (C. Bishop, 2004), nos “monumentos” de Hirschhorn não existem espectadores, apenas produtores e é na ação de produzir a obra que se dá o confronto com a arte e a obra de arte e que ela produz um efeito e pode estabelecer um diálogo individual com cada indivíduo.



Figura 119. Thomas Hirschhorn, “Gramsci-Monument”, Forest Houses, The Bronx, NY 2013. Foto: Thomas Hirschhorn website, <http://www.thomashirschhorn.com/gramsci-monument/>



Figura 120. Thomas Hirschhorn, “Gramsci-Monument”, 2013. Imagem de uma das várias sessões de debate promovidas ao longo do período de duração da obra. Foto: Thomas Hirschhorn website, <http://www.thomashirschhorn.com/gramsci-monument/>



Figura 121. Thomas Hirschhorn, "Gramsci-Monument", 2013. Imagem de uma peça de teatro desenvolvida pelos habitantes/participantes. Foto: Thomas Hirschhorn website, <http://www.thomashirschhorn.com/gramsci-monument/>



Figura 122. Thomas Hirschhorn, "Gramsci-Monument", 2013. Imagem do studio de radio onde são produzidos programas pelos participantes. Fonte: Thomas Hirschhorn, <http://www.thomashirschhorn.com/gramsci-monument/>



Figura 123. Thomas Hirschhorn, "Gramsci-Monument", 2013. Os monumentos de Hirschhorn compreendem vários tipos de espaços onde acontecem vários eventos e também um espaço de biblioteca com obras sobre o autor (neste caso Gramsci), que proporcionam maior conhecimento sobre a sua obra. Foto: Thomas Hirschhorn website, <http://www.thomashirschhorn.com/gramsci-monument/>

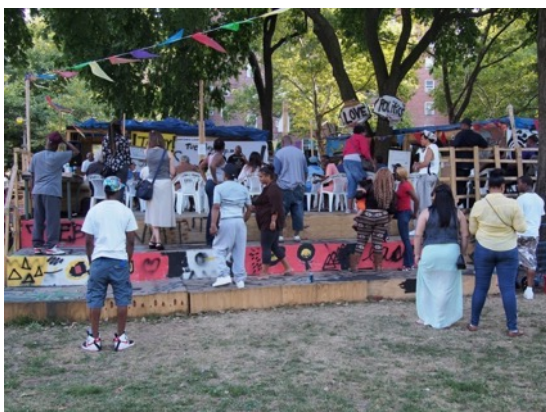


Figura 124. Thomas Hirschhorn, "Gramsci-Monument", Forest Houses, The Bronx, NY 2013. Foto: Thomas Hirschhorn website, <http://www.thomashirschhorn.com/gramsci-monument/>

Relativamente às questões que compreendem esta investigação, escolhi analisar aqui, o trabalho de Joseph Beuys e de Thomas Hirschhorn porque ambos levantam questões importantes que estão presentes no trabalho de muf. A primeira, prende-se com a importância da criatividade no espaço público e de desenvolver espaços que possibilitem a apropriação criativa do espaço. Ora, este desejo inerente ao trabalho de muf, parte da convicção de que nem todos podem ser artistas, mas que podem desenvolver a sua criatividade no espaço público. Neste sentido, a obra de Beuys é relevante para analisarmos o modo como a criatividade pode assumir uma forma de ação e de operatividade a nível social e consequentemente em relação ao espaço público. A relevância de pensar aqui a sua obra está em equacionar o lugar da criatividade e da arte no espaço público. Qual a importância da criatividade no espaço público e espaço arquitetónico? Qual a importância da prática cultural no espaço público?

Sabemos hoje que vivemos numa época em que a estética se democratizou e se ampliou a todas as dimensões da vida quotidiana, social e política. A ideia de Beuys de um “conceito ampliado de arte” em que “cada Homem é um artista” (Beuys, 2011), foi também assimilado no âmbito das políticas urbanas, nomeadamente a partir de meados da década de 90 do séc. XX. A arte passou a ser o motor da regeneração urbana, apoiada em práticas de *socially engagement art*, na convicção de que o envolvimento e participação dos cidadãos em processos de requalificação urbana contribuí para uma maior integração e coesão social e consequentemente permite desenvolver uma melhor regeneração urbana. O Reino Unido é um exemplo de implementação deste modelo, apoiando as artes e a criatividade como motor da economia e da regeneração. A revitalização urbana está apoiada em duas agendas principais, a social e a económica (Tallon, 2010). A primeira promove a inclusão social nos bairros mais desfavorecidos e estimula a participação para desenvolver uma regeneração do bairro e da comunidade (Tallon, 2010). A segunda, assenta na competitividade económica e no melhoramento da performance, emprego, competitividade e inovação (Tallon, 2010). As políticas urbanas desenvolvidas a partir do final da década de 1990 pelo New Labour, “apoiam as artes e a cultura como um método para a renovação do centro das cidades”¹⁷⁰ (Tallon, 2010, p. 226) e partem do “reconhecimento da interdisciplinaridade entre a economia e a dimensão social da política urbana no contexto do chamado renascimento urbano”¹⁷¹ (Tallon, 2010, p. 78). Assim as suas políticas deram ênfase à exclusão social, ao valor da cidadania, à regeneração democrática e à participação das comunidades como forma de liderar a transformação urbana (Tallon, 2010).

¹⁷⁰ “New Labour’s urban policy since the late 1990s has also supported arts and culture as a method of addressing neighborhood renewal in inner cities” (Tallon, 2010, p. 226).

¹⁷¹ “A hallmark of New Labour’s urban policy has been recognition of the interrelationship between the economic and social dimensions of urban policy within the context of the so-called ‘urban renaissance’” (Tallon, 2010, p. 78).

Ao nível das artes, Claire Bishop salienta que entre 1997-2010, o New Labour desenvolveu uma política de apoio às artes focada no valor social da arte, nomeadamente no seu contributo para combater a exclusão social, “encorajando as artes a serem socialmente inclusivas” (C. Bishop, 2012, p. 13). O foco é então o apoio às artes como forma de promover a inclusão social, onde a participação se tornou um elemento-chave, não como um elemento disruptivo (como acontece na arte), mas como uma forma de desenvolver a responsabilidade do indivíduo na sociedade (C. Bishop, 2012). De acordo com Bishop, o discurso assente no desenvolvimento da criatividade, não tem como objetivo a “realização do potencial humano ou a imaginação de novas utopias alternativas”¹⁷² (2012, p. 15), mas um desenvolvimento da criatividade para fins económicos e de promoção do empreendedorismo individual (C. Bishop, 2012). Ora este tipo de discurso afasta-se do papel da arte na sociedade e na esfera pública. Como salienta Hirschhorn, através da sua obra, o valor da arte está em conseguir estabelecer um diálogo individual com cada indivíduo, questionando-o. A arte pode também ter um contributo social ao nível das comunidades, mas como afirma ainda a artista Emma Smith, “o valor social da arte não é o de construir ‘melhores’ (submissos) cidadãos mas o de ser uma parte inerente ao social - e mais do que isso - ao ser humano”¹⁷³ (2015, p. 65).

Neste sentido, importa equacionar como a arte em relação com a arquitetura pode assumir um papel crítico no espaço público e desenvolver estratégias que possam promover a criatividade e a apropriação, questionando políticas de gentrificação. Por outro lado, a obra de Hirschhorn coloca questões importantes em relação à presença da arte no espaço público, à sua conexão com o contexto social e político e os seus objetivos enquanto obra de arte. O facto de o artista afirmar, em diferentes ocasiões, que o seu papel é o do artista e não o do assistente social, questiona a importância da arte enquanto arte e de esta criar um lugar para o diálogo e confronto no espaço público. Outra questão importante na obra de Hirschhorn e igualmente relevante no contexto desta investigação, é o modo como a define a partir do termo “*Presence and Production*”, onde o artista está presente e produz a obra através de um conjunto de ações e eventos com a colaboração da comunidade onde a obra está situada. Analisando este tipo de ação no contexto da nossa investigação e em relação ao espaço público, ela remete-nos para Lefebvre e o seu conceito de produção social do espaço (1991) e para a relevância da arte para desenvolver a apropriação espacial. Outros dois temas importantes presentes na obra de Hirschhorn e que abrem questões relativamente ao espaço público, são o carácter “precário” das suas intervenções e a intenção de desenvolver projetos para uma “audiência não exclusiva”. A partir destes dois termos, Hirschhorn questiona em primeiro lugar, a importância da

¹⁷² “This aim of unleashing creativity, however, was not designed to foster great social happiness, the realization of authentic human potential, or imagination of utopian alternatives” (C. Bishop, 2012, p. 15).

¹⁷³ “The social value of art is not that it makes ‘better’ (submissive) citizens but that it is an inherent part of the social - and more than that - of being human.” (Smith, 2015, p. 67).

construção de uma memória no espaço público a partir de projetos de duração temporária, em que a construção e o desmantelamento adquirem igual valor e em segundo lugar, o acesso ou não acesso à arte e à cultura por parte de outras comunidades fora do meio artístico e sem acesso à cultura.

O conjunto de questões presentes na obra de Beuys e Hirschhorn estão também presentes no trabalho de muf, o que denota não só uma clara viragem da arte para as questões sociais a partir da década de 60 do séc. XX, mas também, por parte de muf, um entendimento da importância de um diálogo interdisciplinar para equacionar as questões urbanas e de espaço público, não se cingindo unicamente à dimensão formal arquitetónica, mas percebendo que outro tipo de ações são necessárias para a construção de espaço público. São por isso as questões da criatividade, do temporário e da produção social do espaço, que iremos analisar de seguida no trabalho de muf.

5.3. Criatividade, prática cultural e valor social do espaço público no trabalho de muf architecture/art

“Art is like that, an indication of something that’s missing, something that needs to be thought”
(muf et al., 2001, p. 160)

Como temos vindo a analisar, no trabalho desenvolvido por muf existe um compromisso em “desenhar estratégias para construir espaço público e tornar o espaço público”¹⁷⁴ (muf et al., 2001, p. 9) e de “construir espaços onde mais do que uma coisa pode acontecer”¹⁷⁵ (muf et al., 2001, p. 13). O atelier “ambiciona desenvolver um papel ativo e positivo para o artista e o arquiteto na mudança social e estender todos os seus projetos para o território ‘público’”, o que inclui o “espaço físico e espaço imaginado bem como o processo de construir os próprios projetos”¹⁷⁶ (muf & Shonfield, 2000, p. 63). O desejo de expandir as possibilidades do espaço público (muf et al., 2001), está unido à ambição de desenvolver espaços que possam responder às necessidades do lugar mas também aos desejos imaginados pelos seus habitantes (muf et al., 2001), isto é, construir espaços que possam promover a criatividade e abrir espaço ao inesperado, permitindo diferentes tipos de apropriação e que estimulem a criatividade dos seus utilizadores. Nos projetos e nas intervenções desenvolvidas por muf, existe o desejo de “fazer intervenções que criem espaço para que a audiência [os habitantes e os utilizadores] imaginem uma nova relação entre eles próprios e o lugar”¹⁷⁷ (muf et al., 2001, p. 52), mas também que

¹⁷⁴ “designing strategies to make public space and make space public” (muf et al., 2001, p. 9).

¹⁷⁵ “make space for more than one thing at a time” (muf et al., 2001, p. 13).

¹⁷⁶ “They aim for a positive, active role for the artist and architect in social change and to push all their projects to extend territory that can be called ‘public’. This extended public territory includes both physical space and the space of the imaginary as well as the process of making the projects themselves” (muf & Shonfield, 2000, p. 63).

¹⁷⁷ Esta é uma das intenções desenvolvidas para o projeto “space in place” (2000), mas que está também inerente a outros projetos. Na descrição do projeto muf refere: “to make interventions that make space for the audience to imagine a new relationship between themselves and the site.” (muf et al., 2001, p. 52)

procurem questionar e desenvolver um pensamento crítico sobre o este, a intervenção e o espaço público. Ora é precisamente neste ponto que a arte tem um papel relevante na prática desenvolvida por muf e no espaço público, desenvolvendo intervenções que estimulem a criatividade e proponham outras formas de imaginar e experienciar o espaço público, ao mesmo tempo que questionam e propõem um pensamento crítico.

Como já referi, o interesse em revisitar aqui a obra de Beuys, prende-se com a importância de analisar o valor da criatividade e da arte no espaço público e na prática desenvolvida por muf. É possível perceber no seu trabalho, o desejo de “criar espaço para a criatividade”¹⁷⁸, estimulando diversos tipos de apropriação do espaço público. Ao mesmo tempo, muf questiona o valor do potencial criativo existente e a sua importância para o desenvolvimento urbano. Para muf, a criatividade e as práticas culturais são importantes quando assumem uma ação crítica e nos possibilitam desenvolver novas formas de interpretar o mundo. Como explica Katherine Clarke, a “Criatividade/prática cultural é um valor porque e quando é uma autoinvestigação especulativa e crítica, quando gera diferentes formas de interpretar o mundo. Esta é uma questão de agência, (...) de assumir a posição de gerar a sua própria identidade, em vez de a receber como uma construção predeterminada vinda do exterior.”¹⁷⁹. Para muf, tal como para Beuys, a criatividade e a arte são entendidas como uma forma de questionar e assumir um posicionamento crítico. Assim a frase “cada Homem um artista” não significa para muf que cada pessoa é ou pode ser um artista (tal como Beuys também referiu), mas que cada um pode explorar o seu potencial criativo e que o pode desenvolver no espaço público. É deste modo que muf entende a importância da arte e da criatividade no espaço público e procura nos seus projetos, dar a possibilidade, nomeadamente àqueles que não a têm, de acesso à cultura, possibilitando assim o desenvolvimento do seu potencial criativo. Como acrescenta Katherine Clarke, “a questão é que nem todas as pessoas têm igual acesso à cultura ou a oportunidade de serem produtores de cultura. No nosso trabalho nós procuramos identificar aqueles que são marginalizados dessa oportunidade”¹⁸⁰. Um exemplo disto mesmo foi, o conjunto de workshops desenvolvido para *Ashwin Street* no projeto *Making Space in Dalston* (ver Capítulo 2) em parceria com *Hackney Young Carers*, dando a oportunidade a jovens mais carenciados de desenvolver o seu potencial criativo em colaboração com artistas e outros atores criativos através de intervenções urbanas e workshops. Outro

¹⁷⁸ “Make space for Creativity” Liza Fior, refere este como um dos temas fundamentais a desenvolver em cada projeto para o espaço público. Reunião no atelier muf, novembro, 2017.

¹⁷⁹ “Creativity/cultural practice is of value because and when it is a self-directed speculative and critical enquiry, when it generates different ways of interpreting the world. Again this is an issue of agency, being in a position to say ‘this is what this is like for me - even if I don’t quite understand what that means’. Being in the position of generating identity rather than receiving it as a predetermined construction from outside.” entrevista com Katherine Clarke no atelier muf a 7.12.2017.

¹⁸⁰ “The issue is that not everyone has equal access to culture or to the opportunity to be producers of culture. In our work we seek to identify those who are marginalized from that opportunity.” entrevista com Katherine Clarke, no atelier muf architecture/art a 7.12.2017.

projeto que explora o valor da criatividade no espaço público é a estratégia desenvolvida para *Hackney Wick and Fish Island* e que iremos analisar de seguida.

5.3.1 Construir espaço para a criatividade: *Hackney Wick and Fish Island*

A estratégia desenvolvida para *Hackney Wick and Fish Island* (HWFI) teve início em 2009, para o qual muf foi comissariado, primeiro por *Design for London* e posteriormente por *London Thames Gateway Development Company* (LTGDC) e *London Legacy Development Company* (LLDC), para desenvolver um conjunto de estudos estratégicos, planos e projetos de melhoramento do espaço público inserido no plano de revitalização para as zonas adjacentes ao Parque Olímpico, denominada *Olympic Fringe* (Design for London & London Legacy Development Corporation, 2013; muf architecture/art, sem data-b), uma área em vias de regeneração. Ao longo de 5 anos muf desenvolveu investigação e um conjunto de estratégias e intervenções para HWFI que tiveram como objetivo questionar o valor do potencial criativo existente e desenvolver estratégias que pudessem integrar e manter esse mesmo potencial, com o objetivo de contrariar um acelerado processo de gentrificação provocado pela revitalização das zonas em torno do parque Olímpico (Design for London & London Legacy Development Corporation, 2013; muf architecture/art, 2009b). Uma das principais razões pela qual a cidade de Londres venceu a candidatura para os jogos olímpicos de 2012, foi exatamente porque tinha como objetivo, através dos jogos olímpicos, conseguir revitalizar toda a área de East End, uma das zonas mais pobres de Londres (Goevert & Towle, 2020).

Situado na zona leste de Londres, HWFI caracteriza-se quase como uma ilha situada entre o Parque Olímpico *Queen Elizabeth* e o *Victoria Park*, balizado pela autoestrada A12 e pelo rio Lea. HWFI é uma das áreas abrangidas pelo plano de requalificação de *Lower Lea Valley*, que integra o parque olímpico e no qual estão abrangidas as zonas de Stratford, Hackney Wick and Fish Island, Bromley-by-Bow, Leyton e Hackney Marshes. Identificada como *Opportunity Area* pelo *London Plan* de 2004, esta foi anteriormente uma área considerada periférica relativamente ao centro de Londres, com problemas sociais e de isolamento e que a sua integração no plano de desenvolvimento para *Lower Lea Valley*, visou colmatar (Davis, 2016; Goevert & Towle, 2020). Devido à sua particularidade topográfica, localizada nas margens do rio Lea, onde no final do séc. XVIII e início do séc. XIX foram abertos canais, introduzida a linha férrea e mais tarde rodovia, HWFI tornou-se propícia ao desenvolvimento de vários tipos de indústrias desde a sua fundação em meados do séc. XIX até aos finais da década de 1960, caracterizando-se historicamente como uma área urbana de cariz industrial e como bairro de classe operária (Davis, 2016; LDF Tower Hamlets, 2012). No entanto, esta vem sendo também identificada como uma área carenciada e que sofreu problemas sociais ao longo da sua

história, nomeadamente a partir da década de 1960, com a queda de várias indústrias (Davis, 2016). Não obstante, a desindustrialização constituiu-se também como uma oportunidade para vários artistas que progressivamente a partir de 1970, e com maior intensidade a partir dos anos 2000, começaram a instalar os seus estúdios em HWFI, aproveitando as grandes áreas disponíveis dos antigos edifícios industriais do séc. XIX, com rendas mais baixas que os anteriores centros criativos como Hackney Central e Shoreditch, tornando-se esta, uma das áreas de maior concentração da Europa de indústrias criativas (Davis, 2016; Design for London & London Legacy Development Corporation, 2013; muf architecture/art, 2009b, 2014; muf architecture/art & J&L Gibbons, 2010). O primeiro estudo desenvolvido por muf em 2009, *“Hackney Wick and Fish Island: Creative Potential”*, concluiu a existência de 624 estúdios em HWFI, onde estão localizados artistas e outras áreas ligadas às indústrias criativas como galerias, espaços expositivos, gráficas, workshops, design de interiores, moda ou fotografia, entre outros (muf architecture/art, 2009b). O segundo estudo desenvolvido por muf *“adding value: The role of public space, open space and space for culture in Hackney Wick / Fish Island”* (2009a) faz uma análise do valor criativo existente e propõem estratégias para que através de uma correta mistura de usos e de integração do valor cultural, seja possível manter a dinâmica criativa existente. O estudo sublinha que apesar do potencial criativo existente, este tem um carácter precário devido à forte especulação em torno da área do parque olímpico, o que tem como consequência um aumento do valor das rendas (muf architecture/art, 2009a). Assim, muf aponta para que a revitalização nesta área se faça mantendo o carácter do edificado existente e a cultura criativa (muf architecture/art, 2009a). O estudo propõem um conjunto de intervenções temporárias, em parceria com outros agentes culturais como SPACE Studios e o Barbican Center, com o objetivo de ativar espaços desativados ou abandonados (muf architecture/art, 2009a). Um exemplo deste tipo de intervenção foi, posteriormente, o espaço designado como *White Building*, um projeto liderado por *Design for London* (DfL), e que consistiu na revitalização de um antigo workshop de impressão para criar um “hub” criativo e que servisse de ponto de encontro para os artistas em HWFI. O projeto foi liderado pela Space Studios, uma organização criada na década de 1960 com o objetivo de alugar espaços de trabalho a artistas a custos reduzidos. Através de um concurso por convite criado pela DfL, a requalificação do edifício de dois andares ficou a cargo do atelier David Kohn Architects (2012), tendo sido concedido um aluguer de 5 anos à Space Studios (2012-2017) para ocupar e dinamizar o espaço enquanto hub criativo, com atividades públicas, projeto de residências internacionais, espaço para eventos, um café e uma fabrica de cerveja, tendo-se este tornado uma referência e o primeiro espaço público junto ao canal em HWFI (Goevert & Towle, 2020). O projeto teve como objetivo a aproximação da comunidade ao parque olímpico, mostrando, ao mesmo tempo a dinâmica criativa existente em HWFI (Goevert & Towle, 2020)

Em 2010, comissariado pelos municípios de Hackney and Tower Hamlets, *London Development Agency* e *Gateway Development Agency*, muf em colaboração com J&L Gibbons desenvolve um primeiro Guia de Orientação para o espaço público de HWFI: “*Exception is the Norm: Hackney Wick & Fish Island Design Guidance*”. O plano propõem um conjunto de estratégias para a requalificação do espaço público dividido em 8 categorias: (1) estratégia de introdução de áreas verdes - plantação de árvores; (2) estratégia de materiais a implementar no espaço público, (3) equipamento urbano; (4) Iluminação; (5) sinalética; (6) estratégia para a integração do jogo e das crianças (play) no espaço público; (7) estratégia de arte pública, e associada a este (8) estratégia de integração e envolvimento da comunidade no espaço público (*engagement strategy*) (muf architecture/art & J&L Gibbons, 2010). O plano reflete aquilo que são os princípios e preocupações de muf para o espaço público, quer ao nível da integração da intervenção com o contexto social e arquitetónico existente, a criação de espaços que proporcionem a apropriação e o jogo no espaço público, ampliando as suas possibilidades e tornando-o mais inclusivo enquanto espaço social, quer também ao nível da importância da arte no espaço público como forma de questionar e desenvolver uma visão crítica sobre este (muf architecture/art & J&L Gibbons, 2010). Assim, o plano “ênfatiza” a necessidade de “ampliar e desenhar a partir dos ativos existentes, desde o edificado, à paisagem, da criatividade aos projetos comunitários”¹⁸¹ (muf architecture/art & J&L Gibbons, 2010, p. 3). A palavra “exceção” presente no título “*Exception is the norm*”, refere-se a um conjunto de exceções introduzidas no desenho do espaço público, (nomeadamente no desenho de pavimentos), devido à diversidade de usos e áreas de conservação existentes em HWFI (muf architecture/art & J&L Gibbons, 2010). É, assim, proposto um conjunto de exceções para diferentes tipos de usos do espaço público, mantendo a coerência do desenho, mas assinalando a diversidade existente. Não obstante, ao usar a palavra “exceção” muf aponta também para a importância da introdução da diversidade e da construção de momentos de exceção no espaço público. Como sublinha Jane Jacobs a capacidade de uma cidade gerar uma boa diversidade de usos deve ser das questões centrais do planeamento urbano (Jacobs, 1994).

Apesar da abrangência do plano desenvolvido por muf para HWFI, gostaria de focar esta análise na estratégia para as artes no espaço público desenvolvida por muf e que enquadra toda a intervenção e investigação desenvolvida para HWFI. Partindo de uma primeira investigação que demonstrou a existência de uma dinâmica criativa forte em HWFI, muf desenvolve uma estratégia que teve como objetivo integrar a dinâmica criativa no plano de revitalização e contrariar um acentuado processo de gentrificação. O programa elaborado teve como base a ideia de “*Home Grown*”, para o qual foram desenvolvidas um conjunto de estratégias programáticas, atividades, intervenções temporárias e permanentes com o objetivo de (1) “informar políticas de planeamento que garantam

¹⁸¹ “There is an emphasis on amplifying and drawing on existing assets, from built fabric to landscape, creativity to community projects” (muf architecture/art & J&L Gibbons, 2010, p. 3).

um crescimento positivo e sustentado da comunidade criativa - *Home Growing*”, (2) desenvolver “oportunidades para que artistas da comunidade possam desenvolver comissões - *Grow your own Art*” e (3) procurar oportunidades no âmbito de melhoramento do espaço público de lugares que possam ser “apropriados para intervenções temporárias e perenes – *Robust Infrastructure for host space*” (muf architecture/art & J&L Gibbons, 2010, p. 99). A estratégia de Arte Pública começa por sublinhar o valor da arte no espaço público como um elemento disruptivo, sendo que a melhor prática artística é aquela que é “imprevisível, especulativa, crítica, que arrisca e responde às contingências de uma dada situação”¹⁸² (muf architecture/art & J&L Gibbons, 2010, p. 98). Ao mesmo tempo, muf reconhece que a arte comissariada para o espaço público está “sempre amarada aos objetivos da regeneração” e que por esse motivo é necessário definir previamente, antes da elaboração do programa, quais os objetivos e o valor da obra de arte e do artista no espaço público “que não podem ser alcançados com um bom design urbano”¹⁸³ (muf architecture/art & J&L Gibbons, 2010, p. 98). Desta forma, muf critica o desenvolvimento de intervenções artísticas que possam ser meramente estéticas ou meramente funcionais, não desenvolvendo um questionamento sobre o lugar e a situação onde se inserem. Ao estabelecer os princípios fundamentais para a elaboração de um programa e de uma estratégia de arte pública, muf sublinha ainda outros dois pontos importantes para o desenvolvimento da arte no espaço público: (1) “o valor de projetos temporários”, pelo facto de estes conseguirem desenvolver uma “investigação genuína e conseguirem testar previsões para o futuro”¹⁸⁴ e (2) a importância de desenvolver programas que sejam “suficientemente definidos mas que não devem predeterminar resultados objetivos”¹⁸⁵ (muf architecture/art & J&L Gibbons, 2010, p. 98). Estes dois pontos, remetem-nos inevitavelmente para Guy Debord e a Internacional Situacionista, que nos sublinhou a importância do temporário no espaço público, onde através da construção de situações, a arte era entendida como uma forma de ação, para a construção de novas realidades¹⁸⁶. Assim, através deste conjunto de princípios, muf define aquilo que é o valor da arte no espaço público: a capacidade de questionar e de desenvolver uma observação crítica, de ser imprevisível e especulativa permitindo imaginar outras possibilidades (muf architecture/art & J&L Gibbons, 2010, p. 98). A arte é entendida, deste modo, como um “instrumento”, não da regeneração, mas no sentido em que o coloca Thomas

¹⁸² “The best art practice is unpredictable, speculative, critical and risky and responds to the contingencies of a situation” (muf architecture/art & J&L Gibbons, 2010, p. 98).

¹⁸³ “Art practice in the public realm is always harnessed to regeneration objectives and the commissioner must define in precise terms, in advance of writing the brief, what an artist will deliver that cannot be achieved by good urban design” (muf architecture/art & J&L Gibbons, 2010, p. 98)

¹⁸⁴ “The commissioner of art in the public realm must recognize the value of temporary projects and their capacity to deliver genuine research and to test predictions for the future” (muf architecture/art & J&L Gibbons, 2010, p. 98).

¹⁸⁵ “The scope and focus should be sufficiently defined but should not predict objective outcomes” (muf architecture/art & J&L Gibbons, 2010, p. 98).

¹⁸⁶ Sobre os propósitos da Internacional Situacionista Debord refere: “our central purpose is the construction of situations, that is, the concrete construction of temporary settings of life and their transformation into a higher, passionate nature” (Debord, 2002, p. 44).

Hirschhorn, que “entende a arte como um instrumento para encontrar o mundo. (...) arte como um instrumento para confrontar a realidade”¹⁸⁷. Ao definir o que significa fazer arte politicamente, Hirschhorn estabelece para si um conjunto de 10 princípios entre os quais: “Fazer arte politicamente significa usar a arte como instrumento”; “Fazer arte politicamente significa construir uma plataforma com o trabalho” - onde o trabalho é entendido como um campo, “uma superfície e deve ser o *locus* para o diálogo ou para o confronto” (Hirschhorn, 2013c, p. 74); e “Fazer arte politicamente significa trabalhar para o outro” - o que “significa trabalhar para um público não-exclusivo” e “nunca excluir ninguém do trabalho” através da sua forma¹⁸⁸ (Hirschhorn, 2013c, p. 76).

Integrado neste programa foi desenvolvido o projeto, “*Made in Hackney Wick and Fish Island*” (Figura 126), um projeto que procurou estabelecer parcerias entre os vários ramos de atividades existentes em HWFI, através de um mapeamento das indústrias e das empresas de carácter social e promoção cultural, promovendo a colaboração entre as atividades económicas e a integração das indústrias e de materiais locais nos projetos de requalificação do espaço público (muf architecture/art & J&L Gibbons, 2010). O mapeamento mostra a existência de outras indústrias para além da criativa, que são igualmente importantes para o crescimento económico e social de HWFI, bem como para a manutenção de uma boa diversidade de usos.

Esta estratégia permitiu dar visibilidade às atividades económicas existentes e promover a colaboração e o desenvolvimento de clusters, promovendo um apoio à economia local para que esta não fosse deslocada. Um exemplo é a intervenção “*Hollywick*” da artista Laura May Lewis, uma sinalética à maneira de Hollywood (Hackney Citizen, 2009) onde se lê, *Hackney Wick* no topo do edifício *Oslo House* (Figura 127). A intervenção já tinha sido criada e elaborada pela artista em 2008, como uma intervenção temporária e posteriormente, em 2009, foi re-executada em colaboração com empresas locais para se tornar numa intervenção permanente. Neste âmbito foram ainda desenvolvidos mais um conjunto de projetos de requalificação do espaço público desenvolvidos por muf e que iremos analisar de seguida. No entanto, apesar da relevância deste processo de colaboração entre indústrias e artistas locais, este processo não impediu que algumas indústrias tivessem posteriormente, deslocado a sua atividade para outras áreas da cidade devido à pressão imobiliária especulativa.

¹⁸⁷ “I understand art as a tool to encounter the world. I understand art as a tool to confront reality” (Hirschhorn, 2013c, p. 74).

¹⁸⁸ No *Statement* com o título “Doing art Politically: What Does This Mean?” Hirschhorn estabelece 10 princípios para enquadrar o seu trabalho de forma política: *Doing art politically means giving form; Doing art politically means creating something; Doing art politically means deciding in favor of something; Doing art politically means using art as a tool; Doing art politically means building a platform with the work; Doing art politically means loving the material with which one works; Doing art politically means inventing guidelines for oneself; Doing art politically means working for the other; Doing art politically does not mean working for or against the market; Doing art politically means being a warrior*” (Hirschhorn, 2013c, pp. 72–77).

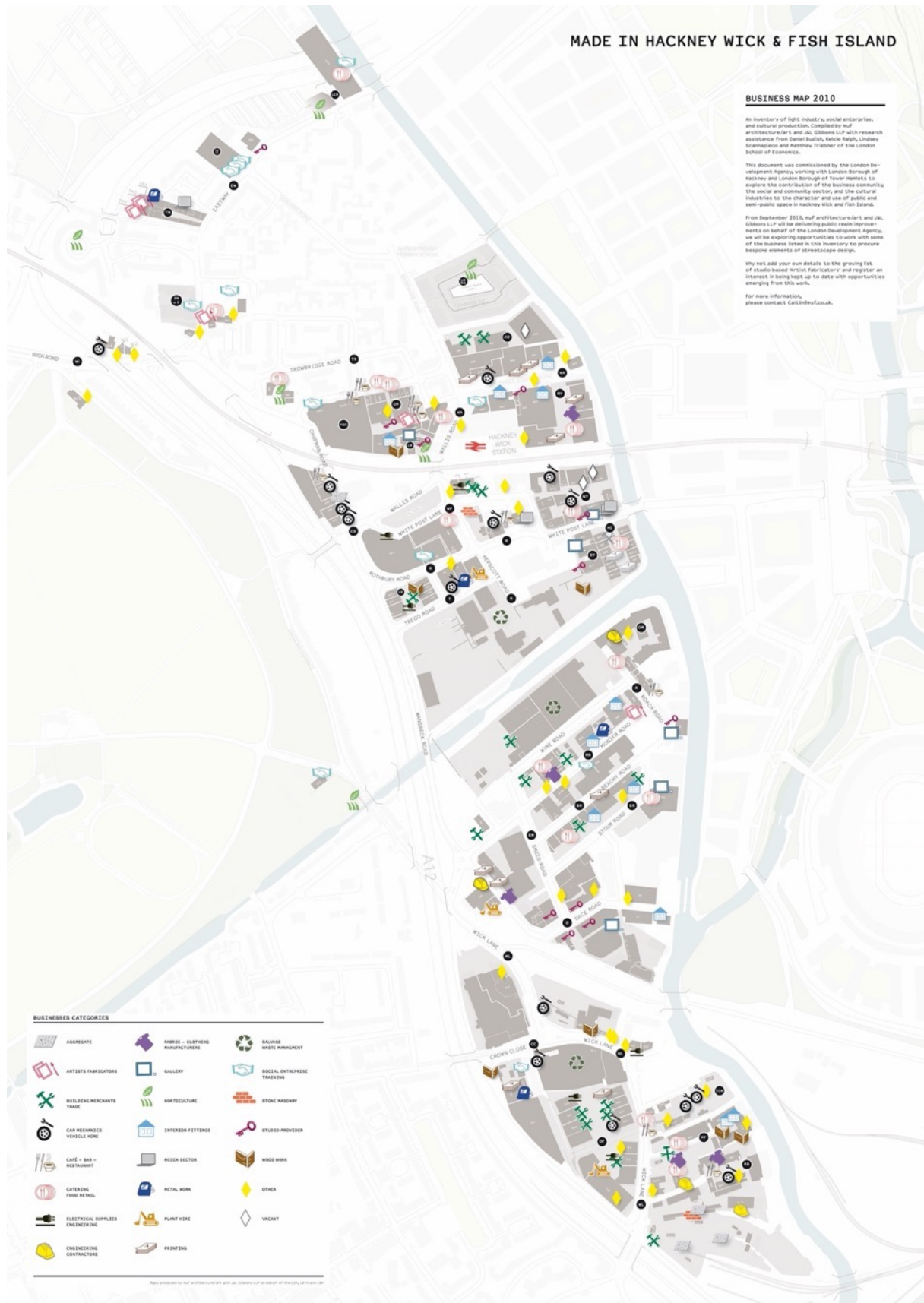


Figura 126. Mapa do projeto “Made In Hackney Wick & Fish Island” com a localização das diversas indústrias existentes na zona. O mapeamento foi elaborado por muf architecture/art com J&L Gibbons, comissariado por London Design Agency, London Borough of Hackney and Tower Hamlets. Imagem: arquivo muf architecture/art



Figura 127. Laura May Lewis, “Hollywick”, 2009. Intervenção no topo do edifício Oslo House:
Foto: Cláudia Antunes, Outubro 2017

Integrado na estratégia *Home Grow*, foram desenvolvidas parcerias com os festivais *Hackney Wick*, *Hackney WickED* (2008-2017) e um concurso aberto para um conjunto de intervenções artísticas no espaço público (muf architecture/art & J&L Gibbons, 2010). Foi igualmente proposto um conjunto de projetos que incorporam *socially engaged art practices* com o objetivo de estabelecer uma maior coesão entre os artistas, as dinâmicas criativas e agentes culturais, as indústrias e o tecido social (muf architecture/art & J&L Gibbons, 2010). Apesar desta estratégia prever o desenvolvimento de comissões para intervenções temporárias (preferencialmente) e perenes no espaço público, é reconhecido que para manter a criatividade em HWFI é sobretudo “necessário explorar, com urbanistas e promotores, formas de reter os usos criativos em vez de comissões.” (muf architecture/art & J&L Gibbons, 2010, p. 104). A intervenção de muf em HWFI, caracterizou-se fundamentalmente por desenvolver estratégias públicas que pudessem integrar, no âmbito do planeamento urbano, mecanismo para manter as indústrias criativas em HWFI, nomeadamente, através de projetos de rendas acessíveis e não apenas em tornar visível a dimensão da comunidade criativa.

Outra das ações desenvolvidas por muf, no âmbito da estratégia para HWFI e do projeto *Home Grow*, foi a organização de um jantar debate, intitulado “*we are artists how can we help?*”¹⁸⁹, para o

¹⁸⁹ O jantar debate foi um projeto criado por muf e promovido por Design for London.

qual foram convidados artistas e outros agentes culturais, com o objetivo de debater o papel da arte e da criatividade no processo de regeneração para HWFI e como poderia ser definido um programa para o desenvolvimento de um conjunto de intervenções para o espaço público. O jantar propôs-se debater questões como: “Qual a identidade HWFI?, Como pode essa identidade dar forma ao futuro de HW/FI?; Quem escreve o programa para as comissões criativas?; Devem as oportunidades criativas em HW/FI estar aberta apenas para artistas locais?; É a arte pública um instrumento eficaz no debate da regeneração?”¹⁹⁰ (muf architecture/art, 2011a). As conclusões deste debate foram publicadas num duplo manifesto para o “Futuro das Artes em Hackney Wick and Fish Island”¹⁹¹ (Figura 128) e foram também a base para a criação de um programa para um concurso público, aberto a artistas, para a elaboração de três intervenções no espaço público (muf architecture/art, sem data-b, 2011a). As conclusões presentes no manifesto contribuíram igualmente para informar os planos *Area Action Plan* e as iniciativas desenvolvidas pelo *London Legacy Development* (muf architecture/art, 2011a).



Figura 128. Manifesto resultante do Jantar debate organizado por muf para discutir o futuro das artes em HWFI. Foto: arquivo muf arquitetura/art.

¹⁹⁰ “What is the identity of HWFI?, How can this identity shape the future of HWFI? Who write the brief for creative commissions?; Should creative opportunities in Hackney Wick and Fish Island only be available to local artists?; Is public art an effective tool in the regeneration debate?” (muf architecture/art, 2011a)

¹⁹¹ O manifesto pode ser consultado em: https://issuu.com/mufarchitectureartllp/docs/muf_dinner_debate

Através das opiniões recolhidas no “jantar debate” e do manifesto publicado por muf, é possível perceber algumas posições críticas em relação ao valor da arte no espaço público e sobre a importância das artes no desenvolvimento urbano e nas políticas urbanas, fruto de a arte ser, por vezes, instrumentalizada em nome da regeneração ou apropriada para objetivos de *placemaking*, onde a qualidade artística é menosprezada em favor de outros objetivos sociais. No âmbito de processos de regeneração, como este de HWFI, questões como “o espírito do lugar” ou o “sentido do lugar” transformam-se em slogans e expressões cada vez mais ambíguas como forma de apropriação do lugar em vez de pretenderem aflorar a importância do contexto existente. Lucy R. Lippard refere que “uma sensibilidade ao lugar é um instrumento social e culturalmente valioso”¹⁹² (2009, p. 155), para estabelecer a nossa relação com a natureza e com outras culturas e questiona como a arte e os artistas podem interferir neste processo, sublinhando que “o potencial reconstrutivo de uma prática artística que restaura ou revela o significado do lugar àqueles que nele vivem não pode ser subestimado”¹⁹³ (2009, p. 156). Assim, Lippard propõem uma ação mais ativa por parte da arte e sugere que “os artistas devem tornar visíveis as conexões (...), providenciar uma alternativa à corrente dominante (...), mostrar as agendas sociais que formam o território, reintegrar a dimensão cultural e mística da experiência ‘pública’ e, ao mesmo tempo, tornar-se consciente das relações ideológicas e das construções históricas de um lugar”¹⁹⁴ (2009, p. 156). Ora é neste sentido que a estratégia para as artes, desenvolvida por muf, parece posicionar-se, questionando e integrando o valor do contexto artístico existente em HWFI. A elaboração do “Jantar Debate” parece incorporar um duplo objetivo, por um lado posicionar os artistas e os agentes culturais no centro do debate da regeneração, implicando-os no processo, ao mesmo tempo que pretende constituir-se como um agente crítico, uma forma de estabelecer um corpo-crítico - “*critical-corpus*”, para usar o termo de Hirschhorn (2014a), onde se questiona qual o papel dos artistas e dos agentes culturais face a um processo de regeneração e a relação entre arte, espaço público e apropriação, através do desenvolvimento de um programa para um conjunto de projetos artísticos e intervenções no espaço público em HWFI. Como refere Hirschhorn, a arte estabelece um “corpo-crítico” através da obra ela mesma, dando forma, porque a arte é em si mesma resistência (Hirschhorn, 2014a). Dar forma a intervenções artísticas que questionam o espaço público e o seu contexto na esfera pública é construir um “corpo-crítico”.

¹⁹² “a sensitivity to place is a valuable social and cultural tool, providing much-needed connections to what we call ‘nature’ and, sometimes, to cultures not our own.” (Lippard, 2009, p. 155)

¹⁹³ “The reconstructive potential of an art practice that restores or reveals the meaning of a place to those who live within it cannot be underestimated.” (Lippard, 2009, p. 156)

¹⁹⁴ Lippard refere: “As ‘envisionaries’, artists should be able to make connections visible: to be generous, to provide an alternative to the dominant culture’s rapacious view of nature, to expose the social agendas that formed the land, to reinstate the mythical and cultural dimensions of ‘public’ experience and, at the same time, to become conscious of the ideological relationships and historical constructions of place.” (2009, p. 156)

Assim na sequência do primeiro “Jantar Debate” e no âmbito da estratégia artística desenvolvida por muf para HWFI resultou o projeto “*Art Camp*”, uma “escola de artes ao ar livre” que se desenvolveu ao longo de três anos (2011-2013) e se constituiu como uma “pesquisa especulativa”, que procurou explorar, através da relação entre artistas e crianças, a possibilidade de desenvolver, em espaços abandonados, uma apropriação progressiva do espaço através de usos criativos e da experiência do espaço (muf architecture/art, sem data-b). Irei voltar a este projeto e analisá-lo mais em detalhe no capítulo 7.

No âmbito da estratégia de melhoramento do espaço público e do programa “*Home Grow*”, muf desenvolveu também um conjunto de intervenções de requalificação, que resultaram do processo de investigação e observação desenvolvido em HWFI desde 2009 e que identificaram espaços que pudessem ser melhorados e apropriados para usos criativos, promovendo a expansão do potencial criativo dos estúdios para o espaço público. “Muf argumenta que a capacidade de HWFI ser um lugar que pode ser apropriado criativamente deve ser abordado através de estratégias que identifiquem como os espaços podem permanecer indeterminados e formalizar espaços para o improviso”¹⁹⁵ (Fior, 2012a, p. 118). Isto implica desenvolver espaços que pelas suas características, possam promover uma apropriação criativa tanto por crianças, como por adultos ou idosos e serem destinados a atividades quotidianas, de lazer e convívio como a atividades culturais. Os projetos: *Wick Green*, *Marbel Green*, *Eastway* e *Street Interrupted* (Figura 129), são exemplo de intervenções desenvolvidas neste âmbito, com o objetivo de criar espaços para o desenvolvimento da criatividade no espaço público. Iremos olhar com maior detalhe para o projeto *Wick Green* no próximo capítulo para falarmos também sobre a importância do jogo e das crianças no espaço público e do desenvolvimento de uma apropriação criativa do espaço através do jogo. Por agora centramo-nos nos projetos: *Street Interrupted* e *Eastway*.

¹⁹⁵ “muf argues that the capacity for HW/FI as a place to be creatively appropriated must be addressed through strategies that identify how spaces remain under-determined and that take on the paradox of formalizing space for the impromptu.” (Fior, 2012a, p. 118)

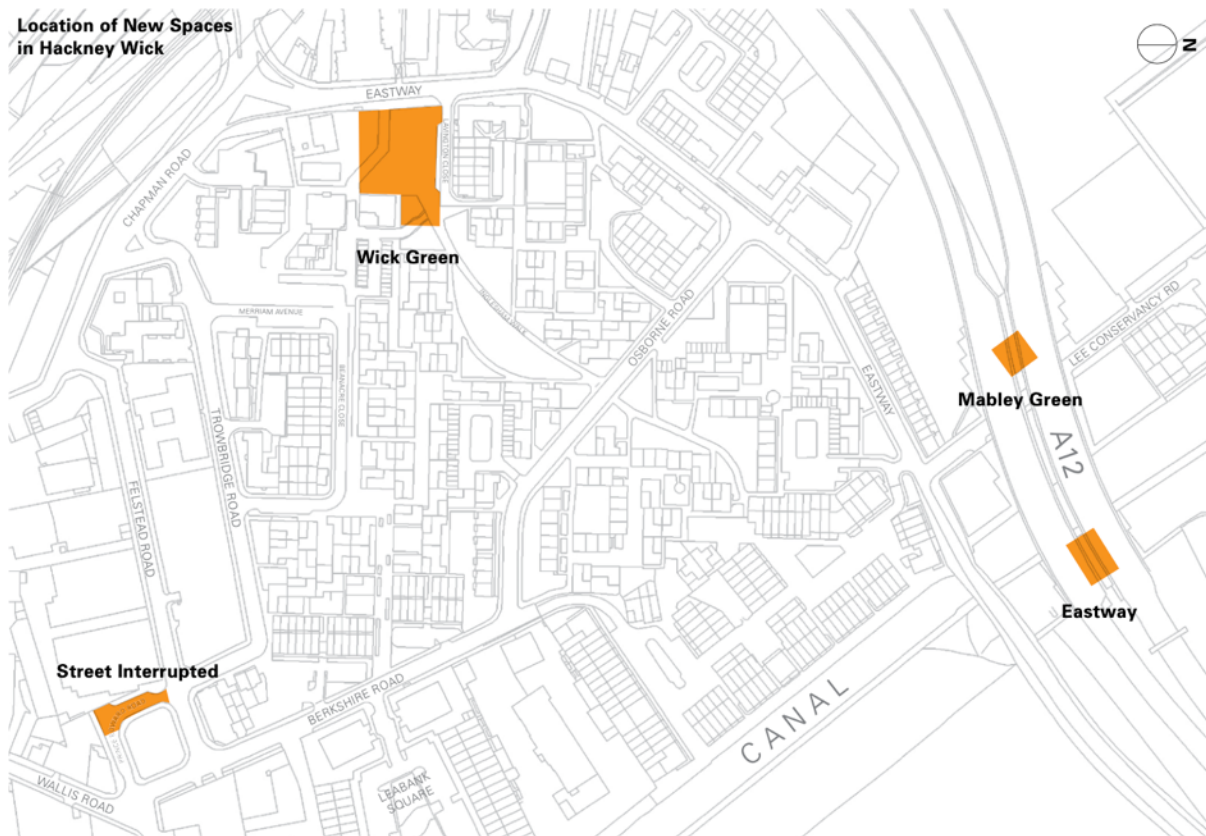


Figura 129. Planta de Localização das quatro intervenções feitas por muf em Hackney Wick. Imagem: muf architecture/art.

5.3.2 Street Interrupted

O projeto *Street Interrupted* (2010) constitui-se, pelo seu desenho, como um gesto afirmativo onde uma rua destinada ao tráfego automóvel se torna num espaço público pedonal através da introdução de uma árvore (Tulipeiro) na via (Figura 132).

Através do redesenho, alargamento dos pavimentos, e redefinição dos limites visuais da rua (Figura 132), procurou-se tornar um espaço público meramente utilitário, num espaço público de convívio e que possa ser apropriado. A pequena plataforma/terraço existente junto ao café *Pearl* (Figura 130, Figura 131) foi estendida ao longo de todo o edifício *Oslo House*, criando uma ampliação do limite entre o espaço público e privado, expandindo as atividades existentes do piso térreo para a rua (Figura 132, Figura 134, Figura 137).



Figura 130. Vista de Prince Edward Rd. antes da intervenção de muf, em set. 2008. Foto: ©2022 Google



Figura 131. Vista da plataforma existente junto ao edifício Oslo House, antes da intervenção, set. 2008. Foto: © 2022 Google



Figura 132. "Street Interrupted". Vista de Prince Edward Rd. transformada em rua pedonal após a intervenção de muf. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017



Figura 130. Vista da intervenção “Street Interrupted” a partir de Felstead Street. Foto: Cláudia Antunes, agosto 2019



Figura 134. “Street Interrupted”, Prince Edward Rd., Hachney Wick. Foto: Cláudia Antunes, agosto, 2019.



Figura 135. Vista do redesenho do limite entre a rua e o edifício habitacional adjacente, com introdução de nova vedação e um murete que permite que a zona do passeio se transforme, também, como um espaço de estar informal. A malha da vedação é desenhada para incorporar vegetação natural. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017

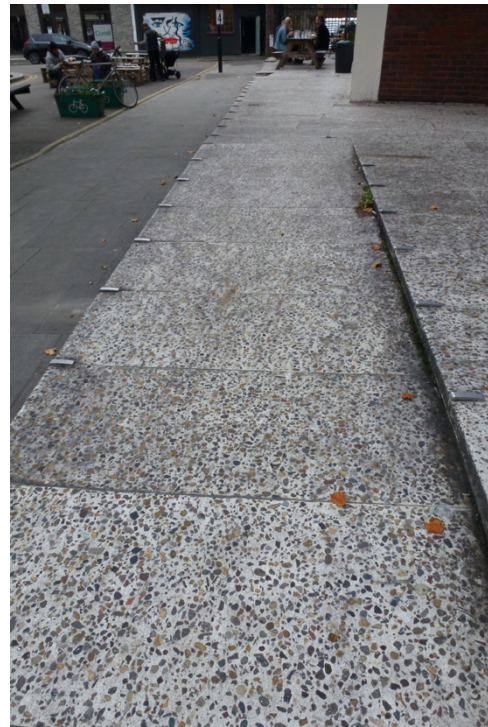


Figura 136. Pormenor da nova plataforma construída em Terrazzo, produzido a partir de materiais locais e em colaboração com empresas locais. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017



Figura 137. Vista da apropriação do espaço público após a intervenção de muf. Foto: Cláudia Antunes, agosto 2019.

Ao mesmo tempo, a plataforma pode ser utilizada também como zona de estar informal ou como um pequeno palco para diferentes tipos de ações e usos. Conjuntamente, a introdução de mobiliário urbano, dois bancos no extremo da rua e uma mesa de refeições no centro da via (Figura 132, Figura 133) transforma em definitivo uma rua dedicada ao tráfego automóvel num espaço público apropriado pelo peão. O projeto foi desenvolvido em colaboração com empresas locais no âmbito do projeto *Made in*, e utiliza materiais locais reciclados na construção dos aglomerados do pavimento em terrazzo (Fior, 2012a) (Figura 136). A escolha do local para esta intervenção também não é aleatória. O edifício *Oslo House* é um dos edifícios icónicos de Hackney Wick, onde estão concentrados um grande número de estúdios de artistas e indústrias criativas (cerca de 100 espaços de estúdios, de acordo com o estudo elaborado por muf em 2009) e por isso, uma área com grande atividade cultural, sendo naturalmente propícia a uma apropriação criativa do espaço público, assim como um espaço importante para o convívio e o encontro entre as pessoas que aqui vivem e trabalham.

Durante a minha visita a Hackney Wick¹⁹⁶ foi possível observar que o espaço continua a ser um espaço de uso recreativo e pedonal, principalmente apropriado pelo café *Pearl*, transformando-se num espaço público de convívio onde se privilegia o uso informal do espaço. Mas o que me parece importante realçar é a força de um pequeno gesto - introdução de uma árvore na via, como uma forma de transformar o uso do espaço (Figura 134). Um gesto “frágil”, um ato poético que marca e redefine o lugar, e por isso mesmo, uma forma de resistência.

Outro aspeto importante neste projeto é o facto de este demonstrar a necessidade de construir - dar forma a um espaço, para que este possa constituir-se efetivamente como um espaço público e que possa ser apropriado e vivido. Como refere Jan Gehl:

“uma característica comum a todas as atividades opcionais, recreativas e sociais é que elas só se realizam quando as condições externas para se parar e andar são boas, quando são oferecidas física, psicológica e socialmente um número máximo de várias vantagens e um mínimo de desvantagens, e quando, em todos os aspetos, é agradável estar-se no ambiente” (Gehl, 2017, p. 171).

¹⁹⁶ Visita realiza a Hackney Wick a 7 de Outubro 2017 e 9 de Agosto 2019.

5.3.3 Eastway

O projeto *Eastway* integra-se também no âmbito da estratégia *Host Spaces* e é um dos espaços encontrados por muf para albergar eventos ou intervenções temporárias no espaço público, propondo a instalação de um pequeno palco num espaço inusitado, debaixo do viaduto da autoestrada A12. O espaço foi palco do projeto *Folly for a Flyover*¹⁹⁷ do coletivo Assemble em 2011, que durante nove semanas recebeu cerca de 40,000 visitantes, e albergou um vasto leque de atividades, desde sessões de cinema, conversas, workshops, teatro, performances, passeios e um bar (Assemble, 2011).

Situado junto ao canal, por debaixo da autoestrada A12, a intervenção transforma um “não-lugar” num lugar constituindo-se como um dispositivo para a ação. Ora, como temos vindo a analisar, a transformação do espaço através do uso é um dos princípios fundamentais de muf e é também aqui que a relação entre arte e arquitetura se torna essencial. Segundo Marc Augé, “se um lugar se pode definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode definir-se nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não-lugar” (Augé, 2005, p. 67). A introdução de um palco que pressupõem uma ação performativa, ou a possibilidade de um acontecimento, introduz a possibilidade de este se transformar num lugar, redefinindo-se como espaço relacional, construindo uma identidade através da memória do evento e através da relação com o seu contexto. A intervenção põe assim a hipótese de, através de um pequeno gesto, superar o “não-lugar” da “sobremodernidade” (Augé, 2005) integrando o lugar antropológico com o não-lugar do viaduto. A instalação de um palco, (construído também no âmbito do projeto *Made in*, e por isso carregando já em si mesmo uma identidade), possibilita o estabelecimento de uma relação entre o lugar identitário do canal (o lugar antropológico) e o não-lugar do viaduto.

Ao visitar o espaço¹⁹⁸ (Figura 140, Figura 141, Figura 142), a intervenção constitui-se como um dispositivo, transformando o espaço num lugar em potência. A intervenção interpela-nos sobre a utilização dos espaços, a transformação da identidade deste pela sua utilização (transformando espaço em lugar) e o modo como nos relacionamos com eles. A intervenção demonstra ainda a necessidade de criar espaço para que um uso criativo da cidade se possa desenvolver, isto é, a necessidade de criar espaços para que a ação possa acontecer - espaços indeterminados. Outro aspeto importante é a capacidade de desenvolver, de forma sistemática a programação e de preservar estes espaços por parte das instituições locais de modo que estes possam ter repercussões a longo prazo e se integrem no quotidiano das comunidades.

¹⁹⁷ Para mais informações sobre o projeto ver: <https://assemblestudio.co.uk/projects/folly-for-a-flyover>

¹⁹⁸ Visita realiza a Hackney Wick and Fish Island a 7 de Outubro, 2017 e 9 de Agosto, 2019.



Figura 138. "Folly for a Flyover", Assemble, 2011. Foto: ©David Vintiner. Fonte: Assemble website. <https://assemblestudio.co.uk/projects/folly-for-a-flyover>



Figura 139. "Folly for a Flyover", Assemble, 2011. Fonte: Assemble website. <https://assemblestudio.co.uk/projects/folly-for-a-flyover>



Figura 140. "Eastway", muf architecture art, Hackney Wick. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017



Figura 141. "Eastway". Vista do palco desenhado por muf, construído em madeira e terrazzo. Foto: Cláudia Antunes, agosto 2019

Figura 142. O espaço é por vezes aproveitado por músicos para sessões fotográficas ou gravação de videoclips. Foto: Cláudia Antunes, agosto, 2019



5.4 Hackney Wick and Fish Island e o Pós Jogos Olímpicos 2012

Após os jogos olímpicos e as intervenções realizadas em HWFI, em 2014, muf desenvolve a estratégia “*Hackney Wick & Fish Island Design and Planing Guidance*” para a *London Legacy Development Corporation*. O plano visa apresentar uma visão estratégica para HWFI após os Jogos Olímpicos de 2012, apresentando-o como um bairro criativo onde se propõem uma efetiva mistura de usos e preservação do património cultural e histórico existente, procurando manter o “sentido do lugar” (muf architecture/art, 2014, p. 3). A visão é para uma “regeneração liderada pelo património”¹⁹⁹, que incremente a cultura e a criatividade existente, promova uma forte mistura de usos e preservação do património arquitetónico industrial, mantendo as indústrias criativas e outras atividades industriais (muf architecture/art, 2014, p. 3). Um dos pontos fundamentais da estratégia é a importância de promover a integração de espaços de trabalho e de alojamento com rendas acessíveis, tendo como objetivo, manter as empresas e a comunidade existente em HWFI, procurando travar um forte processo de gentrificação. Ao longo dos vários anos de investigação de muf em HWFI, o problema da precariedade dos estúdios e da necessidade de criar espaços com rendas acessíveis, foi uma das principais preocupações e uma das estratégias para manter a cultura criativa e uma regeneração sustentável em HWFI. Num artigo publicado no *Wick newspaper* (Summer, 2012), muf defende que “sem a existência de estúdios a rendas acessíveis, os usos existentes serão perdidos” e HWFI deixará de ser um “espaço de produção”²⁰⁰ (muf architecture/art, 2012, p. 6). O atelier acrescenta ainda que, o desenvolvimento liderado apenas por um “uso misto de habitação terá um efeito homogeneizador” (muf architecture/art, 2012, p. 6), permitindo que a área industrial passe para residencial, devido ao aumento do preço da propriedade, o que consequentemente leva a um aumento das rendas, tornando difícil a permanência da classe produtiva existente²⁰¹ (muf architecture/art, 2012, p. 6). Ainda num outro artigo, Liza Fior chama a atenção para a importância da comunidade artística na construção do carácter de HWFI, mas que apesar dos planos incluírem espaços de trabalho, “o futuro do sector cultural parece ameaçado, é frágil”²⁰² (Fior, 2013, p. 20). É neste sentido que a estratégia desenvolvida por muf em 2014 propõem a proteção das áreas onde estão localizadas as indústrias leves e as indústrias criativas, o que “inclui a salvaguarda dos espaços já existentes e o encorajamento de novas

¹⁹⁹ “the vision is for heritage-led regeneration” (muf architecture/art, 2014, p. 3).

²⁰⁰ “Without affordable studio space, the existing uses will be lost, there will be too narrow a range of businesses who can afford workspace in the area and HWFI will not maintain its potential as a space of production.” (muf architecture/art, 2012, p. 6).

²⁰¹ muf refere que, “Housing-led mixed use would have an homogenizing effect on the character of the area, as the increase in land value leads to either change from industrial use class to residential use, or the use class being retained but at prices only affordable by commercially robust or franchised brands.” (muf architecture/art, 2012, p. 6).

²⁰² Liza Fior refere: “Although plans for the future include workspace (the Area Action Plans for the area state that work space should be provided) the future for the cultural sector looks under threat, it is fragile” (Fior, 2013, p. 20).

unidades a rendas acessíveis”²⁰³ (muf architecture/art, 2014, p. 7). Assim, a estratégia visa garantir uma “revitalização sustentável onde os residentes que positivamente contribuíram para o carácter e valorização do bairro não sejam deslocados”, sendo para isso essencial a “provisão de espaços de trabalho com rendas acessíveis”²⁰⁴ (muf architecture/art, 2014, p. 7). Peter Marcuse refere que o controle das rendas é um fator determinante para “implementar o direito à cidade criativa” (Marcuse, 2011, p. 4) e para planear uma cidade efetivamente criativa que acolha as artes, já que, o preço dos espaços de trabalho é um fator crítico para o desenvolvimento das atividades artísticas (Marcuse, 2011).

A estratégia definida por muf, foca de forma exaustiva a importância de desenvolver um uso do território que privilegie uma forte mistura de usos onde, para além da construção de novas áreas residenciais, seja mantido o uso industrial existente, ou seja o hub criativo e as indústrias leves, sendo para isso fundamental a manutenção do património edificado, de valor histórico, onde estas indústrias estão localizadas (muf architecture/art, 2014). Também a existência de um uso informal do espaço público é mais uma vez posto em evidência e “promovido” como uma forma de “garantir a ativação do espaço público”²⁰⁵ (muf architecture/art, 2014, p. 61). Assim, é proposto a extensão das áreas de conservação em Hackney Wick e Fish Island, incluindo partes do canal fluvial e da frente de rio, e as áreas onde estão localizados os edifícios históricos como em Walis Road (em Hackney Wick), White Post Lane e uma parte de Beachy Road (em Fish Island) (muf architecture/art, 2014, p. 65). Esta proposta visa garantir que as indústrias criativas que habitam estas áreas e estes edifícios sejam mantidas através de medidas que preservem o uso do solo e do património arquitetónico, procurando assim preservar a cultura e identidade de HWFI.

O *London Legacy Development Corporation (LLDC) Local Plan 2015-2031*, incorpora estas recomendações e prevê a preservação do património natural e histórico através da definição de “áreas de conservação”, onde estão compreendidas, entre outras, as áreas de Hackney Wick, Fish Island e White Post Lane (London Legacy Development Corporation, 2015, p. 98). O plano estabelece também como prioridade para a área de HWFI, uma regeneração liderada pela conservação do património e o apoio à manutenção das indústrias criativas e culturais (London Legacy Development Corporation, 2015). Apesar disso o processo não tem sido pacífico e tem sofrido críticas por parte da comunidade criativa, por exemplo a quando da demolição do edifício *Vittoria Wharf*, onde estavam localizados

²⁰³ “This includes the safeguarding of existing workspaces and encouraging new, affordable units.” (muf architecture/art, 2014, p. 4)

²⁰⁴ “The ambition for Hackney Wick is to ensure sustainable redevelopment where the very residents who positively contribute to the character and value of the neighborhood remain rather than being displaced elsewhere. Critical to this is the provision of affordable workspace” (muf architecture/art, 2014, p. 7).

²⁰⁵ muf refere que: “An informal, modest use of public space should continue to be promoted and supported to ensure activation of the public realm” (muf architecture/art, 2014, p. 61).

vários estúdios de artistas, para a construção de uma nova ponte pedonal por parte da LLDC (Wills & Moore, 2018).

Em dezembro de 2018, HWFI recebeu a designação de *Creative Enterprise Zone*, uma iniciativa promovida pelo *Mayor of London* que pretende apoiar os municípios que desenvolvam programas de apoio às artes e às indústrias criativas, e que entre outras medidas irá promover a criação de mais espaços de trabalho com rendas acessíveis para as indústrias criativas (Mayor of London, 2018).

Ao visitar HWFI 2019, foi possível ver um conjunto de novas infraestruturas, como a nova estação do metro de superfície Hackney Wick em White Post Lane (Figura 150) e uma nova ponte pedonal (Figura 151) que atravessa o rio *Lea* e liga o Estádio Olímpico, a Fish Island. Ao percorrer as ruas de HWFI respira-se uma certa calma aparente, numa zona que se percebe que está a atravessar uma clara transformação. As ruas permanecem tranquilas, com poucas pessoas, mas onde se percebe a existência de uma comunidade criativa que continua a habitar esta zona. No entanto é já visível também um conjunto de novos edifícios de habitações e de usos mistos (habitação e espaços de trabalho) prontos para novos habitantes (Figura 152). Comparando as duas visitas feitas HWFI, a primeira em 2017 e a segunda em 2019, foi possível observar nesta última, um crescimento destas novas construções.

Recentemente, têm sido relatada a saída de artistas de HWFI, dada a crescente transformação da zona e o aumento dos preços da habitação e dos estúdios (Furseth, 2018). Ao mesmo tempo, têm havido um empenho da comunidade civil em combater a destruição da comunidade criativa, através de associações como a *Creative Wick*²⁰⁶, fundada em 2010 e que se constitui como *Cultural Interest Group* (CIG), com o objetivo de negociar nas novas construções ou reabilitações uma percentagem de espaços de trabalho com renda acessível, o que na realidade é o que está previsto nos planos estratégicos para Hackney Wick liderados pela LLDC²⁰⁷ (Furseth, 2018). De acordo com os regulamentos, propõem-se um mínimos de 50% de habitação acessível em terrenos afetos à LLDC, mínimo de 35% em área privadas de maior valor, e 20% em áreas privadas de menor valor, mas, sobretudo, dá-se prioridade a espaços de trabalho com renda acessível (Greater London Authority, 2017, 2019).

Numa investigação desenvolvida pela *Creative Wick Living Lab* (2021) enquanto parte de um projeto de investigação conduzido pelo *Creative Research And Innovation Center* (CRAIC) na *Loughborough University London*, procurou-se perceber o impacto da COVID-19 na comunidade criativa em HWFI e *Queen Elizabeth Olympic Park* (QEOP). A investigação mostra que apesar das

²⁰⁶ A “Creative Wick”, é uma instituição criada em 2010 com o objetivo de desenvolver a economia criativa em HWFI, estabelecendo uma rede de contactos para artistas que trabalhem nesta zona, promovendo uma dinamização das artes e da cultura criativa em HWFI. Para mais informações ver: <https://creativewick.com>

²⁰⁷ Ver: <https://www.london.gov.uk/what-we-do/planning/planning-applications-and-decisions/planning-application-search/hackney-wick-central>

dificuldade enfrentadas devido à COVID-19, como o cancelamento ou adiamentos de projetos, um dos maiores problemas para os artistas que habitam e trabalham em HWFI continua a ser o aumento dos preços das rendas e a precariedade dos contratos de arrendamento (Hitchen, Vaz, & Lopez-Machado, 2021; Hitchen, Vaz, & Tacchi, 2021). Quando lhes é perguntado (à população criativa que participou no estudo), quais as ações que poderiam ajudar à recuperação do setor criativo, “mais de 13% expressaram reservas em relação à regeneração em HWFI e QEOP”²⁰⁸ (Hitchen, Vaz, & Lopez-Machado, 2021, p. 19). Ainda neste âmbito “45% dos participantes disseram que a natureza dos projetos de revitalização pode ser um desafio à economia criativa existente em HWFI e QEOP”, uma vez que a “existência de uma priorização na reconversão de edifícios vazios para habitação residencial, em vez da construção de espaços de trabalho com renda acessível, são uns dos principais problemas salientados pelos entrevistados”²⁰⁹ (Hitchen, Vaz, & Lopez-Machado, 2021, p. 19). A necessidade de redução das rendas e o acesso a espaços de trabalho com renda acessível é o segundo aspeto mais salientado neste estudo, quando se pergunta aos inquiridos, que medidas poderiam ajudar a recuperação do setor criativo, num futuro próximo (Hitchen, Vaz, & Lopez-Machado, 2021, p. 19). “Os residentes mostraram preocupação sobre o crescimento do preço das rendas nesta área, o que pode levar ao deslocamento do setor criativo e das empresas”²¹⁰ (Hitchen, Vaz, & Lopez-Machado, 2021, p. 19), o que por sua vez constitui um problema ao nível das redes de contacto e de apoio entre a comunidade criativa e não só, uma vez que em HWFI a existência de redes de apoio comunitário é visto como um aspeto muito importante para o crescimento e desenvolvimento do setor (Hitchen, Vaz, & Lopez-Machado, 2021). Ainda sobre esta questão, “cerca de 84% dos artistas inquiridos, vêm como uma realidade desafiante, a possibilidade de membros de associações ligadas à economia criativa, terem que abandonar esta zona”²¹¹ (Hitchen, Vaz, & Lopez-Machado, 2021, p. 19). Um exemplo disto é o caso da *Stour Studios*, uma das mais antigas galerias e espaços de convívio em HWFI, que teve de abandonar o seu espaço devido à não renovação do contrato de arrendamento (Hitchen, Vaz, & Lopez-Machado, 2021; Hitchen, Vaz, & Tacchi, 2021). No entanto foi possível negociar um novo espaço num novo edifício de residências para estudantes em Fish Island, com uma permissão de aluguer até 149 anos (Bartholomew, 2019; Furseth, 2020). Neste momento, a *Stour Studios* está ainda a dinamizar o espaço *Old Baths* (Furseth, 2020).

²⁰⁸ “Over 13% expressed reservations around regeneration in HW, FI and the QEOP when asked about the actions that could help the creative sector recover and thrive.” (Hitchen, Vaz, & Lopez-Machado, 2021, p. 19)

²⁰⁹ “(...) when asked about the challenges and opportunities for HW, FI and the QEOP, 45% of the participants said that the nature of the redevelopment projects could be a challenge for the creative economy.

Empty buildings and the redevelopment of industrial units into residential properties taking precedence over the construction of affordable workspace were among the key problems highlighted by the interviewees” (Hitchen, Vaz, & Lopez-Machado, 2021, p. 19).

²¹⁰ “In their responses, residents showed concerns about rising rental prices in the area that may lead to the displacement of creative practitioners and businesses.” (Hitchen, Vaz, & Lopez-Machado, 2021, p. 19)

²¹¹ “Around 84% see the possibility that members of the grassroots creative economy would be displaced as a challenging reality.” (Hitchen, Vaz, & Lopez-Machado, 2021, p. 19)

Apesar da preocupação e incerteza sentida pela comunidade criativa em HWFI, o *Mayor* de Londres tem tentado desenvolver um conjunto de mecanismos para procurar reter a comunidade criativa em Londres e evitar que esta se fixe em outras cidades, devido ao constante aumento do preço das rendas na capital inglesa. Assim, após a criação da medida, *Creative Enterprise Zone* (lançada em 2018, na qual se insere HWFI e QEOP), com o objetivo de criar espaços de trabalho com renda acessível e oportunidades de treinamentos e aprendizagem no âmbito das indústrias criativas (Mayor of London, 2021), o Mayor Sadiq Khan lança em 2019, uma nova medida que se constitui como um fundo de apoio para a criação de espaços de trabalho com rendas acessíveis, o *Creative Land Trust* (CLT). Este é um “fundo independente, que resulta da parceria entre fundos públicos, da filantropia e fundos de investimento social, para apoiar espaços de estúdio com rendas acessíveis” (...) e que tem como objetivo assegurar 1,000 estúdios de renda acessível nos primeiros cinco anos”²¹² (Mayor of London, 2019). Um dos primeiros resultados do CLT foi exatamente a aquisição (março 2021) de um espaço com 33,000 m² em Hackney Wick, à *Stone Studios*, para a criação de 180 espaços de estúdios com rendas acessíveis e com contratos a longo prazo (Creative Land Trust, 2021a). A gestão dos vários espaços será feita por empresas que trabalhem na gestão de estúdios com rendas acessíveis, como é o caso da *Cell Studios*, (uma galeria que gere também espaços de estúdios para artistas a custo controlados, fundada em 1999) que antes do processo de revitalização de Hackney Wick, geria o edifício industrial que anteriormente existia neste mesmo espaço, convertendo-o em estúdios de artistas a custo acessíveis (Cell Studios, sem data; Creative Land Trust, 2021b; Hitchen, Vaz, & Tacchi, 2021). A *Cell Studios* volta assim ao seu local de origem em Hackney Wick para continuar o trabalho de gerir estes espaços com rendas acessíveis. “Estes espaços de estúdio serão dedicados a artistas visuais, que trabalhem nas áreas da pintura, escultura, imagem em movimento, performance e fotografia” (Creative Land Trust, 2021b). Mais espaços pertencentes à *Creative Land Trust* estão em concurso para serem geridos por outras entidades como a *Cell Studios* para assim, poder continuar a haver uma maioria de espaços de estúdio para artistas em Hackney Wick e Fish Island com rendas acessíveis.

²¹² “New independent Trust will bring together public, philanthropic, and social investment funds to support affordable creative workspace. (...) Creative Land Trust aims to secure 1,000 affordable workspaces in first five years” (Mayor of London, 2019).

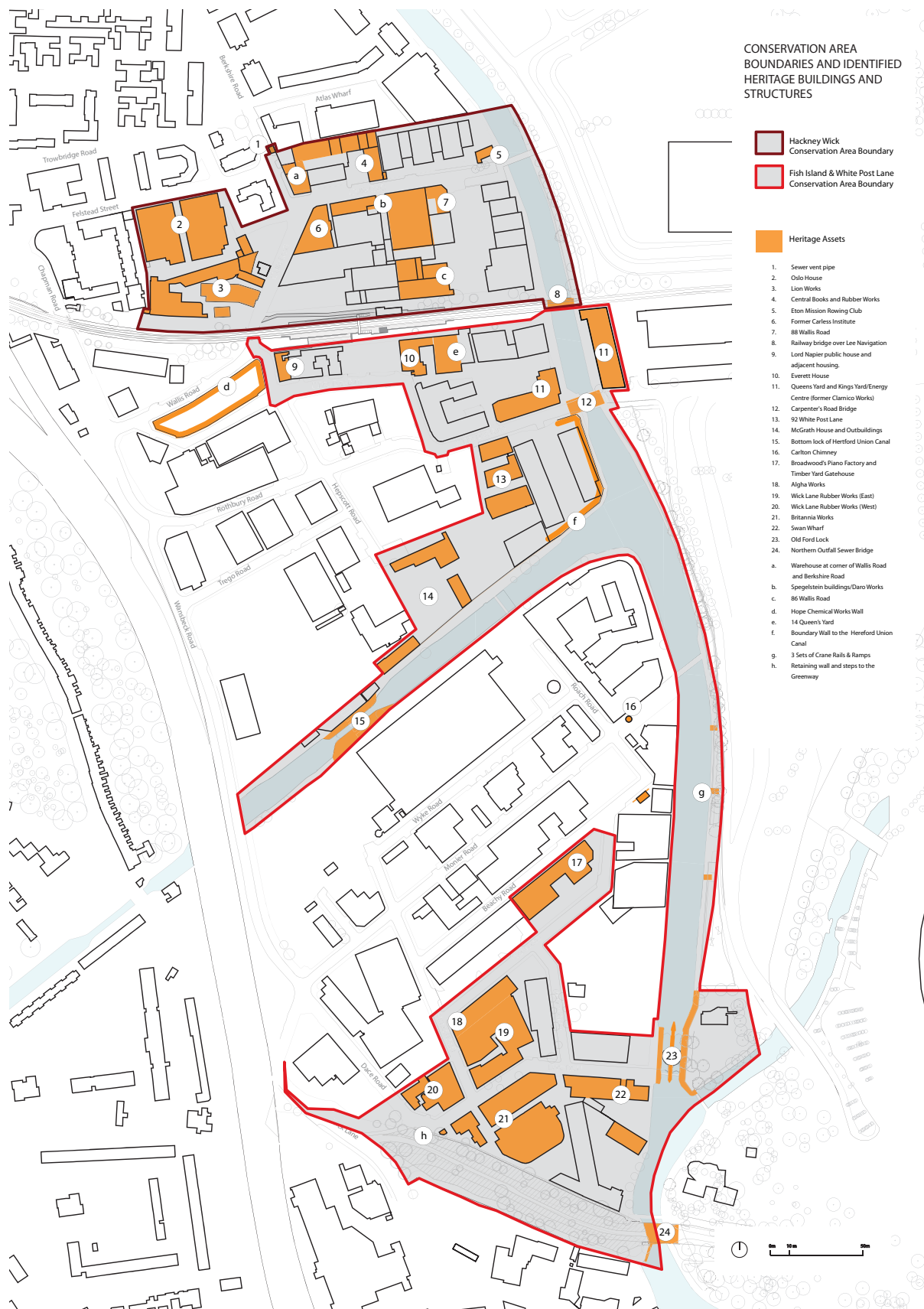


Figura 143. Planta de Localização dos edifícios e áreas de conservação em vigor, a partir de outubro 2015, para as zonas de Hackney Wick, Fish Island e White Post Lane. Fonte: London Legacy Development Corporation. <https://www.queenelizabetholympicpark.co.uk/-/media/lldc/hackney-wick-and-fish-island-and-white-post-lane-conservation-area-boundaries-new.ashx?la=en>



Figura 144. Vista do alçado do edifício “Oslo House”, inserido na área de conservação de Hackney wick. Foto: Cláudia Antunes, agosto 2019.



Figura 145. A área envolvente ao edifício “Oslo House”, está também inserida na zona de conservação, que inclui o espaço público de Prince Edward Rd. e o edifício “Iron Works” (ao fundo). Foto: Cláudia Antunes, agosto 2019.



Figura 146. Vista do conjunto de edifícios integrados na área de conservação de White Post Lane, dos quais faz parte o edifício “92 White Post Lane”, onde está situada uma grande comunidade criativa de diversas áreas. Foto: Cláudia Antunes, agosto 2019.



Figura 147. Vista d área de conservação de White Post Lane, que inclui o edifício “White Building”, a ponte “Carpenter’s Road Bridge e o edifício “Queens Yard and Kings Yard/ Energy Centre” (ao fundo). Foto: Cláudia Antunes, agosto 2019.



Figura 148. Vista do edifício “The White Building” foi um espaço de dinamização cultural e criativa, dinamizado entre 2012 e 2017 pela SPACE STUDIOS em parceria com a Olympic Park Legacy Company (hoje LLDC), onde foram desenvolvidas residências, projetos e workshops, com o objetivo de criar um espaço aberto à experimentação sobre o tema Arte e Tecnologia. De acordo com a SPACE, o objetivo foi o de estabelecer uma plataforma que pudesse dar suporte e promover a comunidade criativa de HWFI, ligando-a ao Parque Olímpico (Ver: <https://spacestudios.org.uk/the-white-building/>). Hoje neste espaço funciona uma fábrica de cerveja artesanal e pizzaria, a “Crate Brewery & Pizzeria”. Foto: Cláudia Antunes, agosto 2019.



Figura 149. Vista de Smeed Road onde estão situados um conjunto de edifícios que fazem parte da zona de conservação de Fish Island, como o edifício Algha Works e “Britannia Works”(ao fundo na imagen), com o objetivo de preservar o património histórico e manter os estúdios dos artistas. Foto: Cláudia Antunes, agosto 2019.



Figura 150. Nova Estação de metro de superfície de Hackney Wick, com saída para White Post Lane. Foto: Cláudia Antunes, agosto 2019



Figura 151. Vista de uma das novas pontes pedonais que ligam Fish Island ao Parque Olímpico. Foto: Cláudia Antunes, agosto 2019



Figura 152. Vista dos novos edifícios em Monier Road. Foto: Cláudia Antunes, agosto 2019.

5.5. Nota conclusiva

“For me, the fundamental question is to explore the possibility of maintaining spaces of play. To discover how to produce forms for the presentation of objects, forms for the organizations of spaces, that thwart expectations. The main enemy of artistic creativity as well as political creativity is consensus - that is, inscription within given roles, possibilities and competences.”
(Rancière, 2009, p. 95)

Como vimos até aqui, os estudos e planos elaborados por muf entre 2009 e 2014, procuraram analisar as características fundamentais de HWFI, identificando a arte e a criatividade como o valor do lugar. Assim, as intervenções no espaço público visam abrir espaço para a exploração desta mesma criatividade através de espaços que possam promover uma apropriação criativa do espaço público. Toda a estratégia desenvolvida no âmbito deste projeto aponta para o valor da observação como princípio essencial para o desenvolvimento de uma estratégia urbana, uma observação focada no detalhe e naquilo que é necessário preservar de forma a manter as características e as possibilidades criativas do lugar, onde em vez de se propor espaços excessivamente desenhados e determinados, se constroem “espaços para o imprevisto” (Fior, 2012a, p. 118).

Ao analisar a estratégia desenvolvida por muf, percebemos que o processo de intervenção em HWFI se estrutura em torno de três pontos fundamentais, que, tal como vimos no projeto *Making Space in Dalston*, formam a base da abordagem de muf às questões urbanas e de espaço público: “1- Value what’s there, 2- Nurture the Possible, 3- Define What is missing” (J&L Gibbons & muf architecture/art, 2009, p. 18). É ainda importante destacar que a análise do contexto urbano se faz do particular para o geral e não a partir de uma leitura distanciada da cidade. Vemos que o primeiro estudo de 2009 “*Creative Potential*”, é desenvolvido a partir de uma análise detalhada dos espaços de estúdios existentes em HWFI, questionando e observando o que existe no local e só depois definindo uma estratégia mais abrangente a partir do valor do particular. Katherine Shonfield descreveu este processo através da fórmula, “*detail/strategy=DETAIL*” (muf et al., 2001, p. 14). Também Michel de Certeau sublinha a importância de observar o particular e a microescala das práticas quotidianas, para uma intervenção sustentável à escala urbana, quando descreve:

“a cidade-panorama é um simulacro ‘teórico’ (ou seja, visual), em suma um quadro que tem como condição de possibilidade um esquecimento e um desconhecimento das práticas. (...) Mas ‘em baixo’ (down), a partir dos limiares onde cessa a visibilidade, vivem os praticantes ordinários da cidade” (Certeau, 1998, p. 171).

A estratégia e intervenções desenvolvidas por muf para HWFI apontam para a importância da produção social do espaço em detrimento da pré-definição do espaço a partir da *tabula rasa*, o que contrasta com o megaprojeto do parque olímpico. Muf demonstra aquilo que Lefebvre haveria dito

em 1974 - o “espaço (social) é um produto (social)”²¹³ (Lefebvre, 1991, p. 26) e, por esse motivo, não é possível construir espaço público desprezando o que existe. A estratégia elaborada por muf, incorpora a importância do espaço físico e social existente e torna visível as “múltiplas e contraditórias forças que afetam a produção espacial, onde a prática arquitetônica é apenas uma pequena parte”²¹⁴ (Till, 2009, p. 126).

Para além da relevância de todo o processo desenvolvido por muf para HWFI, o que gostaria também de focar aqui é o modo como as questões da arte e da criatividade no espaço público são importantes na prática do atelier, tendo como exemplo a estratégia e intervenções desenvolvidas para HWFI. Após a análise do projeto é notório que os conceitos de criatividade se relacionam, essencialmente, com um uso criativo do espaço e o desenvolvimento da criatividade individual de cada indivíduo, a partir do desenho do espaço público. A intervenção de muf interpela-nos sobre a possibilidade de reequacionar a ideia de “cidade criativa”, onde esta seria aquela que estimula a criatividade dos seus utilizadores, onde a “criatividade é parte do quotidiano” (Marcuse, 2011, p. 3). O Professor de planeamento urbano, Peter Marcuse salienta que a ideia de uma sociedade criativa está inserida no conceito de “direto à cidade” de Lefebvre e que este é um direito de todos os “membros da sociedade (2011, p. 2). A cidade criativa é o lugar onde todos têm o direito de desenvolver as suas faculdades criativas, o seu “potencial humano” (Marcuse, 2011, p. 2). Na sequência desta ideia o Professor acrescenta ainda que, a expressão da criatividade pode ser feita através da arte, e a cidade deve dar a possibilidade a todos de terem uma experiência artística, mas também a participação é um “exercício de criatividade”, de “criar a sua própria vida” não se deixando determinar por uma construção vinda do exterior (Marcuse, 2011, p. 3). Ora como vimos, esta é também a definição de muf e que enquadra o conceito de Beuys, “cada Homem um artista”, onde a criatividade deve contribuir para a autodeterminação e o desenvolvimento das capacidades humanas e o espaço público deve ser também o espaço para o desenvolvimento das capacidades criativas. A criatividade no espaço público não está assim limitada à apresentação de obras de arte, apesar de estas terem também um lugar importante na cidade, mas a criatividade deve estar presente no próprio desenho do espaço público, em construir espaços para a apropriação e o improviso, espaços não determinados que podem ser explorados pelos seus utilizadores, que permitam a expressão criativa através do uso. Criar espaço para a criatividade é criar a possibilidade de desenvolver uma relação individual com o espaço, no mesmo sentido que a relação com a obra de arte se faz um a um, através do confronto com a obra. Desenvolver espaço para a criatividade é perceber o que as coisas podem fazer, como é que o espaço público pode desenvolver espaço para a ação. O projeto de muf para HWFI mostra-nos que a

²¹³ “(social) space is a (social) product” (Lefebvre, 1991, p. 26).

²¹⁴ “(...) There are multiple and conflicting force fields which affect spatial production, of which architectural practice is but one small part.” (Till, 2009, p. 126).

arquitetura também é feita através da nossa experiência do cotidiano e que a cidade também é construída pela nossa ação sobre o espaço público.

Em relação ao impacto do plano e das intervenções desenvolvidas por muf, o gabinete, Design for London²¹⁵, comissário também das intervenções, descreve que a estratégia desenvolvida para HWFI foi essencial para conseguir criar uma melhor articulação entre o existente e a nova área do parque Olímpico (Goevert & Towle, 2020). Apesar da pequena escala de cada uma das intervenções, no seu conjunto estas permitiram “unir” a área de HWFI e integra-la com o desenvolvimento do parque Olímpico (Goevert & Towle, 2020, pp. 198–200).

No que se refere ao impacto da transformação urbana ainda em curso para HWFI e QEOP, até ao momento em que concluímos esta investigação, não é ainda possível fazer uma análise conclusiva sobre o processo em curso e se será realmente possível reter a comunidade criativa existente em HWFI. Será necessário esperar ainda mais alguns anos pela consolidação da estratégia, para analisar a posterior vivência do espaço público e se os mecanismos criados (como a manutenção do património cultural existente para a manutenção dos estúdios, a designação da área como “Creative Enterprise Zone” e os incentivos às indústrias criativas), iram permitir a consolidação da comunidade artística neste lugar ou se esta se vai dispersar para outras zonas da cidade.

Não obstante, procurámos analisar o plano proposto por muf e o seu processo de desenvolvimento para percebermos a importância da arte e dos artistas no espaço público e como estes podem intervir e desenvolver uma perspetiva crítica em termos sociais e urbanos e ao mesmo tempo propor uma apropriação criativa do espaço. Analisámos também a relevância das pequenas intervenções para a consolidação de uma estratégia mais alargada de intervenção e que questionou novas formas de pensar a regeneração urbana, valorizando o que já existe. Foi-nos possível perceber que a estratégia desenvolvida por muf teve um impacto importante ao nível social e também nas estratégias de planeamento urbano. Isto é visível no modo como os projetos foram apropriados e continuam a ser utilizados pela comunidade e em termos de planeamento, pela influência que a estratégia proposta por muf teve no plano estratégico agora em vigor, integrando as ideias de valorizar o existente e de desenvolver uma regeneração liderada pela conservação do património cultural, procurando manter a comunidade criativa existente e contrariar um processo de rápida gentrificação. O projeto questiona ainda o valor da arte e dos artistas no espaço público, debatendo e tendo a consciência que a arte no espaço público pode muitas vezes ficar refém dos processos de regeneração. É essa preocupação que fez com que a intervenção de muf em HWFI se centrasse no desenvolvimento de estratégias para a manutenção da comunidade criativa existente e na criação de espaços públicos que pudessem servir como local de encontro à comunidade criativa (*street interrupted*). Ao mesmo

²¹⁵ umas das comissões criadas para acompanhar os planos de design e que procurou criar estratégias para uma adequada integração do plano com as necessidades dos municípios que circundam o parque olímpico após os jogos.

tempo, procurou potenciar a expressão criativa no espaço público, através da criação de espaços indeterminados que privilegiem a diversidade de usos e imprevisto (*street interrupted*, *Eastway* e *Marbel Green*), em vez do desenvolvimento ou promoção de obras de arte permanentes no espaço público. Não obstante, é ainda importante sublinhar que quaisquer ações, do artista ou do arquiteto, no espaço público podem sempre acabar por ser apropriadas por outros agentes ou para outros fins (diferentes e alheios ao propósito da obra) contribuindo para processos de gentrificação, uma vez que a ação do artista e do arquiteto no espaço público, adiciona sempre um novo valor e uma diferenciação ao espaço.

Não obstante o tema da criatividade no espaço público e na cidade contemporânea ser bastante vasto e suscitar um conjunto alargado de questões que envolve as dinâmicas e políticas sociais e culturais (Costa et al., 2011; Costa & Lopes, 2013; Seixas & Costa, 2010) , procurou-se abordar aqui o tema no contexto da arte contemporânea e da sua relação com o espaço público e a arquitetura, mobilizando-o para a análise dos projetos de muf, procurando compreender como é que o arquiteto pode agir e desenvolver um posicionamento crítico sobre esta questão.

A procura de desenvolver espaço para a criatividade é um tema inerente a todos os projetos desenvolvidos por muf e por isso iremos continuar a desenvolver esta ideia nos próximos capítulos.

Capítulo 6: Performance e performatividade do espaço: o desenvolvimento da experiência e do lúdico no espaço público. O corpo e a ação como elementos de construção espacial (muf architecture/art e os projetos *Altab Ali Park* e *Wick Green*)

Resumo

Na sequência do capítulo anterior, onde se abordou a importância da criatividade através do desenvolvimento de espaços para a ação, no presente capítulo o tema da criatividade continuará a ser abordado através do valor da experiência e do jogo no espaço público. Partindo do pensamento de Heidegger, que refere que “construir é já em si mesmo habitar” e de Maurice Merleau-Ponty sobre a importância da percepção do mundo e da nossa experiência no espaço, procura-se analisar e questionar o valor da experiência e da participação como forma de construir/habitar o espaço público. Para isso, esta análise foca-se no projeto *Altab Ali Park*, onde se promoveu uma estratégia de envolvimento da comunidade no projeto, o que contribuiu para o desenvolvimento de uma nova vivência do espaço público, através da participação e da experiência de uso do espaço. Por último irá ser ainda analisado o projeto *Wick Green*, para falar sobre a importância do jogo e da relação das crianças com o espaço público.

6.1. A Experiência Fenomenológica

Ao longo dos últimos capítulos tem-se vindo a desenvolver uma análise da prática de muf que aponta para a construção de um espaço público verdadeiramente fenomenológico, através da valorização do processo e do desenvolvimento de espaços que promovam a ação, a criatividade e o envolvimento da comunidade. Assim, no seguimento do que temos vindo a investigar, irei neste capítulo aprofundar o tema da fenomenologia e das questões fenomenológicas relacionadas com a importância da experiência e do corpo no espaço.

O termo fenomenologia, como explica Jean-François Lyotard, “significa estudo dos *fenómenos*, isto é, *daquilo* que aparece à consciência, *daquilo* que nos é *dado*. Trata-se de explorar este dado, a *própria coisa* que se percebe, em que se pensa, de que se fala” (Lyotard, 2017, p. 9). “A fenomenologia é a filosofia que considera a experiência do indivíduo - embora com o objetivo último de produzir uma base sólida para o conhecimento”²¹⁶ (Hale, 2000, p. 94).

A fenomenologia tem início com Edmund Husserl e a sua obra *Investigações Lógicas*, onde o autor inicia a sua investigação sobre a “intencionalidade da consciência” (Luft & Overgaard, 2012, p. 3). Influenciado por Kant e pelo surgimento da psicologia, Husserl procurou desenvolver uma filosofia

²¹⁶ “Phenomenology is a philosophy that considers the individual’s experience - although with the ultimate aim of producing a solid basis for knowledge” (Hale, 2000, p. 94)

que se assemelhasse a uma “ciência rigorosa”, procurando estudar o modo como as coisas nos aparecem à consciência (Hale, 2000, p. 95). Para isso, Husserl desenvolveu o método da redução *eidética*, onde numa primeira fase, se procura isolar o objeto do seu contexto, focando-se na experiência imediata, tentando chegar à sua essência (Hale, 2000, p. 96). A segunda fase deste método consistia naquilo que Husserl chamou de “redução transcendental”, onde a experiência individual era aplicada de forma universal, ou seja, a “experiência única e individual de um sujeito é estendida para aplicar a um ‘sujeito transcendental’”²¹⁷ (Hale, 2000, pp. 96–97).

Contudo, a tentativa de Husserl de desenvolver um método científico para o estudo dos fenômenos, revelou-se demasiado abstrata acabando por “deixar de fora a importância da experiência e do corpo na percepção”²¹⁸ (Hale, 2000, p. 97). Será posteriormente com Heidegger (aluno de Husserl) e em seguida com Merleau-Ponty, que a dimensão da experiência e da percepção será analisada em profundidade. Heidegger afasta-se do estudo das “essências” de Husserl, para “estudar a natureza do ser”, tendo como método a análise da experiência vivida (Hale, 2000, p. 98). Por sua vez, Merleau-Ponty vai destacar o valor primordial da percepção para a nossa relação com o mundo. Nas palavras de Merleau-Ponty, “o mundo da percepção” é tudo aquilo que nos é “revelado pelos nossos sentidos e pelo uso da vida” (Merleau-Ponty, 2002, p. 21).

Analisamos, em seguida, o pensamento de Heidegger e Merleau-Ponty e a sua relevância para a compreensão da questão espacial e do corpo no espaço. A influência da fenomenologia e em particular a obra destes dois autores, é vasta no âmbito da teoria da arquitetura, assim como na prática arquitetónica de diversos autores como Kenneth Frampton, Christian Norberg-Schulz, Juhani Pallasma, Jorn Utzon, Tadao Ando, Steven Holl ou Peter Zumthor, para referir apenas alguns nomes, tendo contribuído na viragem para o pós-modernismo.

A importância de analisar aqui a obra de Heidegger e Merleau-Ponty, prende-se com o modo como esta nos permite pensar as questões urbanas. Partindo da ideia de Heidegger do Homem como ser-no-mundo, iremos analisar, a partir da prática de muf, a importância da experiência e do corpo no espaço para a construção de espaço público e o modo como a relação entre arte e arquitetura, na sua prática, permite o desenvolvimento de um espaço público verdadeiramente fenomenológico.

²¹⁷ “(...) the unique experience of the particular individual is extended to apply to a ‘transcendental subject’” (Hale, 2000, pp. 96–97).

²¹⁸ “(...) failed to capture the full depth of our experience of the world and, with his learning towards a purely intellectual analysis, the role of the body in perception was played down” (Hale, 2000, p. 97)

6.1.1 Heidegger: Construir e habitar poeticamente o espaço

“Cheio de mérito, mas poeticamente
o homem habita esta terra.”
(Hölderlin in, Heidegger, 2012b, p. 168)

“Experience is the power that guarantees the existence of the world, and experience is the power that constantly draws new power from itself and continuously integrates itself.”
(Hussel in, Elliott, 2005, pp. 45–46)

Heidegger no seu célebre ensaio “...Poeticamente o Homem Habita...” (1951/2002), pergunta, “como o habitar humano pode fundar-se no poético?” (2012b, p. 166). O poético é colocado aqui no sentido da palavra grega *poiesis*, ou seja, um fazer que não se esgota na produção em si mesma, mas em fazer aparecer uma verdade (Heidegger, 2012b). Em “Ser e Tempo”, Heidegger mostra-nos que a verdade consiste efetivamente num “desvelamento”, num fazer aparecer do ser do ente e que a verdade faz parte do *Dasein*: o ser-no-mundo (Pasqua, 1997). “O ser do *Dasein*, (...) ek-siste, sai de si, para insistir, entrar no mundo e habitá-lo” (Pasqua, 1997, p. 165). Neste texto, que se enquadra no conjunto dos seus textos mais tardios, posterior a “Ser e Tempo”, Heidegger considera a “morada ou habitação (das Wohnen)” (Foltz, 1995, p. 189) como a “essência daquilo que na primeira fase da sua obra era chamado de ‘ser-em’, através do qual estamos no mundo e ‘temos’ um mundo” (Foltz, 1995, p. 190). É a partir de uma primeira suposição, a relação entre o habitar e o poético e de pensar o habitar a partir do poético, que podemos pensar “a partir do habitar, isso que se costuma chamar de existência humana” (Heidegger, 2012b, p. 166). Heidegger define a poesia como um “deixar-habitar” e por isso “o construir por excelência”, uma vez que só podemos pensar a habitação “mediante um construir” (Heidegger, 2012b, p. 166). O construir é aqui colocado no sentido de cuidar e edificar, onde o construir é visto como “uma consequência do habitar” e não a sua “fundamentação” (Heidegger, 2012b, p. 169). Para Heidegger “a poesia é a capacidade fundamental do modo humano de habitar” (Heidegger, 2012b, p. 179), isto porque “a existência humana ‘é poética’ no seu fundamento” (Foltz, 1995, p. 191).

Mas antes de continuarmos a desenvolver a questão do habitar no pensamento de Heidegger, é importante primeiro perceber um pouco melhor a questão do ser e o conceito de *Dasein*, ou seja, o ser-no-mundo. Para Heidegger o Homem é definido por aquilo que “pode ser”, o que quer dizer que a “possibilidade é (...) o próprio sentido do conceito da existência” (Vattimo, 1996, p. 24). Gianni Vattimo esclarece-nos que o “termo existência, no caso do homem, deve entender-se no sentido etimológico de ex-sistere, estar fora, ultrapassar a realidade simplesmente presente na direção da possibilidade” (1996, p. 25). O *Dasein* só existe como possibilidade, projetando-se para fora, “em direção ao mundo”, ele é “exteriorização” (Pasqua, 1997, p. 53). Não é possível dissociar o *Dasein* do mundo, nem o mundo

do *Dasein*, “o ser-no-mundo é uma totalidade articulada” (Pasqua, 1997, p. 52). Ora o modo como Heidegger define o *Dasein*, o único ente capaz de questionar sobre o seu próprio ser (Pasqua, 1997), reflete-se também no modo como define o habitar e como o Homem habita a terra, enquanto parte da “quadratura”, da totalidade. Na sua conferência de 1951 intitulada “Construir, Habitar, Pensar”, Heidegger refere que “os quatro: terra e céu, os divinos e os mortais, pertencem um ao outro numa unidade originária” (Heidegger, 2012a, p. 129). Uma das primeiras ideias importantes de Heidegger neste ensaio, é o facto de este estender o conceito de habitar para além da habitação, para em seguida afirmar que o “construir já é em si mesmo habitar” (Heidegger, 2012a, p. 126). Heidegger recorre, para isso, à etimologia da palavra no “antigo alto-alemão” para “construir ‘buan’, [que] significa habitar. Diz: permanecer, morar” (2012a, p. 126). Continuando no estudo da palavra construir, “bauen”, Heidegger esclarece que esta pertence à palavra “bin”, “sou”, o que quer dizer que “a maneira como tu és e eu sou, o modo segundo o qual somos homens sobre a terra é o Buan, o habitar” (2012a, p. 127). Ao ir até à etimologia da palavra construir Heidegger volta a confirmar o sentido existencial do homem, o habitar a terra, “o homem é à medida que habita” (2012a, p. 127), o que revela a essência do *Dasein*, o ser-no-mundo como uma unidade. Mais uma vez percebemos que a existência de que nos fala Heidegger não é a da simples presença, mas a da possibilidade, ou seja, que o seu carácter mais específico é o de existir enquanto mortal na terra, o que quer dizer habitar²¹⁹. O habitar é então “o traço fundamental do ser-homem” (Heidegger, 2012a, p. 128).

Este texto seminal de Heidegger, para a arquitetura, é fundamental para pensarmos a questão do habitar, não apenas enquanto habitação ou abrigo, mas antes para refletirmos como habitamos enquanto mortais a terra, uma vez que o Homem só se define enquanto ser-no-mundo e não separado deste. Assim, interessa-nos aqui explorar o habitar a partir de uma análise sobre a relação entre o corpo e o espaço, e as suas possibilidades. Mais uma vez Heidegger explicita a importância desta relação entre espaço e Homem ao referir que, “O espaço, porém, não é algo que se opõe ao homem. (...) Ao se dizer ‘um homem’, ou seja, que habita, já se pensa imediatamente no nome ‘homem’ a demora, na quadratura, junto às coisas.” (Heidegger, 2012a, p. 136). Não é possível, portanto, separar a relação entre o Homem e o espaço. O Homem define-se como aquele que habita a terra e existe na relação com a quadratura (Heidegger, 2012a).

O arquiteto norueguês Christian Norberg-Schulz, influenciado também pelo pensamento existencialista de Heidegger, sublinha a importância da construção de uma relação entre Homem e o seu contexto e refere que, “habitar implica o estabelecimento de uma relação significativa entre o

²¹⁹ “Ser homem diz: ser como um mortal sobre a terra. Diz: habitar” (Heidegger, 2012a, p. 127).

Homem e o seu ambiente”, uma relação que consiste numa “identificação”, “uma relação de pertença a um determinado lugar”²²⁰ (1985, p. 13).

6.1.2. A experiência e a percepção do espaço em Merleau-Ponty

O filósofo francês Merleau-Ponty, ao definir o que é a fenomenologia, segue o pensamento de Heidegger ao referir que “o homem está no mundo, é no mundo que ele conhece” (Merleau-Ponty, 1999, p. 6). Embora Merleau-Ponty adote uma perspectiva menos existencial e mais focada na nossa relação com o mundo através da percepção, o filósofo centra-se no conceito de “ser-no-mundo”, de Heidegger para explicar a importância da experiência e do habitar.

Tanto Heidegger como Merleau-Ponty, abandonam a ideia de fenomenologia como “ciência rigorosa”, desenvolvida por Husserl nos seus primeiros escritos, e centram-se numa “pura descrição do nosso ser-no-mundo” (Matthews, 2002, p. 31), embora, cada um deles acabe por adotar uma perspectiva de análise diferente, Heidegger mais ontológica e Merleau-Ponty mais focada na compreensão da nossa existência a partir da relação com a nossa experiência “física, social e histórica” (Matthews, 2002, p. 31). Se como vimos anteriormente, o ser se define como ser-no-mundo e não existe uma relação dualista entre o mundo interior e o mundo exterior, mas um único ser que se define pela sua presença no mundo, também a percepção é uma “relação de habitar o mundo” visto que só podemos habitar o mundo uma vez que o “começamos a experienciar”²²¹ (Matthews, 2002, p. 49).

Para Merleau-Ponty, “buscar a essência do mundo não é buscar aquilo que ele é em ideia, (...), é buscar aquilo que de facto ele é para nós antes de qualquer tematização” (1999, p. 13). O filósofo estabelece assim a distinção da fenomenologia em relação à “análise reflexiva” (Merleau-Ponty, 1999, p. 8) e refere que “o verdadeiro Cogito (...) revela[-me] como ‘ser no mundo’” (Merleau-Ponty, 1999, p. 9), uma vez que “só pode existir um cogito, um “eu” em relação a uma situação, envolvendo o mundo dos objetos e das pessoas”²²² (Matthews, 2002, p. 33). Em oposição ao pensamento racionalista de Descartes: *Cogito ergo sum* - “penso logo existo”, para Merleau-Ponty “originariamente a consciência é não um “eu penso que”, mas um “eu posso” (Merleau-Ponty, 1999, p. 192), reposicionando o sujeito não em relação a si mesmo, mas em relação ao mundo, um ser que é em si mesmo exteriorização e ação a partir do seu corpo, redefinindo o ser enquanto possibilidade.

²²⁰ “To dwell implies the establishment of a meaningful relationship between man and a given environment. (...) this relationship consists in an act of identification, that is in a sense of belonging to a certain place.” (Merleau-Ponty, 1985, p. 13).

²²¹ “Perception is not an inner representation of an objective world, but a relation of inhabiting a world; and we can only inhabit a world that we find already there when we begin to experience it” (Matthews, 2002, p. 49).

²²² “Merleau-Ponty wants to argue that there is no such “inner realm” of pure subjectivity or consciousness; a *cogito*, an “I” or a “self” can exist only in relation to a situation, involving both a world of things and of other people” (Matthews, 2002, p. 33).

Merleau-Ponty, sublinha a importância da nossa relação com o mundo e com o espaço através da percepção, como a mais importante forma de conhecimento e aquilo que nos dá o “acesso à verdade” (Merleau-Ponty, 1999, p. 14), uma vez que “o mundo é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo” (Merleau-Ponty, 1999, p. 14). Por sua vez, a fenomenologia não descarta a importância da razão, nem se distancia da análise subjetiva, antes consegue unir os dois extremos na sua análise através da experiência do mundo. Esta é, de acordo com Merleau-Ponty “a aquisição mais importante da fenomenologia” (1999, p. 18), e explica que,

“o mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro (...), ele é portanto, inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha” (Merleau-Ponty, 1999, p. 18).

A análise do filósofo não pode ser feita a partir de ideias pré-estabelecidas ou pressupondo resultados *à priori*, a racionalidade deve estabelecer-se através da nossa experiência e relação com o mundo. “O mundo fenomenológico não é a explicitação de um ser prévio, mas a fundação do ser; a filosofia não é o reflexo de uma verdade prévia, mas, assim como a arte, é a realização de uma verdade” (Merleau-Ponty, 1999, p. 19). Percebemos, portanto, que no centro da análise de Merleau-Ponty está a relação de dependência entre o Ser Humano e o seu contexto. Esta ideia fundamenta-se na tradição fenomenológica do início do séc. XX, nomeadamente nos escritos de Husserl e Heidegger, que concebem o Homem como ser-no-mundo, mas é também influenciada pela psicologia de Gestalt, que diz que “a percepção de uma totalidade (...) não [se] pode reduzir à soma dos estímulos percebidos, pois o todo é diferente da soma de suas partes” (Ginger & Ginger, 1995, p. 13). Isto significa que, segundo a psicologia de Gestalt, para perceber um comportamento é necessário analisá-lo no seu contexto através de uma visão ampla e global (Ginger & Ginger, 1995). Assim, em resposta à pergunta “como devemos compreender a consciência, o mundo e a sua relação?”²²³ (Romdenh-Romluc, 2012, pp. 103–104), uma das questões centrais na obra de Merleau-Ponty, o filósofo responde que existe uma interdependência entre o mundo e a consciência e que devemos pensá-los como um todo (Romdenh-Romluc, 2012). É no seu livro “Fenomenologia da Percepção” (1999) que Merleau-Ponty desenvolve de forma mais aprofundada esta questão, na sequência do seu anterior estudo “The Structure of Behavior” (1967), onde a partir da teoria de Gestalt argumenta que os humanos, tal como os organismos são “um todo unificado que não pode ser reduzidos às suas partes, e que formam um todo mais unificado com o seu ambiente”²²⁴ (Romdenh-Romluc, 2012, p. 106). Assim, em a “Fenomenologia

²²³ “Although Merleau-Ponty’s work is wide in scope, it is unified by its concern with one central question: how should we understand consciousness, the world, and their relation?” (Romdenh-Romluc, 2012:103-104)

²²⁴ “Humans are organisms. Like other organisms, they are unified wholes that cannot be reduced to their parts, and which form a further unified whole with their environment” (Romdenh-Romluc, 2012, p. 106).

da Percepção”, Merleau-Ponty desenvolve uma análise da percepção e da ação e argumenta que a nossa mente está alicerçada a uma consciência corporal, reforçando a “ideia inerente à psicologia de Gestalt que refere que eu perceciono o mundo à medida que este me oferece possibilidades para a ação”²²⁵ (Romdenh-Romluc, 2012, p. 107). Isto quer dizer que o modo como as coisas se apresentam, requerem de mim um certo tipo de ação.

Podemos então perceber que uma das ideias centrais na argumentação de Merleau-Ponty sobre a importância da percepção, é que “a percepção enquanto ato que envolve todo o corpo é central para a nossa experiência e compreensão do mundo”²²⁶ (Hale, 2017, p. 1). Merleau-Ponty distingue a unidade do corpo da do objeto científico, negando, a distinção dualista entre sujeito e objeto. Existe uma relação entre o corpo e o mundo que me rodeia e não posso pensar o meu corpo separado deste. Isto quer dizer, como vimos, que o Homem se define como ser-no-mundo e que o espaço só pode ser pensado em relação a um corpo²²⁷, ou nas palavras de Merleau-Ponty: “O corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles.” (Merleau-Ponty, 1999, p. 122). Esta forma de entender o espaço através de uma interdependência do corpo permite-nos repensar a nossa relação com o espaço, reequacionando a nossa relação com o mundo, uma vez que “ser corpo (...) é estar atado a um certo mundo, e nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é no espaço” (Merleau-Ponty, 1999, p. 205). Esta é uma ideia fundamental para a arquitetura e importante para reequacionarmos a nossa relação com o espaço arquitetónico e com o espaço público, mas talvez seja através da arte que podemos perceber esta ideia de forma mais imediata e clara. Merleau-Ponty recorre inúmeras vezes à arte, nomeadamente à obra de Cezanne, para explicar e demonstrar as suas ideias e refere mesmo que “não é ao objeto físico que o corpo pode ser comparado, mas antes à obra de arte” (Merleau-Ponty, 1999, p. 208), uma vez que nada substitui a experiência física do confronto com a obra de arte para a sua verdadeira compreensão. Assim é também com a nossa relação com o mundo, onde a experiência do corpo no espaço é fundamental para a nossa compreensão e relação com ele. Merleau-Ponty segue aqui a filosofia de *Lebenswelt* de Husserl, sobre o qual o filósofo refere que a verdade só pode definir-se como “experiência vivida da verdade”, ou seja, a sua evidencia, que corresponde ao “modo originário da intencionalidade” (Lyotard, 2017, p. 47). Para podermos efetuar um juízo é necessário termos a “*experiência presente* da própria coisa”, onde se dá a sua evidencia (Lyotard, 2017, p. 47).

²²⁵ “He endorses the Gestalt psychologists’ claim that we perceive the world as offering us possibilities for action” (Romdenh-Romluc, 2012, p. 107).

²²⁶ “(...)the idea that perception as an act of the whole body is central to our experience and understanding of the world” (Hale, 2017, p. 1).

²²⁷ “(...) para mim não haveria espaço se eu não tivesse corpo” (Merleau-Ponty, 1999, p. 149).

A obra de Merleau-Ponty, como vimos no capítulo 3, teve grande influência na obra dos artistas minimalistas e pós-minimalistas. Traduzido para inglês pela primeira vez em 1962, “Fenomenologia da Percepção”, influenciou vários artistas da geração de 1960 e 1970, nomeadamente Robert Morris, que desenvolveu no seu trabalho a ideia da criação de significado a partir da relação do corpo com o espaço (R. Krauss, 2004a). A influência dos escritos de Wittgenstein onde diz que “o significado de cada palavra [é] o seu uso”²²⁸ (R. Krauss, 2004a, p. 493) e de Merleau-Ponty sobre a experiência do corpo no espaço, transformou o conceito modernista em que o sentido da obra era dado unicamente pelo seu autor, passando o significado a estar “dependente das trocas que ocorrem no espaço público entre a obra e o espectador”²²⁹ (R. Krauss, 2004a, p. 494). A ideia de que o significado da obra é dado pela relação entre esta e o espectador, associado à importância da experiência do corpo no espaço, transformou a anterior relação pré-estabelecida entre espectador e obra de arte, tal como o próprio conceito de escultura, que não é mais definido a partir de um determinado *medium*, mas abre-se a um maior conjunto de possibilidades a que Rosalind Krauss apelidou de “campo expandido” (R. Krauss, 1985, 2004a).

Outro artista contemporâneo que tem vindo a trabalhar sobre as questões da percepção e da relação do corpo com o espaço é Olafur Eliasson. O artista de nacionalidade Islandesa e Dinamarquesa é muito influenciado pela obra de Merleau-Ponty, desenvolvendo nas suas obras muitos dos temas discutidos pelo filósofo. As questões da presença do corpo, o movimento, espaço e tempo são a base da sua investigação, onde nas suas obras questiona a nossa percepção do espaço e o modo como o nosso corpo constrói espaço. Um exemplo é a instalação, *Your Uncertain Shadow (Colour)*, 2010, (Figura 153, Figura 154). Nesta obra Eliasson coloca o espectador como participante ativo e produtor da obra, confrontando-o com a relação entre o seu corpo e o espaço, a sua presença, movimento e interação. É a presença do corpo no espaço e a relação com os diversos espectadores/participantes que gera o conteúdo da obra. A partir de um espaço vazio onde são colocados, um projetor de luz branca e um conjunto de lâmpadas HMI no chão, com as cores, verde, laranja, azul e magenta, vão sendo projetadas na parede as sombras (nas quatro cores) dos visitantes à medida que estes se movem no espaço, desenhando um conjunto de sombras que variam em cor e escala. O espectador é então desafiado a interagir com o espaço, tomando consciência do modo como a sua presença constrói e altera a percepção deste, tornando-se participante e produtor da obra (Figura 154). A instalação de Eliasson é um exemplo do que alude Merleau-Ponty quando diz que:

“(…) para mim não haveria espaço se eu não tivesse corpo. Se o espaço corporal e o espaço exterior formam um sistema prático, o primeiro sendo o fundo sobre o qual pode destacar-se ou o vazio diante do qual o objeto pode *aparecer* como meta de nossa ação, é evidentemente

²²⁸ “(…) the meaning of any word was its ‘use’” (R. Krauss, 2004a, p. 493).

²²⁹ “(…) rather, that meaning is dependent on the interchange that occurs in the public space of the work’s connection to its viewers.” (R. Krauss, 2004a, p. 494).

na ação que a espacialidade do corpo se realiza, e a análise do movimento próprio deve levar-nos a compreendê-la melhor.” (Merleau-Ponty, 1999, p. 149).

Por outras palavras, é através da nossa ação sobre o espaço que tomamos consciência do nosso corpo e da nossa relação de interdependência entre corpo e espaço. É por meio de nosso corpo que experienciamos o mundo e que, por sua vez, construímos espaço e o percebemos. O espaço é o lugar da possibilidade, “não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível” (Merleau-Ponty, 1999, p. 328). Isto leva-nos a considerar o espaço como um lugar da ação, que se define a partir da minha experiência e das relações que estabeleço com este. “Para Merleau-Ponty a ação está no mundo”²³⁰ (Romdenh-Romluc, 2011, p. 168), uma vez que a ação está inteiramente relacionada com a experiência do corpo no espaço, é o espaço que impele à ação. Da mesma forma que para estarmos conscientes da nossa percepção temos que ter uma experiência preceptiva, assim é também com as nossas ações, temos que nos “envolver conscientemente numa determinada atividade”²³¹ (Romdenh-Romluc, 2011, p. 171). É pela inter-relação entre corpo e ação que Merleau-Ponty define a espacialidade do corpo, não como “posicional ou geométrica”, mas como uma “espacialidade situacional” e por isso se deve definir o espaço como um “espaço orientado” em vez do “espaço homogêneo da ciência” (Landes, 2013, p. 155). A experiência do corpo está inteiramente ligada à ação e ao ato de perceber, uma vez que o corpo nunca pode estar ausente da experiência preceptiva, o meu corpo é parte essencial do meu ato preceptivo (Romdenh-Romluc, 2011) e é por sua vez através da arte e da arquitetura que podemos de forma mais clara tomar consciência deste facto. A instalação de Eliasson, *Your Uncertain Shadow (Colour)*, 2010, é um exemplo disso mesmo, uma vez que é na nossa ação de perceber a obra que tomamos consciência do nosso corpo no espaço e que construímos espaço.

A obra de Merleau-Ponty leva-nos assim a analisar a importância da nossa experiência vivida, da presença do corpo no espaço e da nossa participação no mundo. O Homem é o ser lançado no mundo e que se define pela sua relação com este, como definiu Heidegger. Existe uma continuidade entre o meu corpo e o contexto que me envolve e não uma separação entre o “Eu” e o mundo, ou seja, não existe uma relação dualista entre sujeito e objeto (Hale, 2017; D. Morris, 2008), ou como sintetiza Merleau-Ponty, “O corpo próprio está no mundo assim como o coração no organismo; (...) forma com ele um sistema.” (1999, p. 273). O corpo transforma-se assim num *medium* que nos permite conhecer e interagir com o mundo.

²³⁰ “Actions, for Merleau-Ponty, are all out in the world” (Romdenh-Romluc, 2011, p. 168).

²³¹ “(...) to experience one’s own actions is to engage in a conscious activity. In the same way that to be aware of one’s perception is to consciously perceive” (Romdenh-Romluc, 2011, p. 171).



Figura 153. Olafur Eliasson, "Your Uncertain Shadow (Colour)", 2010. Instalação na exposição, "In Real Life", Tate Modern, London 2019. Foto: Cláudia Antunes



Figura 154. Olafur Eliasson, "Your Uncertain Shadow (Colour)", 2010. Instalação na exposição, "In Real Life," Tate Modern, London 2019. Foto: Cláudia Antunes

6.1.3. O espaço vivido

Ao analisarmos o pensamento fenomenológico de Heidegger e Merleau-Ponty percebemos que este tem repercussões em dois outros autores que se concentraram no estudo das questões urbanas, Lefebvre e a importância do "espaço vivido" e Michel De Certeau e o seu conceito de "espaço praticado".

Olhando primeiro para Lefebvre e para algumas das principais questões presentes em *The Production of Space* (1991), vemos que o filósofo atribui uma clara importância ao corpo como elemento fundador na produção e construção de espaço. Lefebvre descreve que mesmo os animais, que não têm consciência, produzem espaço através dos movimentos do seu "corpo em ação" (1991, p. 174). De acordo com Lefebvre a experiência vivida é anterior ao pensamento sobre o espaço e a sua conceptualização acompanha a experiência do corpo (1991, p. 174). O autor, parte do pensamento de Leibniz que caracteriza o espaço como "indiscernível", uma vez que para discernir algo é necessário introduzir uma origem e eixos direcionais (Lefebvre, 1991). Segundo a teoria de Leibniz sobre a espacialidade, "a relação entre espaço e corpo não assenta na possibilidade de ocupação de *um* espaço por *um* corpo, porque não se pode reduzir a relação entre corpos e espaço à relação entre um continente e um conteúdo, mas na possibilidade de coexistência simultânea, possibilidade *a priori* e pura" (Sardo, 2017, p. 187). Na sequência desta ideia, Lefebvre argumenta que só o corpo pode ocupar o espaço, uma vez que só este é capaz de o definir de acordo com eixos de orientação, e a partir de uma origem, ou seja, só o corpo pode definir espaço (Lefebvre, 1991). Neste sentido é o corpo enquanto possibilidade para a ação, que cria e define espaço. "O corpo vivo é espaço e tem o seu espaço: ele produz-se no espaço e produz esse mesmo espaço"²³² (Lefebvre, 1991, p. 170). O corpo constrói o espaço, não no sentido de "fabricação" do espaço pelo corpo, mas antes pela construção recíproca entre corpo e espaço (Lefebvre, 1991, p. 170). Lefebvre aplica esta ideia à produção de espaço social, um espaço específico produzido por "forças produtivas" e utilizado de acordo com "determinadas práticas espaciais" (Lefebvre, 1991, p. 171). O espaço social é então definido por características específicas, que são as da própria "ocupação do espaço" e das "operações produtivas" (Lefebvre, 1991, p. 171). Na sua extensa explicação sobre a relação entre corpo e espaço, Lefebvre sublinha a importância do corpo em relação ao espaço enquanto agente de possibilidades. Este corpo é um corpo agenciado que produz e dá sentido ao espaço a partir das suas ações. Ora esta ideia liga-nos imediatamente com o pensamento fenomenológico de Merleau-Ponty, em que o sujeito se define como um "eu posso", um ser que age em direção ao mundo e que é pura exteriorização, ou seja, o *Dasein* de Heidegger, um ser que é em si possibilidade. É exatamente esta relação entre um corpo que

²³² "(...) each living body is space and has its space: it produces itself in space and it also produces that space" (Lefebvre, 1991, p. 170).

constrói o espaço pela sua apropriação, que lhe converte possibilidades através da ação, que diferencia o espaço abstrato ou de representação (o espaço que Lefebvre define como espaço matemático e conceptual definido pelos filósofos, urbanistas e arquitetos) do espaço vivido, apropriado pelos seus utilizadores, através da sua habitabilidade e relação entre corpo e espaço (Lefebvre, 1991).

Por sua vez, também Michel de Certeau, em *A invenção do Quotidiano* (1998b), atribui grande relevância à questão do corpo no espaço, ao falar sobre a importância das práticas quotidianas na cidade, sobre o deambular e caminhar no espaço urbano. É através do caminhar que o sujeito reconstrói o espaço, criando uma nova leitura deste. O antropólogo Tim Ingold sublinha que a nossa percepção do ambiente é feita com todo o corpo, envolvendo todos os sentidos, “não percebemos as coisas de um único ponto de vista, mas sim andando por elas” (Ingold, 2015, p. 88). Por sua vez, o psicólogo James Gibson, refere que vemos em locomoção e não apenas de um ponto de vista fixo, observamos o mundo segundo “caminhos de observação” - *paths of observation* (Gibson, 1986, p. 197). Para Certeau, o ato de andar constitui-se como uma “apropriação presente do espaço por um ‘eu’” (Certeau, 1998, p. 178). O caminhar e deambular é uma das práticas utilizadas por diversos artistas como forma de investigação e apropriação do espaço e da esfera pública. O interesse de Charles Baudelaire e Walter Benjamin sobre a figura do *flâneur* e a *flânerie*, transformou-se num “instrumento criativo” (Lucas, 2008, p. 171) utilizado em diversas formas por vários movimentos e artistas desde o início do séc. XX como o movimento Dada, o Surrealismo, os Situacionistas, o movimento Fluxus ou artistas como Robert Smithson, Richard Long (Lucas, 2008) ou Francis Alÿs. Para este último, o “caminhar ou deambular não é um *medium*, mas uma atitude, (...) uma forma imediata de interagir e eventualmente interferir dentro de um determinado contexto”²³³ (Alÿs, 2010b, p. 41). Mas mais do que um método é uma “forma de resistência, em oposição à cultura da velocidade” que predomina na sociedade contemporânea²³⁴ (Alÿs, 2010b, p. 41). Este uso do ato de deambular como forma de ação tática e de resistência, remete-nos imediatamente para Guy Debord e os Situacionistas, que utilizaram a estratégia da deriva como forma de reconstrução do espaço urbano. Para a Internacional Situacionista a mudança social só poderia ocorrer através do quotidiano e de ações específicas na paisagem urbana, como a construção de situações ou ambientes, que possibilitassem uma reapropriação ou reorganização urbana, com o propósito de construir um novo urbanismo unitário. Este tipo de ações e intervenções urbanas tinham como objetivo o desenvolvimento de uma nova experiência urbana, uma experiência vivida da cidade, através da construção de situações que promovessem o acaso de forma a gerar novas possibilidades. Nas palavras de Tom McDonough, “a

²³³ “(...) walking is not a medium, it’s an attitude. To walk is a very immediate and handy way of interacting and eventually interfering within a given context” (Alÿs, 2010b, p. 41).

²³⁴ “Walking, in particular drifting, or strolling, is already - within the speed culture of our time - a kind of resistance” (Alÿs, 2010b, p. 41).

deriva foi uma tentativa de alterar o significado da cidade através do modo como esta era habitada. Esta luta foi conduzida (...) para construir um espaço mais coletivo, um espaço em que as potencialidades permanecem abertas para todos os participantes na narrativa ‘lúdico-construtiva’, do novo terreno urbano”²³⁵ (McDonough, 2002, p. 262). A ação da deriva demonstra que a cidade não se define apenas pela sua organização territorial, mas antes é definida pelo seu habitar, o seu uso. A ação dos utilizadores, pode dar um novo sentido ao espaço urbano, uma vez que é o movimento dos corpos que define o espaço.

Para Michel de Certeau o lugar define-se pela organização espacial, que lhe atribui características próprias. O lugar só se transforma em espaço através da ação de um sujeito, uma vez que o espaço se define pela existência de “vetores de direção”, “velocidade” e pela “variável tempo” (Certeau, 1998, p. 202). “O espaço é um lugar praticado” (Certeau, 1998, p. 202), ou seja, o lugar transforma-se em espaço pela ação dos seus utilizadores. A definição de espaço de Certeau ressoa também com o pensamento de Lefebvre quando este refere que “espaço (social) é um produto (social)” e que dessa forma, “o espaço então produzido é também um instrumento de pensamento e de ação”²³⁶ (Lefebvre, 1991, p. 26). Embora Lefebvre, na sua ideia de “produção de espaço”, seja essencialmente influenciado pelo conceito de “produção” de Marx, as suas definições de espaço, como as de Certeau, incorporam o pensamento fenomenológico de Merleau-Ponty, onde o espaço se define pelas possibilidades do corpo. A convergência entre Merleau-Ponty, Lefebvre e Michel de Certeau, mostra que para o desenvolvimento do espaço é necessária a experiência de um corpo, de uma ação sobre o espaço provocada por um corpo em movimento.

Tanto Lefebvre como Certeau têm como base uma análise fenomenológica do espaço para pensar a questão urbana, o que demonstra a importância da experiência e da relação do corpo com o espaço, através da ação e do uso, na construção de espaço público. A suas análises revelam ainda a importância da fenomenologia para pensar as questões urbanas e de espaço público, para que seja possível uma maior integração entre espaço social e lugar arquitetónico, ou seja, entre arquitetura e sociedade.

É, portanto, sobre a necessidade e possibilidade de desenvolver uma prática fenomenológica para o espaço público, que gostaria de enquadrar a minha argumentação. Este capítulo centra-se no argumento de que a prática desenvolvida por mim se constitui como uma arquitetura fenomenológica, partindo das possibilidades do corpo e do Homem como um ser de ação que se abre ao mundo através da experiência. Esta consciência só é possível através da inter-relação entre arte e arquitetura no

²³⁵ (...) the *dérive* was an attempt to change the meaning of the city through changing the way it was in-habited. And this struggle was conducted (...) in order to construct a more concrete collective space, a space whose potentialities remained open-ended for all participants in the ‘ludic-constructive’ narrative of a new urban terrain” (McDonough, 2002, p. 262).

²³⁶ “(Social) space is a (social) product. (...) The space thus produced also serves as a toll of thought and of action” (Lefebvre, 1991, p. 26).

trabalho de muf e é essa mesma relação que possibilita desenvolver espaços que questionem as possibilidades do corpo e se constituam como espaços de ação e experimentação. É com base nesta ideia que iremos analisar a estratégia desenvolvida por muf para o programa *High Street 2012* e mais em detalhe o projeto para *Altab Ali Park*. Mais á frente iremos analisar ainda a importância das crianças, da experimentação e do jogo no desenvolvimento do espaço público.

6.2. A construção de espaço público através da experiência e ação do corpo no espaço

Empty space in the sense of mental and social void with facilitates the socialization of a not-yet-social realm is actually merely a representation of space. Space is conceived of as being transformed into 'lived experience' by a social 'subject', and is governed by determinants which may be practical (work, play) or bio-social (young people, children, women, active people) in character. This representation subtends the notion of space in which the 'interested parties', individuals or groups, supposedly dwell and have their being. Of any actual historically generated space, however, it would be more accurate to say that it played a socializing role (by means of a multiplicity of networks) than that it was itself socialized. (Lefebvre, 1991, p. 191)

Começámos este capítulo com uma introdução à fenomenologia e ao pensamento de Heidegger e Merleau-Ponty, para a partir deles desenvolvermos uma análise sobre a importância da nossa relação com o espaço público e construção do habitar a partir da experiência e da apropriação.

Sabemos que o pensamento fenomenológico tem, desde a década de 1960, vindo a influenciar a arquitetura pela mão de vários escritores e arquitetos como, Jean Labatut, Steen Eileer Ramussen, Christian Norberg-Schulz, Charles Moore, Kenneth Frampton, David Seamon, Robert Mugerauer, Karsten Harries, Alberto Pérez-Gómez, Juhani Pallasma, Steven Holl, Peter Zumthor (Otero-Pailos, 2010; Pallasmaa, 2018). Não iremos desenvolver aqui uma historiografia sobre a importante influência da fenomenologia na arquitetura, no entanto importa referir o contributo fundamental que deu para o desenvolvimento de uma teoria da arquitetura produzida agora não por historiadores, mas por arquitetos, que no âmbito da sua experiência arquitetónica contribuíram para uma análise crítica da disciplina (Otero-Pailos, 2010). A influência da fenomenologia na arquitetura teve início na década de 1960, ganhando particular expressão no âmbito da teoria da arquitetura durante as décadas de 1970 e 1980, contribuindo também para o desenvolvimento do movimento pós-moderno, destacando-se, durante este período, o trabalho dos arquitetos Jean Labatout, Christian Norberg-Schulz, Charles Moore e Kenneth Frampton (Otero-Pailos, 2010). Durante a década de 1990 a fenomenologia continuou a ganhar influência na obra de arquitetos como Steven Holl, Juhani Pallasma, Alberto Pérez-Gómez e Peter Zumthor, que exploraram a importância da experiência e das sensações na construção do espaço arquitetónico (Mallgrave & Goodman, 2011).

É reconhecendo este contexto que nos interessa aqui analisar e repensar o valor da experiência do espaço para a construção de espaço público, partindo da conceptualização de Heidegger sobre o ser-no-mundo, onde este se define como exteriorização, e da relação do corpo no espaço a partir da análise fenomenológica de Merleau-Ponty.

Como referiu Katherine Shonfield (membro fundador do coletivo muf) “o espaço público é o lugar da experiência viva da democracia”²³⁷ (muf et al., 2001, p. 28), é o espaço onde aprendemos a viver em sociedade e por isso uma parte essencial daquilo que nos define enquanto ser-no-mundo. Como temos vindo a analisar, a prática de muf parte da consciência de que existe uma “interdependência entre o construído e o vivido, entre as infraestruturas físicas e sociais”²³⁸ (muf et al., 2001, p. 10). A importância dada a esta interdependência, permite-nos argumentar que a sua prática incorpora o mesmo princípio definido por Heidegger, de que o Homem só se define em direção ao mundo, e nesse sentido o espaço público é o espaço de expressão do ser-no-mundo, que possibilita ao Homem, habitar enquanto parte da “quadratura”, da totalidade.

Ainda sobre a relação entre o Ser Humano e o espaço público, ou seja, enquanto ser social, importa lembrar aquilo que nos diz Hannah Arendt sobre o que caracteriza a *vita activa*, um termo que designa “três atividades humanas fundamentais: labor, trabalho e ação” (Arendt, 2001, p. 19). Tanto o labor como o trabalho referem-se sobretudo ao Homem enquanto ser individual, a primeira condição faz alusão ao “processo biológico do corpo humano, (...) a condição humana do labor é a própria vida” (Arendt, 2001, p. 19) e a segunda “ao artificialismo da existência humana, (...) o trabalho produz um mundo ‘artificial’ de coisas, nitidamente diferente de qualquer ambiente natural. (...) A condição humana do trabalho é a mundanidade” (Arendt, 2001, pp. 19–20). Já a ação, “corresponde à condição humana da pluralidade, ao facto de que homens, e não o Homem, vivem na Terra e habitam o mundo” (Arendt, 2001, p. 20). Apesar de “todos os aspetos da condição humana [terem] alguma relação com a política (...) a ação é a atividade política por excelência” (Arendt, 2001, pp. 20–21). A ação é aquilo que nos liga ao mundo dos homens, “é com palavras e atos que nos inserimos no mundo humano” (Arendt, 2001, p. 225). Agir é iniciar, é ter iniciativa, é começar algo novo (Arendt, 2001). É neste sentido de iniciar que Arendt refere que a ação está “intimamente relacionada com a condição humana da natalidade” (Arendt, 2001, p. 21), uma vez que é a partir de cada novo nascimento que podemos experimentar um novo começo, porque o “recém-chegado possui a capacidade de iniciar algo novo, isto é, de agir” (Arendt, 2001, p. 21). A ação é, portanto, uma atividade essencial e inerente ao Homem, que nasce com ele. Santo Agostinho, em “*De Civitate Dei*” distingue o *principium* do mundo do *initium*, a criação do Homem (Arendt, 2001, p. 300), uma vez que “o homem foi criado para que

²³⁷ “Public Space is the place of a lived experience of democracy” (muf et al., 2001, p. 28)

²³⁸ “We began by stating the interdependence between the built and the lived, between physical and social infrastructures.” (muf et al., 2001, p. 10).

houvesse um começo” (Agostinho citado in Arendt, 2001, p. 226). O Homem não é o início do mundo, ele foi criado como “alguém que é, ele próprio, um iniciador” (Arendt, 2001, p. 226), o que quer dizer que o Homem personifica a ideia de início e como refere Arendt, o mesmo é dizer que o “preceito de liberdade foi criado ao mesmo tempo, e não antes, do homem” (2001, p. 226). A partir do modo como Arendt descreve o que é a ação, podemos perceber que é algo inato e fundamental para a definição da condição humana, sem a possibilidade de agir o Homem afasta-se do mundo (Arendt, 2001). Ora se esta é, como temos visto, uma condição fundamental ao Homem, o espaço público deve prever a possibilidade da ação, não apenas porque o espaço público é por definição o espaço da “aparência” (Arendt, 2001) e por isso o espaço social onde o Ser Humano age e produz, mas o seu próprio desenho deve contribuir para que este seja um espaço da ação e conseqüentemente da criação, apropriado e experienciado pelo corpo. Como diz Lefebvre, não é possível mudar a sociedade ou mudar de vida sem a “produção de um espaço apropriado”²³⁹ (1991, p. 59).

É neste sentido que irei analisar na prática de muf, o valor dado à experiência e apropriação do espaço nos seus projetos e perceber como a relação entre arte e arquitetura contribui para a construção de um espaço público mais fenomenológico, onde a participação e a experiência do corpo no espaço são essenciais para a construção de um espaço efetivamente público. Iremos para isso analisar de seguida a estratégia desenvolvida para o programa *High Street 2012*, na qual estão inseridos os projetos, *Altab Ali Park*, *Mile End Waste* e *Mile End Park*.

6.2.1 High Street 2012

High Street 2012, foi um programa de revitalização urbana lançado pelo Mayor de Londres em 2008 (inserido inicialmente no programa Great Outdoors), com o objetivo de revitalizar uma das mais importantes artérias da cidade de Londres a *High Street A11*, designada também por *Whitchapel road* e que ao longo de 6 km, liga a zona da City, a partir de *Aldgate*, até *Stratford* (Goevert & Towle, 2020). Este projeto enquadrou-se na estratégia de revitalização urbana para os Jogos Olímpicos de Londres 2012 e que teve como objetivo promover a requalificação do espaço público e do património arquitetónico, naquela que seria a porta de entrada dos visitantes para os jogos olímpicos e o eixo de ligação entre o centro da cidade e o estádio olímpico. O programa desenvolveu-se em parceria com diferentes entidades: *Design for London*, os Municípios de *Tower Hamlets* e *Newham*, *Transport for London*, *English Heritage* e *London Thames Gateway Development Corporation*, com o intuito de requalificar o espaço público quer ao nível das infraestruturas como da sua habitabilidade. A estratégia procurou revitalizar o espaço público como um espaço social e promover a integração entre as

²³⁹ “‘Change life!’ ‘Change society!’ These percepts mean nothing without the production of an appropriate space” (Lefebvre, 1991, p. 59).



Figura 155. “High Street 2012”. Plano do programa de intervenções urbanas inseridas na estratégia “High Street 2012”. Fonte: https://issuu.com/mufarchitectureartllp/docs/highstreet2012pdf_of_leaflet

diferentes comunidades que vivem nestes municípios (Tower Hamlets Council et al., sem data). De acordo com o gabinete Design for London, responsável pelo lançamento e coordenação do projeto, esta estratégia teve como objetivo demonstrar que um urbanismo cirúrgico, seria mais eficaz do que um grande projeto de intervenção urbana (Goevert & Towle, 2020). O objetivo foi o de melhorar a habitabilidade do espaço público e promover uma melhor imagem de toda esta área, a partir de intervenções nos espaços verdes, do património histórico e também ao nível das infraestruturas, como iluminação, pavimentos e sinalética (Goevert & Towle, 2020).

Com o objetivo de promover uma melhor integração e habitabilidade do espaço público, desenvolveu-se uma estratégia de integração da comunidade no processo de intervenção, apostando também no desenvolvimento cultural como forma de revitalização urbana (Goevert & Towle, 2020; Great London Authority (GLA), 2013; Tower Hamlets Council et al., sem data). A estratégia de intervenção para esta área urbana foi iniciada com um primeiro processo de consulta desenvolvido em 2008 pelo atelier Fluid, que desenhou o esquema de intervenção, apontando as necessidades e as possibilidades existentes num contexto de diversidade étnica e cultural (Fluid Architecture Urbanism Participation, sem data). Assim, a partir deste primeiro esquema de intervenção, foram propostas um conjunto alargado de intervenções arquitetónicas e culturais, que evoluíram também eventos e intervenções temporárias com o objetivo de integrar a comunidade no processo de requalificação urbana, ao longo dos 6 km que ligam Aldgate a Stratford e no qual estão inseridos os projetos *Altab Ali Park*, *Mile End Waste* e *Mile End Intersection*, desenvolvidos por muf.

Muf iniciou a sua intervenção em 2010 através de um processo de investigação, consulta e *engagement*, que se estendeu até à conclusão do projeto em 2011, constituindo-se como a base de toda a intervenção e do processo de regeneração. Dividido em três fases, este processo procurou analisar as características e potencialidades do lugar e envolver os seus habitantes num processo participado de regeneração. Estando inserido no programa *High Street 2012*, a estratégia de consulta e *engagement* foi desenvolvida em simultâneo para as três áreas a intervir, *Altab Ali Park*, *Mile End Waste* e *Mile End Intersection*, situadas no município de Tower Hamlets. Apesar da relevância dos três projetos, irei concentrar esta análise no projeto *Altab Ali Park*, uma vez que o seu processo de intervenção sintetiza bem toda a estratégia desenvolvida por muf para a elaboração dos três projetos e pelo facto de esta intervenção ter sido a que teve um maior impacto no âmbito do programa *High Street 2012*, conseguindo desenvolver uma requalificação urbana integrada, quer ao nível da arquitetura como do contexto social.

6.2.2 Altab Ali Park (2011)

A primeira fase do processo de investigação, consulta e *engagement* elaborado por muf, consistiu numa análise exaustiva das características e usos do lugar através de entrevistas com habitantes e comerciantes a desenvolver atividade nesta zona. Para cada uma das áreas de intervenção foram feitas entrevistas com o objetivo de perceber, através da experiência dos seus utilizadores, quais os usos e as mais valias do lugar, assim como as necessidades sentidas por estes (muf architecture/art, sem data-a).

Como temos vindo a analisar, esta é uma das primeiras ações desenvolvidas por muf no início dos seus projetos, porque em cada intervenção existe a consciência e o reconhecimento de que o verdadeiro conhecimento sobre a área a intervir está com os seus habitantes quotidianos. O arquiteto não consegue ter uma visão holística da vivência e das práticas urbanas desenvolvidas num determinado contexto urbano. Só através da observação e do contacto com os habitantes é possível perceber os vários *layers* que formam o contexto social e cultural de um determinado lugar e consequentemente as suas práticas urbanas. Muf expressa bem esta ideia na descrição da estratégia desenvolvida para o projeto “*Shared Ground*” (1996-2001):

“Like most designers or artists commissioned for a project in the public realm, of all the people involved we were the ones who knew least about the situation within which we were asked to act. We therefore began the project by talking to people in the street, in their houses, in shops, offices and cafés (...). These conversations were documented on video and the people we spoke to were located on a map of the area. (...) These documents also showed how many different and sometimes oppositional desires are brought to bear on the public realm. We had undertaken these conversations in order to educate ourselves about the social, political and environmental conditions of the site, but it was equally important within those conversations

for us to try to make our working methods transparent. We hadn't collected those desires in order to satisfy each specifically but in order to ground our intuitive creative moves in a more solid footing of knowledge" (muf et al., 2001, pp. 90–91).

No caso específico do projeto de *Altab Ali Park*, o conjunto de entrevistas realizadas junto dos utilizadores do parque permitiu perceber duas grandes questões essenciais. A primeira, refere-se à importância dos espaços verdes e do valor cultural deste espaço. *Altab Ali Park* é das poucas áreas verdes existentes em Aldgate e por isso um importante espaço de encontro, ao mesmo tempo que é um local de grande valor histórico e cultural (muf architecture/art, sem data-a, p. 3). Este é o local onde anteriormente esteve situada a antiga igreja de *White Chapel* (1250-1286) que dá nome a esta zona, reconstruída posteriormente em 1329 como *St. Mary Matfelon* e que, durante os 500 anos seguintes, foi ampliada e reconstruída mais três vezes até ser demolida durante os bombardeamentos da segunda guerra Mundial²⁴⁰. Em segundo lugar, a observação e diálogo com os utilizadores, permitiu também perceber que o parque era maioritariamente utilizado pela comunidade Bengali e que o monumento *Shaheed Minar* (existente no parque) se constitui como uma referência e um ponto de encontro para esta comunidade que vive nesta zona (muf architecture/art, sem data-a, p. 3). Outro aspeto importante observado por muf, durante o seu processo de investigação, foi que o parque era maioritariamente utilizado por Homens, principalmente por jovens estudantes Bengali que se reúnem em *Altab Ali Park* ao longo do dia, sendo por sua vez, pouco utilizado por mulheres e crianças (muf architecture/art, sem data-a). Esta observação teve uma influência importante no processo de intervenção, onde se procurou promover uma maior integração de mulheres e crianças, assim como das diferentes comunidades que usam este espaço, através de um conjunto de intervenções temporárias (muf architecture/art, sem data-a). O objetivo do projeto foi o de criar um espaço compartilhado, onde diferentes comunidades, géneros e idades, em conjunto com a história do lugar pudessem co-existir (muf architecture/art, 2013a).

Ainda no âmbito do processo de investigação, foi possível identificar um conjunto de necessidades a serem melhoradas como, a de existirem mais espaços de estar onde as pessoas se pudessem sentar, também melhoramentos ao nível da iluminação, das áreas verdes, limpeza e segurança, assim como dar uma maior relevância ao património histórico e ao monumento *Shaheed Minar* (muf architecture/art, sem data-a, p. 3), questões que posteriormente foram incluídas no desenho final do projeto.

Uma primeira análise á consulta pública realizada por muf mostra-nos que existe um desejo e a necessidade de uso do parque por parte da comunidade. Vemos que existe uma vontade de

²⁴⁰ A informação sobre a história da igreja de Whitechapel e do parque pode ser consultada nos painéis afixados ao longo da High Street (no lado sul do parque) e também no interior do parque junto à exposição dos vestígios encontrados na escavação arqueológica à antiga igreja de Whitechapel.

utilização do espaço público e da sua valorização quer ao nível funcional (mais áreas de estar, melhoramentos dos espaços verdes, iluminação e segurança), quer ao nível da preservação da memória coletiva e relação com património (valorização do património existente) como um elemento importante para a construção de uma identidade comum. Isto recorda-nos, mais uma vez, o valor da observação e da participação no âmbito do projeto arquitetónico, e que o espaço público não é um espaço abstrato, mas um espaço de necessidades concretas. Um espaço essencial para o desenvolvimento da atividade humana e da nossa vivência em comunidade. Como refere Liza Fior: “*the necessity for participation not to be good but in order to give accuracy to a project. It is all the research for the possibilities to the future*”²⁴¹ (Fior, 2015).

Na segunda fase da estratégia de *engagement*, muf desenvolveu um processo mais formal de consulta pública através de reuniões abertas com a comunidade e onde foi apresentado e debatido o projeto, procurando dar a conhecer cada uma das intervenções no âmbito da estratégia “High Street 2012”. Para promover estas iniciativas o atelier muf em parceria com o gabinete de design *Objectif*, desenvolveu um conjunto de cartazes a serem divulgados em vários locais de referência nas diferentes zonas, Aldgate, Mile End Waste e Mile End Intersection. Os cartazes tiveram como função divulgar a consulta pública nos diferentes locais, assim como dar a conhecer as linhas gerais dos diferentes projetos.

Na terceira fase foram organizados workshops e eventos no espaço público com os membros da comunidade local (muf architecture/art, sem data-a). “O objetivo destas atividades [foi] o de criar um melhor entendimento do espaço público, da sua história e os seus potenciais usos e ao mesmo tempo, aproximar diferentes partes da comunidade, encorajando o diálogo entre elas”²⁴² (muf architecture/art, sem data-a, p. 12). Foi assim desenvolvido um programa de eventos temporários a decorrer nos vários espaços, que se constituíram como forma de investigação e um meio para testar possibilidades para o futuro espaço público. O conjunto de atividades temporárias realizadas em Altab Ali Park foram: ténis de mesa; *artefact exchange*, *archeological dig* (escavação arqueológica) e *Alpana paintings* (pinturas Alpana). O conjunto de eventos temporários propõem a construção de uma nova habitabilidade através do uso e da experiência do espaço, possibilitando uma nova leitura deste através da partilha da diversidade. Irei em seguida desenvolver com maior detalhe cada uma destas intervenções.

²⁴¹ Transcrição de parte da conferência dada por Liza Fior na Architectural Association em 2015,

²⁴² “These are designed to create a better understanding of the public realm, it’s history and it’s potential uses and also to attempt to bring the often disparate fractions of the community together and encourage interaction and dialogue between them.” (muf architecture/art, sem data-a, p. 12).

- Ténis de mesa em *Altab Ali Park*

Esta atividade consistiu em instalar durante dois dias uma mesa de pingue-pongue em Altab Ali Park e criar a possibilidade de os vários utilizadores interagirem através do jogo (Figura 156). Muf descreve que a “ideia para esta intervenção surgiu da observação que vários estudantes se reúnem no parque sem existir qualquer atividade”²⁴³ (muf architecture/art, sem data-a, p. 12). Muf sublinha ainda o facto de esta atividade temporária ter tornado possível que “pessoas de diferentes culturas, idades e contextos interagissem através do jogo, o que de outra maneira provavelmente não teria acontecido”²⁴⁴ (muf architecture/art, sem data-a, p. 12).



Figura 156. “Ténis de mesa em Altab Ali Park”. Vista do jardim antes da intervenção, quando durante 2 dias foi instalada uma mesa de ping-pong. Foto: arquivo muf architecture/art.

- *Artefact Exchange* e *Archeological Dig*

Com o objetivo de estabelecer um diálogo entre as diferentes comunidades que usam o parque em Aldgate, muf organizou o projeto *Artefact Exchange* (semanalmente de 10 de Setembro a 11 Outubro 2010), que consistiu na instalação de uma banca onde os utilizadores do parque poderiam trocar uma fatia de bolo por um objeto pessoal que tivessem consigo no momento (Figura 157) (muf architecture/art, sem data-a). O objetivo foi o de envolver a comunidade na organização de uma exposição onde os utilizadores do parque fossem os curadores e participantes (muf architecture/art, sem data-a, p. 17). Cada um dos objetos doados foi catalogado com uma pequena descrição da sua história e apresentado em conjunto com os artefactos encontrados na escavação arqueológica (Figura 158, Figura 159) da antiga igreja de White Chapel, que decorreu em simultâneo (muf architecture/art, sem data-a, p. 18). A esta exposição muf deu o nome de “*museum of everyday*”, procurando mostrar como a história deste lugar é feita das várias vivências quotidianas dos seus utilizadores ao longo dos séculos e segundo um conjunto de acontecimentos imprevisíveis, onde cada pessoa que habita o lugar

²⁴³ “The idea of the tennis table came from the observation that many students spent time in the park and often without distractions.” (muf architecture/art, sem data-a, p. 12).

²⁴⁴ “The most interesting element is that many people from different culture or aged plays together when they would have probably not interacted otherwise” (muf architecture/art, sem data-a, p. 12).

contribui para a construção da sua história, ou como sublinha Katherine Clarke (2016) “a história é feita pela experiência vivida do quotidiano”²⁴⁵.



Figura 157. Programa “Artefact Exchange” em Altab Ali Park. Foto: arquivo muf architectue/art.



Figura 158. Workshop com crianças no âmbito das intervenções “Artefact Exchange” e Archeological Dig. Vista dos objetos doados pelos utilizadores do parque. Foto: arquivo muf architecture/art.

²⁴⁵ “(...) that one’s lived experience of the everyday is what makes history” (Clarke, 2016).



Figura 159. Workshop com crianças no âmbito das intervenções “Artefact Exchange” e “Archeological Dig”. Vista de alguns artefactos encontrados durante a escavação arqueológica. Foto: arquivo muf architecture/art.

A escavação arqueológica, à qual foi dado o nome: *“Uncovering the Whitechapel”* (Figura 160) foi um projeto organizado pelo atelier muf em parceria com o departamento de arqueologia do *Museum of London* e que decorreu entre 11 e 15 de Outubro de 2010 (muf architecture/art, sem data-a). Este evento teve como objetivo dar a conhecer um pouco mais da história que faz parte do património cultural deste lugar, ao desenterrar vestígios da antiga igreja do séc. XIV, *White Chapel, St. Mary Matfelon*. De acordo com a investigação desenvolvida por muf, o parque sofria de uma imagem negativa associada a comportamentos anti-sociais (como o consumo de álcool ou drogas e utilizado por sem abrigo), o que afastava parte da comunidade de usufruir deste espaço, sendo maioritariamente utilizado por jovens rapazes e pouco utilizado por mulheres e crianças (muf architecture/art, sem data-a, pp. 17–18). Este conjunto de eventos teve como objetivo reverter esta imagem, através de um conjunto de atividades participadas, que envolveram toda a comunidade, nomeadamente mulheres e crianças, de modo que pudesse existir uma experiência conjunta de uso do espaço (muf architecture/art, sem data-a). Foi assim possível a todos os utilizadores do parque, bem como a grupos escolares locais e arqueólogos voluntários participarem na escavação e ficarem a conhecer mais sobre a sua história (muf architecture/art, sem data-a). Foram ainda desenvolvidos workshops específicos para grupos escolares com o objetivo de “desenvolver a criatividade” (muf architecture/art, sem data-a, p. 17), onde estes participaram também na escavação e na exposição dos artefactos encontrados e doados (Figura 161).



Figura 160. "Archeological Dig". Vista da escavação arqueológica. Foto: arquivo muf arqchitecture/art.



Figura 161. "Archeological Dig". Workshop com crianças participando na escavação arqueológica da antiga igreja de White Chapel. Foto: arquivo muf arquitectural/art.

- *Alpana Paintings*

Antes do início das obras de remodelação, muf convidou um conjunto de artistas Bengali a elaborar ao longo do parque as tradicionais pinturas Alpana, feitas todos os anos no dia da língua (*National Language Day*) a 21 de Fevereiro em Daca (muf architecture/art, 2013a). Este evento permitiu dar a conhecer mais da história e cultura da comunidade Bengali que vive em Aldgate, uma comunidade que é parte da história de East End desde o início do séc. XX. Em 1979 o anterior *St. Mary's Gardens* foi renomeado *Altab Ali Park*, em homenagem ao jovem Bengali Altab Ali, morto a 4 Maio de 1978 em Adler Street por um grupo de jovens adolescentes com motivações racistas, no seu caminho do trabalho para casa (Keith, 2005). A sua morte provocou uma onda de contestação com manifestações antirracistas e o surgimento de novos ativistas Bengali em luta contra a opressão existente por parte de movimentos de extrema direita que, à época, “usavam Brick Lane como um ponto de congregação e um foco de atividade fascista”²⁴⁶ (Keith, 2005, p. 144).

A história de Altab Ali Park mostra como o espaço público é sempre um lugar de contestação e negociação. A renomeação do parque em homenagem a Altab Ali não foi pacífica, tendo o nome do parque sido grafitado ao longo de vários anos (Keith, 2005). Em 1998 foi erigido o monumento *Shaheed Minar* (Monumento dos Mártires), uma replica do monumento original construído em Daca em 1963 em homenagem aos estudantes que morreram nas manifestações de 1951 para estabelecer a língua Bengali como língua oficial do Bangladesh (Wikipedia, 2022b). Em 1999 a Unesco declara o dia 21 de Fevereiro como o Dia Mundial da Língua, em homenagem aos mártires que lutaram pelo reconhecimento da sua língua no Bangladesh (anterior parte Leste do Paquistão), sublinhando assim a importância da língua na construção cultural dos povos (Wikipedia, 2022a). Em Daca este dia é comemorado anualmente com celebrações junto ao monumento Shaheed Minar com pinturas tradicionais desenhadas ao longo do pavimento, as tradicionais pinturas Alpana. O convite de muf a artistas Bengali residentes ou recém chegados a Londres, permitiu dar a conhecer a toda a comunidade, um pouco mais da cultura Bengali e das suas tradições, contribuindo para a construção de um território comum (muf architecture/art, 2013a).

²⁴⁶ (...) far-right National Front activists who at the time used Brick Lane as both a point of congregation and a focus of fascist activity” (Keith, 2005, p. 144).



Figura 162. "Alpana Paintings". Vista dos artistas a pintar as tradicionais pinturas alpana ao longo de Altab Ali Park. Foto: arquivo muf architecture/art



Figura 163. "Alpana Paintings" . Foto: arquivo muf architecture/art



Figura 165. Vista das pinturas alpana ao longo de Altab Ali Park. Foto: arquivo muf architecture/art.



Figura 164. Pinturas alpana junto ao monumento Shaheed Minar. Foto: arquivo muf architecture/art

6.3 Análise da intervenção e do projeto

Como vimos, o processo de investigação, consulta e *engagement*, integrou um conjunto diversificado de eventos em *Altab Ali Park*, importantes enquanto estratégia de investigação, ao mesmo tempo que procurou desenvolver uma maior aproximação entre os habitantes de Aldgate e o parque, re-imaginando o lugar como um espaço de sociabilidade e encontro. As estratégias põem em ação a possibilidade de construção de uma nova realidade para *Altab Ali Park*, através de um conjunto de eventos temporários que projetam novas possibilidades de socialização e de vivência do espaço através de uma experiência partilhada. Podemos dizer que os eventos temporários desenvolvidos por muf (*artifact exchange*, *archeological dig*, *museum of everyday* e *Alpana paintings*), se constituíram como um gesto poético e político, que permitiu re-equacionar uma nova realidade para *Altab Ali Park*, através da *praxis*. As intervenções *archeological dig* e *artefact exchange*, permitiram construir uma plataforma de diálogo entre o lugar e os seus habitantes e entre os habitantes entre si, assumindo, assim, uma posição política, no sentido que lhe dá Thomas Hirschhorn:

*“Doing art politically means building a platform with the work.
Creating a platform enables others to come in contact with the work. (...) The impact or friction takes place on this upper surface, and through contact, the other can be implicated.”*
(Hirschhorn, 2013c, p. 74).

Sobre o projeto de *Altab Ali Park*, Liza Fior refere, em conferência na *Architectural Association*, que “o ato de desenterrar as histórias do lugar foi uma oportunidade de construir um território comum, onde a diferença foi reconhecida”²⁴⁷ (Fior, 2015). O feedback dos participantes e utilizadores do parque em relação à exposição e aos eventos *artefact exchange* e *archeological dig* foi bastante positivo, referindo que contribuiu para a alteração da perceção negativa do parque, transformando-o num espaço para toda a comunidade (muf architecture/art, sem data-a, p. 18). Deste modo, podemos perceber que este conjunto de eventos permitiu criar uma plataforma de relação e diálogo entre os vários utilizadores do parque, onde através da experiência de uso, foi possível quebrar as barreiras que impediam que este fosse um espaço partilhado, transformando-se num espaço social, onde a diferença pode coexistir.

A estratégia desenvolvida por muf permitiu dar a ver o modo como o espaço público é produzido a partir da vivência de cada um dos seus utilizadores, através da sua presença e ação sobre o espaço, e como a diferença é parte integrante da sua identidade. Por sua vez, os eventos *artefact exchange* e *archeological dig*, que culminaram com a exposição *museum of the everyday*, permitiram

²⁴⁷ “Unearthing the histories of this place was an opportunity to make a shared territory where difference was recognized” (Fior, 2015).

ainda a expansão da história do lugar, criando um novo layer de significado e uma nova memória que ficará para sempre associada a este.

Enquanto processo de investigação, estas intervenções são também um meio de questionar a realidade do lugar, criando um momento de suspensão que possibilita equacionar uma nova realidade. É neste sentido que a intervenção pode ser lida como poética e política. A intervenção questiona a realidade do lugar, permitindo uma nova leitura desta, abrindo assim um novo campo de possibilidades e criando uma plataforma de diálogo e relação. É neste domínio que o papel do artista é relevante no espaço público, permitindo questionar e abrir possibilidade, como refere Francis Allÿs:

“I think the artist can intervene by provoking a situation in which you suddenly step out of everyday life and start looking at things again from a different perspective - even if it is just for an instant. That may be the artist’s privilege, and that’s where his field of intervention differs from of a NGO or a local journalist.” (Allÿs, 2010b, p. 39)

A relação entre arte e arquitetura na prática colaborativa de muf revela-se, assim, um elemento fundamental para a intervenção urbana, trazendo para a prática arquitetónica um conjunto de estratégias processuais e de intervenção que possibilitam questionar de forma aberta o espaço, a sua vivência e habitabilidade. A natureza tática das suas intervenções, definidas como estratégias de investigação, revela a influência de um pensamento artístico no seio da prática arquitetónica, expandindo-a em termos conceptuais e metodológicos, ao empregar estratégias participativas e de *social engagemnt* (como são exemplo as intervenções: *Artifact exchange*, *archeological dig* e *Alpana Paintings*), enquanto mecanismos de intervenção arquitetónica. A inter-relação entre arte e arquitetura na prática de muf permite, assim, o desenvolvendo de um pensamento crítico que questiona as potencialidades e possibilidades do lugar, não apenas em termos construtivos e de espacialidade arquitetónica, mas principalmente ao nível da sua vivência, onde se assume que o espaço é construído pela experiência dos seus utilizadores, na esteira de De Certeau.

Este processo de investigação, de carácter tático, é duplamente importante uma vez que permite envolver a comunidade no processo de regeneração e informar posteriormente o desenho de projeto. A partir da análise do processo de intervenção e do seu desenho final, é possível perceber que o conjunto de intervenções temporárias se constituiu como um elemento fundamental para o processo de regeneração de *Altab Ali Park* e igualmente importante ao nível do desenho de projeto, permitindo, como refere Liza Fior, dar uma maior “exatidão ao projeto” (Fior, 2015). Na prática de muf a observação é um aspeto primordial na conceção do projeto, ou nas palavras de Liza Fior “*observation is proposition*” (Fior, 2012a). Cada um dos elementos que compõem o desenho final do parque são fruto deste processo de observação e investigação que decorreu até à conclusão do



Figura 166. Altab Ali Park. Vista geral do parque e dos vários elementos que o constituem. Foto: Cláudia Antunes, Out. 2017



Figura 167. Al tab Ali Park. Vista geral do parque e dos diferentes elementos que constituem espaços de estar diferenciados. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017

projeto. Ao visitar o parque²⁴⁸ percebe-se que o seu desenho é organizado por um conjunto diversificado de elementos que definem áreas distintas, proporcionando um conjunto de novos espaços de estar e de jogo, onde pessoas de diferentes idades e géneros possam habitar simultaneamente (Figura 166, Figura 167) permitindo diversos tipos de apropriação e usos.

O seu desenho é definido essencialmente por dois núcleos, divididos por um eixo que atravessa o parque e liga a entrada principal em White Church Lane a Adler St, permitindo um primeiro atravessamento ao longo do parque (Figura 168, Figura 169). Este eixo marca a criação de duas zonas, que espelham, na sua composição, a diversidade cultural e religiosa que caracteriza este espaço. A parte norte, estende-se ao longo de Whitechapel Rd. (Figura 170) onde através da criação de uma plataforma elevada é feito um segundo atravessamento entre White Church Lane a Adler St, permitindo caminhar ao longo de Whitechapel Rd a partir de um ponto de vista mais elevado (Figura 171, Figura 172, Figura 173). A plataforma delimita o local onde esteve implantada a última igreja de Whitechapel e junto a ela foram desenhados um conjunto de elementos escultóricos em pedra que marcam a localização de algumas das anteriores igrejas erigidas também neste local (Figura 170). O desenho e produção destes elementos foi uma parceria desenvolvida entre muf e o *Building Craft College* (fundado por Sir. John Cass que foi aqui sepultado em 1718), procurando introduzir um carácter manual à renovação do parque, incorporando também alguns elementos em pedra encontrados durante a escavação arqueológica (Figura 176, Figura 177). Cada uma das peças foram produzidas manualmente por estudantes do *Building Craft College*, o que confere a cada uma destas esculturas uma identidade prévia, ou seja, as mãos do artesão que esculpiram cada uma das peças e o facto de estas terem sido também produzidas localmente. Por sua vez, a introdução de peças produzidas manualmente acentua a ideia de produção do espaço pela ação de um corpo e reforça a ideia do construir como um ato que envolve todo o corpo num processo de execução. No seu livro, “Estar Vivo”, Tim Ingold (2015) descreve as diferenças entre o trabalho manual e o trabalho mecânico, e explica que a relação preceptiva entre o corpo, as ferramentas e o objeto são amplamente distintas entre um e outro, assim como o próprio processo e ritmos de execução. O trabalho manual incorpora movimentos e ritmos que são as de um “corpo vivo”, e estabelece um “acoplamento íntimo” entre “perceção e ação”, ao passo que no trabalho mecânico essa relação é “rompida” existindo apenas movimentos automáticos, onde “o ritmo dá lugar ao mecanismo” (Ingold, 2015, pp. 104–109). Já ao nível do desenho, tanto a plataforma como os elementos esculpidos em pedra, conservam um carácter ambíguo, permitindo que estes possam absorver diferentes usos, modos de apropriação e de jogo (Figura 174, Figura 175, Figura 178, Figura 179, Figura 180).

²⁴⁸ Visita a Altab Ali Park realizada a 5 de Outubro, 2017 e 11 de Agosto 2019



Figura 168. Altab Ali Park. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017



Figura 169. Altab Ali Park. Vista do eixo de travessamento ao longo do parque, que estabelece uma das ligações entre as duas entradas, que ligam as ruas de White Church Lane a Adler St. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017



Figura 170. Altab Ali Park. Vista do lado norte junto a Whitechapel Rd. onde a plataforma elevada e os elementos escultóricos em pedra desenharam o local da anterior igreja de White Chapel. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017



Figura 171. Altab Ali Park. Vista da plataforma elevada que estabelece uma segunda ligação pedonal entre White Church Lane a Adler St. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017.



Figura 172. Altab Ali Park. O percurso ao longo da plataforma permite-nos ter uma perspectiva mais elevada sobre Whitechapel Rd. e caminha ao longo da rua num ambiente mais resguardado e calmo, com diferentes momentos e percepções, em oposição à homogeneidade da rua e do tráfego intenso que caracteriza Whitechapel Rd. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017



Figura 173. Altab Ali Park. Pormenor do desenho da plataforma elevada que percorre o jardim junto a whitechapel Rd. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017



Figura 174. Altab Ali Park. Vista da apropriação do espaço, como espaço de jogo pelas crianças.
Foto: Cláudia Antunes, Outubro 2017.



Figura 175. Altab Ali Park. A ambiguidade do desenho da plataforma, que se estende ao longo do parque, permite que esta seja apropriada de diversas formas, quer como um eixo de ligação, quer como espaço de estar ou como espaço de jogo informal pelas crianças. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017



Figura 176. Altab Ali Park. Esculturas em pedra produzidas manualmente em colaboração com o Building Craft College, que demarcam o local de uma das antigas igrejas de White Chapel. O desenho de algumas destas esculturas incorpora, também, jogos tradicionais para crianças. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017



Figura 177. Altab Ali Park. Pormenor do desenho das esculturas ao longo do parque. Foto: Cláudia Antunes, agosto 2019.



*Figura 178. Altab Ali Park.
Foto: Cláudia Antunes,
outubro 2017*



*Figura 179. Altab Ali Park.
Foto: Cláudia Antunes,
outubro 2017*



Figura 180. Altab Ali Park. O conjunto destas três imagens mostram como os elementos escultóricos em pedra permitem a existência de áreas de estar informais ao longo do parque que podem ser apropriadas de diferentes formas, criando um conjunto diversificado de espaços de estar. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017



Figura 181. Altab Ali Park. Vista do lado sul do parque com elementos naturais que definem espaços de jogo informal para as crianças. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017



Figura 182. Altab Ali Park. Pormenor dos elementos naturais como forma de jogo informal. Foto: Cláudia Antunes, outubro, 2017.



Figura 183. Vista geral do parque onde se percebe o modo como o seu desenho permite o desenvolvimento de várias formas de apropriação do espaço, através dos elementos escultóricos, dos elementos naturais e também pelo desenho da topografia. Foto: Cláudia Antunes, agosto 2019.



Figura 184. Altab Ali Park. Vista do redesenho da base e da envolvente do monumento Shaheed Minar. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017.



Figura 185. Altab Ali Park. Vista da envolvente ao monumento Shaheed Minar. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017.



Figura 186. Altab Ali Park. O desenho de um pequeno espaço mais elevado (como um pequeno palco) com um conjunto de degraus, junto ao monumento Shaheed Minar, permite que este seja um espaço performativo e de ação (podendo ser apropriado para pequenos eventos e performances informais) e, ao mesmo tempo, ser um espaço de contemplação em relação ao monumento. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017.



Figura 187. Altab Ali Park. “Artifact display”, exposição dos artefactos encontrados no âmbito da escavação arqueológica, embutidos em lajes de terrazzo polido e acompanhado com a descrição do projeto e da história do parque. Foto; Cláudia Antunes, outubro 2017



Figura 188. Altab Ali Park. Vista do parque a partir de Whitechapel road (A11). Foto: Cláudia Antunes, agosto 2019.

Por sua vez, a parte sul do parque é definida por um conjunto de elementos naturais, como troncos de árvores e pedras naturais, que se constituem como elementos de jogo informal e incentivam a exploração e experimentação (Figura 181, Figura 182). A topografia foi redesenhada a diferentes cotas permitindo também diferentes tipos de apropriação da área verde (Figura 183). É também nesta zona que está situado o monumento *Shaheed Minar*, para o qual foi redesenhado um novo envolvente e uma nova plataforma para a sua implantação (Figura 184).

O novo desenho do parque está carregado de referências históricas e culturais. Estas referências mostram como a reunião de diferentes culturas e usos fazem parte da própria gênese deste espaço e caracterizam o modo como se define o espaço urbano. A história deste espaço permite-nos perceber como a evolução urbana se faz a partir de um conjunto de atividades humanas, “dentro de um campo relacional” (Ingold, 2015, p. 90). O projeto procura sublinhar a importância da memória e das várias relações históricas e culturais na criação da identidade do lugar. Nas palavras de muf:

The design is conceived as means to acknowledge that matrix of local religious and secular differences to create a shared space, rich in local identity, a place of respite from the noisy High Street and a place able to host the play and socializing of adults and children alike. (muf architecture/art, 2013a, p. 1).

A ambição do projeto é a de criar um “espaço compartilhado”, que possibilite a experiência da diversidade, ligada por uma identidade local. A cidade, sempre foi definida pelos sociólogos como “um espaço para os estranhos, o âmbito mais adequado para desenvolver uma cultura da diferença. (...) Os seres humanos adquiriram na polifonia da cidade a experiência da diversidade” (Innerarity, 2010, p. 109). Katherine Clarke em entrevista à revista *Landscape Australia* (2016), sublinha a importância de, no trabalho de muf, “criar espaços para a diferença”, o que por sua vez implica questionar “como um determinado ambiente ou plataforma pode possibilitar um debate genuíno sobre a diferença e construir um espaço onde essas diferenças possam coexistir”²⁴⁹ (Clarke, 2016). Ao analisarmos o projeto percebemos que o objetivo de criar um espaço comum, é um processo que se inicia desde a fase de investigação e observação, até à conclusão do projeto. Isto é perceptível nas estratégias de *engagement*, que procura criar uma nova relação entre os próprios utilizadores (ténis de mesa) e entre os utilizadores e o parque (*artefact exchange*, *archeological dig* e *Alpana paintings*). A intenção de criar um espaço compartilhado/comum está também presente no próprio desenho do espaço, que se define por espaços diversificados, que permitem a vários utilizadores usarem simultaneamente e de formas distintas o mesmo espaço público, onde os elementos que o definem conservam um carácter indeterminado, o que possibilita vários tipos de apropriação e uso por parte dos seus utilizadores.

²⁴⁹ “(...) and it’s also about making space for difference, and that’s not to say that one can tidy away differences, but how can an environment or platform exist where it’s possible to have a genuine debate about difference, and make space for those differences to co-exist?” (Clarke, 2016, p. n.p.)

Deste modo, a criação de um espaço comum não é apenas um conceito abstrato, mas antes a construção de um processo que permite aos seus utilizadores construírem e habitarem o espaço público através da sua experiência e vivência espacial quotidiana²⁵⁰.

Percebemos, portanto, que na prática de muf é reconhecida a importância e a necessidade de construir espaço para questionar e abrir possibilidades, “*space for doubt*” (Clarke, 2016; muf et al., 2001). Este abrir do processo quer ao nível da metodologia, da investigação e do projeto, a um contínuo questionamento sobre as necessidades e possibilidades do espaço público é o que permite, no seu resultado final, que a obra se mantenha sempre aberta à interpretação dos seus utilizadores. Iremos desenvolver em pormenor este tema no próximo capítulo, mas desde já importa sublinhar a importância dada à prática projetual como um tempo/espaço de questionamento e investigação sobre o espaço público, um espaço que é por natureza um lugar de contestação e antagonístico, mas onde a diferença pode coexistir, o que no caso de muf se reflete no processo e na própria solução do desenho arquitetónico, como é exemplo o projeto de *Altab Ali Park*. Os espaços desenhados por muf não são soluções homogêneas, mas antes revelam o espaço de contestação e político que é o espaço público, alargando os limites, onde cada “espectador [utilizador], estende o limite de responsabilidade não apenas através da interpretação, mas também através da sua implicação no projeto”²⁵¹ (muf et al., 2001, p. 105), pela sua presença e posicionamento no espaço público. O desenho do espaço é o reflexo disto mesmo, onde cada indivíduo pode desenvolver a sua forma de apropriação individual e encontrar o seu posicionamento no espaço público, num espaço onde “mais do que uma coisa pode acontecer ao mesmo tempo”²⁵² (muf et al., 2001, p. 13). Este é, portanto, um espaço que se define como um “produto de inter-relações”, aberto à “multiplicidade” e “sempre em construção”, no sentido definido por Doreen Massey:

“(…) compreendemos o espaço como esfera da possibilidade e da existência da multiplicidade, no sentido da pluralidade contemporânea, como esfera na qual distintas trajetórias coexistem; (...). Sem espaço, não há multiplicidade; sem multiplicidade, não há espaço. Se espaço é, sem dúvida, o produto de inter-relações, então, deve estar baseado na existência da pluralidade. Multiplicidade e espaço são co-constitutivos. (...) Precisamente porque o espaço, nesta interpretação, é um produto de relações-entre, relações que estão, necessariamente, embutidas em práticas materiais que devem ser efetivadas, ele está sempre em processo de fazer-se. Jamais está acabado, nunca está fechado” (Massey, 2009, p. 29).

²⁵⁰ Muf sublinha a importância da diversidade e da experiência preceptiva nos seus espaços ao referir: “So it is with the spaces we make. There is nowhere in particular and everywhere to be, free to wander: looking with the body, thinking with the body, being placed as the viewer, (...), looking at it and being in it at the same time, caught in a network of assumed differences.” (muf et al., 2001, p. 105)

²⁵¹ “The viewer extends the edge of responsibility not only through interpretation but also through themselves being in the work” (muf et al., 2001, p. 105).

²⁵² “The common intent of all the work is to ‘make space for more than one thing at a time’” (muf et al., 2001, p. 13).

Assim, podemos perceber a importância do processo desenvolvido por muf para a regeneração do valor social deste espaço, anteriormente pouco habitado, ao mesmo tempo que se transformou num espaço de carácter performativo e de ação, com o objetivo de ser um espaço apropriado e reinventado pelos seus utilizadores. O novo desenho permite o desenvolvimento de uma nova experiência espacial através da sua vivência e de novas formas de apropriação. O espaço é desenhado para um corpo em ação, um corpo que está enraizado, ligado com o mundo. Como nos diz Merleau-Ponty, “se o espaço corporal e o espaço exterior formam um sistema prático (...) é evidentemente na ação que a espacialidade do corpo se realiza” (Merleau-Ponty, 1999, p. 149). Cada um dos elementos que compõem o desenho do parque pode ser utilizados de diversas formas, uma vez que o seu desenho “ambíguo” permite múltiplas apropriações, como são exemplo: a plataforma elevada pedonal que é também um banco ao longo de Whitechapel rd. (Figura 174, Figura 175); a diversidade do desenho do conjunto de elementos escultóricos que permitem que estas possam ser espaços de estar e de jogo informal, onde foram também cravados na própria pedra jogos tradicionais (Figura 176); a introdução de um pequeno palco elevado seguido de um conjunto de degraus, junto ao monumento *Shaheed Minar*, permite que este seja um espaço de contemplação e que pode ser apropriado como espaço para eventos informais, ou pequenas performances quotidianas desenvolvidas por crianças e adultos (Figura 185, Figura 186). Também o conjunto de elementos naturais que desenham a paisagem são, ao mesmo tempo, elementos que estimulam a criatividade, a apropriação e o jogo por parte das crianças (Figura 181, Figura 182). A ambiguidade no desenho e na interpretação é uma questão subjacente à prática de muf e que trespassa todos os seus projetos²⁵³ (muf et al., 2001), revelando a influência da arte na sua prática, onde os projetos procuram acima de tudo abrir possibilidades em vez de desenhar soluções definitivas.

Deste modo, a análise do projeto de *Altab Ali Park* permite-nos argumentar que os espaços projetados por muf são inerentemente performativos, uma vez que se constroem através da ação dos seus utilizadores e o seu desenho ambíguo estimula a apropriação e a exploração criativa, permitindo que o espaço possa ser constantemente recriado através do uso.

6.3.1 O Espaço como possibilidade para a ação

A este carácter performativo do espaço podemos ainda associar aquilo que Gibson designou como *affordance* - possibilidades para a ação. De acordo com Gibson (1986), fundador da psicologia

²⁵³ “This ambiguity of interpretation underpins all the work in studio, regardless of its material (or imaterial) form.” (muf et al., 2001, p. 106).

ecológica, o termo *affordance*, pretende designar algo que tem como essência “a complementaridade entre animal e o seu meio ambiente”²⁵⁴ (Gibson, 1986, p. 127). De acordo com o autor:

“the affordances of the environment are what it offers the animal, what it provides or furnishes, either for good or ill” (Gibson, 1986, p. 127).

Isto significa que determinados lugares, objetos ou comportamentos, oferecem diferentes possibilidades de uma determinada ação (Gibson, 1986). O autor refere ainda que, “diferentes *layouts*, possibilitam diferentes tipos de comportamento”²⁵⁵ (Gibson, 1986, p. 128) e argumenta que “aquilo que percebemos quando olhamos para um objeto são as suas possibilidades, não as suas qualidades”²⁵⁶ (Gibson, 1986, p. 134).

Se quisermos sintetizar, podemos definir o conceito de *affordances* como “as possibilidades para a ação fornecidas ao animal pelo ambiente”²⁵⁷ (Rietveld & Kiverstein, 2014, p. 327). Heft, refere que “*affordances*, são propriedades do meio ambiente que têm como referência o indivíduo”²⁵⁸ (1989, p. 3) o que faz com que sejam “relacionais por natureza” (1989, p. 4). O conceito de *affordances*, tem sido o mais debatido da teoria ecológica de Gibson (Heft, 1989). Partindo deste conceito, Chemero (2009), argumenta que “*affordances* são relações entre os animais e as características de uma dada situação”²⁵⁹ (Chemero, 2009, p. 141), ou seja, é necessário haver uma inter-relação entre o sujeito que se percebe e o ambiente. Dito de outra forma, é na relação entre o sujeito e o ambiente que a possibilidade (*affordance*) existe, “não está nem no sujeito, nem no ambiente, mas na sua combinação”²⁶⁰ (Chemero, 2009, p. 142). Por sua vez, partindo da teoria de Gibson (1986), de Chemero (2003) e do conceito de Wittgenstein “form of life”, Rietveld & Kiverstein argumentam:

“Thus affordances have an existence dependent on the abilities and practices found within a form of life. However, these practices only exist because the material environment offers the possibilities for actions it does, our practices are not independent of the material environment”(2014, p. 339).

Rietveld & Kiverstein (2014) argumentam a interdependência entre o nosso contexto cultural e social e o ambiente material, para o desenvolvimento das nossas potencialidades individuais e criativas, no entanto sublinham que esta interdependência não invalida a realidade da existência das possibilidades em si, ou seja, a sua existência independentemente do seu uso ou percepção²⁶¹.

²⁵⁴ “(...) It implies the complementarity of the animal and the environment” (Gibson, 1986, p. 127).

²⁵⁵ “Different layouts afford different behaviors” (Gibson, 1986, p. 128).

²⁵⁶ “(...) what we perceive when we look at objects are their affordances, not their qualities” (Gibson, 1986, p. 134).

²⁵⁷ “(...) affordances are to be understood as possibilities for action provided to an animal by the environment” (Rietveld & Kiverstein, 2014, p. 327).

²⁵⁸ “Affordances, then, are properties of the environment taken with reference to an individual.” (Heft, 1989, p. 3)

²⁵⁹ “affordances are relations between animals and features of situations” (Chemero, 2009, p. 141).

²⁶⁰ “Affords-φ (...) it is neither of the person, nor of the environment, but rather of their combination” (Chemero, 2009, p. 142).

²⁶¹ “Although affordances do depend for their reality on the practices to be found in a form of life, this in no way compromises the reality of affordances” (Rietveld & Kiverstein, 2014, p. 339).

É partindo deste conceito de *affordance* que pretendo argumentar que o desenho dos espaços projetados por muf, constroem diversas possibilidades para a ação. Como podemos observar no caso de *Altab Ali Park*, o seu desenho e os elementos que o constituem permitem possibilidades para ação e diferentes tipos de apropriação, assumindo um carácter performativo (Figura 170, Figura 171, Figura 174, Figura 175, Figura 183, Figura 185, Figura 186). Isto é igualmente visível em todos os projetos de muf, como por exemplo em *Barking Town Square* (Barking) ou *Ruskin Square* (Croydon). Ao visitar estes espaços, foi possível observar também o modo espontâneo e instintivo como as crianças se apropriam do espaço (Figura 189, Figura 190, Figura 82). A diversidade dos espaços e o modo como preveem a sua utilização tanto por adultos como por crianças (Figura 91), faz com que a sua apropriação e utilização se faça numa perspetiva “ecológica”, ou seja, “relacional”, na perspetiva colocada por Harry Heft, quando refere que:

“Affordances, then, are properties of the environment taken with reference to an individual. As such, they have both objective and subjective qualities. They are “objective” in the sense that they are “facts of the environment”; what constitutes, e.g., a seat, depends on the physical characteristics of an object.

However, affordances deviate from a strict meaning of an objective property in that they are not specifiable independent of an individual, as are physicalistic properties such as mass and extension. Because affordances implicate a particular perceiver, e.g., his relevant body-scaling characteristics, they may be considered to have “subjective” qualities. But affordances are not subjective in the sense that they reside in mind, as we have seen; they are ecological facts. Thus, affordances do not fit neatly into either of these two ontological categories; instead they are relational in nature” (Heft, 1989, pp. 3–4).

Os espaços desenhados por muf estimulam uma utilização criativa do espaço. O seu desenho promove uma interação entre o utilizador e o meio ambiente, sendo, neste ato relacional, que o espaço público se constrói.



Figura 189. Barking Town Square, muf architecture/art (2010). Vista da apropriação das crianças do espaço público desenhado por muf para um espaço público em Barking, Londres. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017



Figura 190. Barking Town Square, muf architecture/art (2010). Pormenor da apropriação das crianças do espaço público e da utilização dos elementos naturais como jogo informal. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017.

6.3.2 A Experiência como prática espacial para a construção de espaço público

A nossa análise do projeto de muf para Altab Ali Park, permite-nos perceber que não é apenas o desenho arquitetónico que possibilita a regeneração do parque, mas é a própria experiência de uso do espaço, através das intervenções temporárias desenvolvidas por muf, em conjunto com o projeto arquitetónico, que possibilitam a sua regeneração. Como refere Liza Fior, muf “está interessado no modo como o uso e a presença podem transformar o significado dos espaços, e a possibilidade de inserção de usos pode re-enquadrar o modo como entendemos o espaço”²⁶² (Fior, 2015). É a experiência do espaço através do uso, que possibilita a criação de novos usos e o desenvolvimento de uma nova perceção do espaço. O projeto mostra-nos como o desenvolvimento da experiência no espaço através de processos de *engagement*, que exploram novos usos, permitem o desenvolvimento de novos hábitos, possibilitando a transformação da nossa relação com o espaço e do corpo no espaço. Merleau-Ponty refere que “o hábito exprime o poder que temos de dilatar nosso ser no mundo ou de mudar de existência anexando a nós novos instrumentos” (Merleau-Ponty, 1999, p. 199) e esclarece que “o hábito não reside nem no pensamento nem no corpo objetivo, mas no corpo como mediador de um mundo” (Merleau-Ponty, 1999, p. 201). O hábito é o “remanejamento e a renovação do esquema corporal” (Merleau-Ponty, 1999, p. 197), é a “apreensão motora de uma significação motora” (Merleau-Ponty, 1999, p. 198) e que apenas pode ser feito através da experiência individual. O hábito permite que nosso corpo se expanda no espaço, passando a ser uma potência para a ação sobre este. Neste sentido a experiência e o hábito da nossa relação com o espaço público permite desenvolver novas possibilidades de ação, interação e relação com este. O hábito permite-nos desenvolver uma relação mais livre no e com o espaço. Pierre Bourdieu, reforça esta ideia quando afirma que o termo *habitus*, contém em si o “poder gerador (...) de um agente em ação” (1989, p. 61). O hábito contém em si a possibilidade criadora desenvolvida pela “razão prática”, livre dos constrangimentos da racionalidade (Bourdieu, 1989, pp. 61–62), o que permite uma exploração livre do agente sobre o espaço ou o objeto. Isto quer dizer que o desenvolvimento da experiência e a construção do hábito possibilita o desenvolvimento das possibilidades da ação sobre espaço.

Assim, o desenvolvimento da experiência e da participação no âmbito da intervenção arquitetónica, permite a exploração da criatividade e da perceção do espaço possibilitando futuramente um melhor uso e integração entre o utilizador e o espaço, uma vez que “o corpo é [o] nosso meio geral de ter um mundo” (Merleau-Ponty, 1999, p. 203).

Voltando ao início do nosso capítulo, vimos que Heidegger define o construir como habitar, ou seja, construímos porque habitamos o espaço e não o seu contrário. Ora o projeto de *Altab Ali Park*

²⁶² “I’m interested in the way that use and presence, and we are interested in that, can change meaning of spaces, and the possibility of insertion of use can reframe what one understands of a place” (Fior, 2015). Transcrição de parte da conferência de Liza Fior realizada na AA School of Architecture a 2015-03-10.

mostra-nos isto mesmo, onde a reinvenção do uso através de uma nova experiência espacial é já a construção do habitar, permitindo o desenvolvimento de uma nova percepção do espaço, ou nas palavras de Liza Fior, *“is use which defines meaning”*²⁶³ (Fior, 2012b).

A relação entre arte e arquitetura na prática de muf revela-se fundamental para o desenvolvimento desta estratégia. É a relação entre arte e arquitetura, na sua prática, que permite a criação de um espaço público verdadeiramente fenomenológico, desenhado para um corpo em ação que habita e constrói espaço através da sua ação sobre este. O desenvolvimento de uma estratégia que questiona o significado do espaço e o seu uso através de um conjunto de intervenções temporários, permite o desenvolvimento de uma nova visão e percepção do espaço através da experiência. Como nos diz também Merleau-Ponty, “um dos méritos da arte e do pensamento moderno (...) é o de fazer-nos redescobrir esse mundo em que vivemos, mas que somos sempre tentados a esquecer” (Merleau-Ponty, 2002, p. 21).

6.4. Play - A valorização do jogo e das crianças no espaço público.

“A infância que determina as práticas do espaço desenvolve a seguir os seus efeitos, prolifera, inunda os espaços privados e públicos, desfaz as suas superfícies legíveis e cria na cidade planejada uma cidade “metafórica” ou em deslocamento, tal como a sonhava Kandinsky: ‘uma enorme cidade construída segundo todas as regras da arquitetura e de repente sacudida por uma força que desafia os cálculos’” (Certeau, 1998, p. 191).

O presente capítulo parte de uma análise fenomenológica para falar sobre a importância da percepção e da experiência do corpo no espaço para a construção de espaço público, uma vez que, segundo Heidegger e Merleau-Ponty, nos definimos como “ser-no-mundo”. Ao nível do desenvolvimento das capacidades perceptivas, as crianças são normalmente conhecidas como tendo uma maior facilidade de exploração do mundo em termos sensoriais, do que os adultos (Tuan, 2001). A criança tem a capacidade de explorar o mundo em completa liberdade e de sentir o mundo que a rodeia, uma capacidade que se assemelha à do artista (Lidstone & Bunch, 1975).

No âmbito dos estudos da infância, tem sido desenvolvido, nos últimos anos, um maior foco de investigação sobre a importância da experiência do espaço e a sua influência no desenvolvimento infantil, argumentando que a perspetiva espacial é fundamental para compreender as suas “experiências quotidianas”, assim como as “práticas e trajetórias das crianças para além do seu contexto social”²⁶⁴ (Hackett et al., 2015, p. 1). A análise da relação entre as crianças e o seu contexto

²⁶³ Transcrição de parte da conferência de Liza Fior na, Biennale Architettura 2012 - Common Ground: Salutiamo Venezia II (Fior, 2012b).

²⁶⁴ “We argue that spatial perspectives are central to understanding how children’s practices and trajectories are situated within more-than-social contexts” (Hackett et al., 2015, p. 1).

espacial é importante para compreender o modo como este “afeta e molda a experiência das crianças e enquadra as suas escolhas futuras”²⁶⁵ (Hackett et al., 2015, p. 1). É neste contexto que, também no âmbito dos estudos da infância, o desenvolvimento de uma análise fenomenológica e a introdução de conceitos como corporeidade (*embodiment*), começaram a ser desenvolvidos em oposição à “dicotomia corpo/mente” (Mackley et al., 2015, p. 22). Outros autores como Horton and Kraftl (2006) sublinham a importância de uma análise sobre a experiência vivida uma vez que o corpo é entendido como estando sempre em transformação e não como algo fixo e limitado, o ser-no-mundo está sempre em processo de fazer-se²⁶⁶ (Horton & Kraftl, 2006). Da mesma forma e como já vimos, também o espaço é constituído a partir de um conjunto de relações abertas e dinâmicas. Os espaços estão sempre carregados de atividades, relações e narrativas, que acontecem continuamente e ao mesmo tempo, mas que apenas são visíveis dependendo da nossa relação com este e o nosso posicionamento. A nossa definição de espaço pode apenas ser feita a partir do modo como o nosso corpo se relaciona com este, a partir do modo como estamos imersos no espaço e nas suas práticas ou, pelo contrário, se temos uma perspectiva distanciada e abstrata e olhamos apenas para as narrativas que lhe estão subjacentes (2006). Em resumo, apenas podemos definir os espaços a partir da nossa relação com estes, estando como “incorporado nele, através das práticas e da vivência quotidiana. Estes encontros são por natureza, únicos, pessoais e (potencialmente) muito diferentes”²⁶⁷ (Horton & Kraftl, 2006, p. 85).

As crianças são especialmente hábeis na apropriação e exploração do espaço. A sua relação com o espaço, é a de um corpo completamente imerso e enraizado, procurando através do jogo, perceber o que o espaço pode fazer, explorando as suas potencialidades e os seus limites. A sua relação com o espaço é a de um lugar praticado, que se define pelas suas possibilidades. É neste sentido que Michel de Certeau refere que “praticar o espaço é, portanto, repetir a experiência jubilatória e silenciosa da infância. É, no lugar, *ser outro e passar ao outro*” (1998a, p. 191). As crianças exploram o mundo através de atividades lúdicas. É através do jogo que as crianças se apropriam do espaço e o encenam, isto é, transformam-no em ação. O jogo e as atividades recreativas são uma atividade fundamental no desenvolvimento das crianças e um direito inscrito na Convenção dos Direitos da Criança das Nações Unidas, artigo 31:

“1. Os Estados Partes reconhecem à criança o direito ao repouso e aos tempos livres, o direito de participar em jogos e atividades recreativas próprias da sua idade e de participar livremente na vida cultural e artística.

²⁶⁵ “Examining the entanglements between children and the worlds in which they are situated offers new perspectives on how spaces affect and shape children’s experiences and frames how they choose to navigate their lives” (Hackett et al., 2015, p. 1).

²⁶⁶ (...) “this embodiment - and this being-in-the-world - is always becoming: bodies are always in flux; always ongoing; never still” (Horton & Kraftl, 2006, p. 77).

²⁶⁷ (...) “ ‘spaces’ are encountered in and through embodiment, in and through practices, in and through particularly located everyday lives. Such encounters are, by their very nature, unique, personal, and (potentially) very different.” (Horton & Kraftl, 2006, p. 85)

2. Os Estados Partes respeitam e promovem o direito da criança de participar plenamente na vida cultural e artística e encorajam a organização, em seu benefício, de formas adequadas de tempos livres e de atividades recreativas, artísticas e culturais, em condições de igualdade.” (Assembleia Geral das Nações Unidas, 1989, p. 35)

Mas apesar de o jogo e as atividades recreativas serem um direito consagrado, a importância do brincar nas crianças é por vezes desvalorizada, ou melhor, a sua valorização acontece sobretudo quando este é aplicado como uma forma de aprendizagem ou desenvolvimento para a vida adulta, e menos valorizado como um ato puramente lúdico e de livre expressão da criança (European Early Childhood Education Research Association (EECERA), 2013; Lester & Russell, 2008, 2010). No entanto, estudos “sugerem que brincar pode ter benefícios imediatos, ajudando as crianças a interagir com o seu ambiente físico e social”²⁶⁸ (Lester & Russell, 2010, p. x). Brincar é uma atividade “essencial” para o desenvolvimento de uma “infância e idade adulta saudáveis” (Moyle, 2015, p. 16). O brincar tem na criança uma influência importante no seu desenvolvimento quer a nível físico, social, emocional e psicológico, contribuindo para o seu bem-estar físico, emocional e nível de felicidade (Gill, 2014; Lester & Russell, 2008). Neste sentido, é fundamental que os adultos possam promover “espaço e tempo” para o desenvolvimento de atividades recreativas com e para as crianças, onde o jogo é uma “atividade de direito próprio e significativa a nível sociocultural e não apenas em termos de aprendizagem”²⁶⁹ (European Early Childhood Education Research Association (EECERA), 2013, p. 4). Ao nível da literatura existente sobre este tema, é reconhecido que as principais características inerentes ao ato de brincar e de jogar, prendem-se com o facto de esta ser uma atividade: livre; auto-motivada; agradável e positiva; flexível e adaptável; não-literal e imaginativa; imprevisível, espontânea, inovadora e criativa (Lester & Russell, 2008, p. 2). É este carácter de imprevisibilidade e de “criação de incerteza associado ao facto de ser uma atividade agradável e livre, que distinguem o jogo e o lúdico de outros comportamentos, que permite às crianças interagir com o seu meio-ambiente de forma flexível e adaptativa”²⁷⁰ (Lester & Russell, 2010, p. 14).

Já em 1938, na sua análise sobre a importância do lúdico na cultura, Johan Huizinga afirmava que o jogo é “uma das principais bases da civilização” (2000, p. 18) e uma das suas principais características é “o facto de este ser livre, de ser ele próprio liberdade” (2000, p. 25). Huizinga compara ainda o jogo à atividade artística, como um ato poético, que se define por um conjunto de características idênticas à do “domínio da estética” (2000, p. 30). O jogo cria uma nova ordem, diferente da vida quotidiana, construindo temporariamente uma ideia de perfeição e por isso, o jogo

²⁶⁸ “But studies of animal play, and the growing field of brain sciences, suggest that play’s benefits may be more immediate, helping children interact with their current physical and social environment.” (Lester & Russell, 2010, p. x)

²⁶⁹ “Play is also valuable on its own right as a meaningful socio-cultural activity and not just because of its relation to learning.” (European Early Childhood Education Research Association (EECERA), 2013, p. 4).

²⁷⁰ “The very things that distinguish play from other behaviors - its voluntary, pleasurable and ‘as if’ creation of uncertainty - enable children to approach their environments in highly flexible and adaptive ways” (Lester & Russell, 2010, p. 14).

é tendencialmente belo (Huizinga, 2000). A beleza está inerentemente ligada à existência de uma tensão entre elementos, “tensão significa incerteza, acaso” (Huizinga, 2000, p. 31). É este elemento de tensão, de incerteza e acaso, que existe na construção de uma nova ordem temporária, que liga o jogo à arte. Um bom exemplo desta relação é a obra Marcel Duchamp, ele que a determinada altura acabou mesmo por abandonar a realização de obras de arte para se dedicar ao jogo de xadrez. Iremos desenvolver melhor a ideia e a importância do acaso e do jogo na prática artística no próximo capítulo, no entanto é importante sublinhar desde já, o modo como a relação entre o jogo e a arte permitiram repensar o espaço urbano e desenvolver uma maior integração das crianças e do jogo no espaço público, onde para o qual foram importantes a intervenção e ativismo da Internacional situacionista, sobre a integração do lúdico e da criatividade no espaço urbano, e dos projetos de *playgrounds* do arquiteto holandês Aldo Van Eyck, que permitiram a integração do jogo e das crianças no espaço público.

6.4.1 O uso do jogo como tática situacionista

A Internacional Situacionista (IS) tinha como principal objetivo “criar novas formas de ação para combater a sociedade do espetáculo” (Stracey, 2014, p. 7). Para a concretização deste objetivo o jogo é a principal estratégia, ou seja, a “invenção de jogos” (Debord, 2006a, p. 39) e ações no ambiente urbano que convergem para a construção de um novo urbanismo unitário. Estas ações têm como objetivo o desenvolvimento de uma nova experiência urbana, tendo em conta os “efeitos emocionais que a cidade experimental deverá produzir”²⁷¹ (Debord, 2006a, p. 38) e o desenvolvimento de uma nova relação entre a arquitetura e as artes no contexto urbano, criando uma nova relação estética. O novo urbanismo unitário pressupõe uma nova arquitetura, construída por ambientes e situações temporárias em vez de formas materiais, sendo a experiência o elemento determinante para a construção da nova forma urbana²⁷². Para este objetivo foram desenvolvidas um conjunto de estratégias como: a psicogeografia, a deriva e a construção de situações. O desenvolvimento destas estratégias corresponde a uma luta pela implementação de uma “criatividade lúdica” (Debord, 2006a, p. 40) estendida a todos os âmbitos da vida quotidiana e das relações humanas. O reconhecimento que Debord faz da importância do jogo na sociedade e na vida quotidiana é diretamente influenciado por Huizinga (Andreotti, 2002). Tal como descreveu Huizinga, o jogo é um ato de liberdade e é nesse sentido que este é utilizado na estratégia situacionista, ou seja, como uma forma de desconstruir e

²⁷¹ “Spatial developments must take into account the emotional effects that the experimental city is intended to produce.” (Debord, 2006a, p. 38)

²⁷² Sobre a construção de uma nova arquitetura Debord refere: “The comrades who call for a new, free architecture must understand that this new architecture will primarily be based (...) on the atmospheric effects of rooms, hallways, streets - atmospheres linked to the activities they contain. Architecture must advance by taking emotionally moving situations, rather than emotionally moving forms, as the material it works with. And the experiments conducted with this material lead to new, as test unknown forms.” (Debord, 2006a, pp. 38–39)

reinterpretar o contexto urbano, procurando quebrar com a racionalidade da cidade funcionalista. Debord, tal como Huizinga, acredita que o jogo cumpre uma função importante no desenvolvimento cultural dos povos, e utiliza-o como *medium* para a luta contra a alienação, ou seja, como modo de estimular a criatividade dos indivíduos no espaço urbano, retirando-os temporariamente da sua vida quotidiana através da construção de um outro mundo temporário - a construção de situações. Tanto a deriva como a construção de situações procuram ser formas lúdicas de experienciar o espaço urbano. De acordo com Debord, a deriva “envolve um comportamento lúdico-constructivo”²⁷³ (Debord, 2006b, p. 62).

O reforço da necessidade de desenvolver um novo urbanismo que responda à necessidade do lúdico no espaço urbano é claramente expresso no texto do artista Holandês Constant Nieuwenhuys, “*Another City for Another Life*”, publicado no jornal *Internationale Situationniste* #3, 1959. O desenho proposto por Constant para a realização de um novo urbanismo unitário a que chamou *New Babylon*, tem como objetivo possibilitar a “expressão natural da criatividade coletiva” (Constant, 2006, p. 71), em oposição à cidade moderna, incapaz de desenvolver qualquer espírito criativo (Constant, 2006). Este novo urbanismo unitário não pode ser expressão da individualidade artística, mas deve ser antes fruto da criatividade coletiva, onde todos devem colaborar, começando com a construção de situações até à criação de ambientes semi-permanentes onde “a liberdade e o jogo são as principais características” (Heynen, 1999, p. 153). “O objetivo do novo urbanismo unitário é providenciar as bases para uma vida onde a força motriz é a experimentação contínua”²⁷⁴ (Heynen, 1999, p. 154). O centro do desenvolvimento de *New Babylon*, para Constant, é o *Homo ludens* em oposição ao *Homo Faber*, uma vez que para ele o contínuo progresso tecnológico iria permitir um aumento exponencial do tempo livre, contribuindo para um maior desenvolvimento da criatividade humana. No entanto, e como demonstra Hilde Heynen através da análise dos seus desenhos e maquetas, a impossibilidade de Constant de desenvolver uma solução estrutural concreta, mostra a “impossibilidade de dar uma forma concreta à utopia”²⁷⁵, sendo esta apenas real no ato poético (1999, p. 174). De certa forma, Debord parece ter percebido a impossibilidade e a contradição de uma conceção formal da ideia de um urbanismo unitário, ao proibir qualquer representação artística como ação situacionista. Para Debord, a revolução deveria acontecer primeiro na sociedade e só depois seria possível pensar um novo desenho urbano e por esse motivo, a ação situacionista deveria concentrar-se no desenvolvimento de táticas que contrariassem a alienação social e “enfatassem a noção de jogo”²⁷⁶

²⁷³ “Dérives involve playful-constructive behavior” (Debord, 2006b)

²⁷⁴ “The aim of unitary urbanism is to provide the basis for a life whose driving force is continuous experimentation” (Heynen, 1999, p. 154).

²⁷⁵ “(...) *New Babylon* is a striking proof of the impossibility of giving a concrete form and of making poetry the only moment of reality: one cannot “dwell” in *New Babylon*” (Heynen, 1999, p. 174).

²⁷⁶ “According to them, one should rather engage in activities emphasizing ‘the content, the notion of play, the free creation of everyday life’” (Heynen, 1999, p. 153)

(Heynen, 1999, p. 153) em vez da criação de infraestruturas urbanas. Após a saída de Constant em 1960, a segunda fase da ação situacionista focou-se em táticas como a “poética urbana do graffiti” (Andreotti, 2002, p. 235), passando o movimento a ser constituído sobretudo por ativistas como Raoul Vaneigem e menos por artistas, passando a ação a ser feita através da escrita de artigos críticos ao planeamento e desenvolvimento urbano (Heynen, 1999).

Mas apesar do seu carácter utópico, o modo como os situacionistas usam o jogo como forma de ação contra a alienação e reivindicam a criação de espaços que permitam a expressão da criatividade no espaço urbano questiona-nos sobre a importância do desenvolvimento da criatividade e da necessidade da existência da diversidade como elementos fundamentais para a construção das cidades e do espaço público. A influência da obra de Debord e mais especificamente de Constant através do seu projeto *New Babylon*, repercutiu-se no trabalho de outros arquitetos como Cedric Price, Archigram, os Metabolistas ou Alison e Peter Smithson (Andreotti, 2002).

6.4.2 Aldo Van Eyck e a inclusão das crianças no espaço urbano

Ao nível urbano, é após a Segunda Grande Guerra Mundial que se intensifica uma maior consciência em relação à valorização das crianças no espaço público, fazendo com que vários arquitetos trabalhem sobre a sua integração no espaço urbano (Lefaivre, 2007). Já anteriormente, outros arquitetos como Luis Barragán, Le Corbusier, Isamu Noguchi e Louis Kahn tinham também desenvolvido projetos para parques infantis e espaços para o desenvolvimento da criatividade, mas será com o fenómeno do “Baby Boom” e a necessidade de reconstrução das cidades após a guerra, que se irá intensificar uma maior investigação sobre o desenvolvimento das crianças e a preocupação com a sua integração no espaço público, o que fez também com que, por exemplo, teóricos como Lewis Mumford e Kevin Lynch desenvolvessem os seus estudos urbanos, tendo em conta a visão das crianças sobre o espaço urbano (Lefaivre, 2007). Mas é em Amsterdão, no período de 1947 e 1968, que iremos encontrar um dos maiores exemplos sobre o estudo e a valorização das crianças no espaço público através dos projetos desenvolvidos pelo arquiteto Aldo Van Eyck para esta cidade. Durante este período, Van Eyck construiu uma média de 50 parques infantis por ano em Amsterdão, chegando a cidade a ter 1000 parques infantis construídos em 1968, em oposição aos 30 que existiam em 1947 (Lefaivre, 2007, pp. 44–45).

Tendo iniciado o seu percurso como modernista e parte do CIAM, Van Eyck tornou-se um dos maiores opositores do funcionalismo, defendendo uma arquitetura mais humana e que promovesse um maior desenvolvimento da criatividade (Oudenampsen, 2011). O seu percurso passou, nos primeiros anos, por uma relação com o movimento avant-garde, estabelecendo contacto com artistas como Arp, Lohse, Vantongerloo, Giacometti, Ernest e Brancusi (Strauven, 2007). É através do contacto com este meio artístico que Van Eyck se interessa pela arte arcaica (influenciado pelo surrealismo) e

pela ideia da relatividade, ou seja, onde o mundo não é visto através de um sistema hierárquico, mas através de “pontos de vista equivalentes, onde cada um pode ser lido como centro” (Strauven, 2007, p. 4). Van Eyck colaborou também com o grupo COBRA (abreviatura para: Copenhaga, Bruxelas, Amsterdão), estabelecendo contato com Constant Nieuwenhuys, um dos membros mais ativos do grupo (Lefavre, 2007). A relação entre Constant e Van Eyck no grupo COBRA teve influência no trabalho de ambos. Em Van Eyck os seus desenhos coloridos a lápis de cera dos projetos para *Playgrounds*, são uma influência dos ideais do grupo, que eram inspirados pelos desenhos infantis mais do que pelo trabalho de outros artistas²⁷⁷ (Lefavre, 2007). Por sua vez também o projeto *New Babylon* de Constant é influenciado pelos projetos de *playgrounds* de Van Eyck (Lefavre, 2007), como vemos na relação intrínseca que desenvolveu entre o jogo e o espaço urbano.

Os projetos que Van Eyck desenvolveu para *playgrounds*, constituíram-se como uma forma de luta contra o funcionalismo e de experimentação para o desenvolvimento das suas ideias para a arquitetura (Oudenampsen, 2011). O desenho destes espaços, seguiam o princípio da relatividade, que se tornou central na obra do arquiteto, perceptível na organização do espaço, onde os elementos tubulares de desenho minimalista se dispõem no espaço estabelecendo relações mútuas e não hierárquicas, onde “todos os elementos eram equivalentes” (Oudenampsen, 2011, p. n.p.). Segundo Van Eyck, a arquitetura deveria “redescobrir os ‘princípios arcaicos da natureza humana’, tal como o fez a pintura a partir do Cubismo”²⁷⁸ (Strauven, 2007, p. 5). Os seus espaços de jogo eram definidos por um conjunto de elementos que continham “conotações arquitetónicas e biomórficas” (Strauven, 2007, p. 6), como caixas de areia, pequenos blocos de cimento que podiam funcionar como degraus ou “trampolins” para saltar, e um conjunto de estruturas esbeltas em metal tubular em forma de arco ou de cúpula que poderiam ser apropriadas e usadas de diversas formas (Strauven, 2007). Este conjunto de elementos são a base utilizada para cada um dos *playgrounds* projetados por Van Eyck, reorganizando-se de forma diferente de acordo com o local de cada intervenção. Liane Lefavre, define as intervenções de Van Eyck como “as primeiras esculturas *site-specific* do pós-guerra” pelo modo como estas se redefinem de acordo com o contexto urbano de cada intervenção²⁷⁹ (Lefavre, 2007, p. 61). O carácter “arquetipo” dos elementos que desenham o espaço permite que estes tenham “múltiplas interpretações” e significados, permitindo a sua utilização para vários tipos de jogos (Strauven, 2007, p. 6).

²⁷⁷ “The spontaneous art of children inspired us more than the oeuvre of professional artists.” (COBRA 4, 1949, citado in Lefavre, 2007, p. 47)

²⁷⁸ “He considered that architecture, like paintings since Cubism, had to rediscover ‘the archaic principles of human nature’ (...)” (Strauven, 2007, p. 5).

²⁷⁹ “(...) the playgrounds ‘learn’ from their context. It is one of the first site-specific sculptures in the post-war period” (Lefavre, 2007, p. 61).

É importante notar o modo como as influências artísticas de Van Eyck, foram fundamentais para o modo como o arquiteto repensou o espaço de jogo no espaço público, contribuindo para que os seus *playgrounds* fossem espaços de exploração e desenvolvimento da criatividade. De acordo com Lefaivre, o trabalho de Van Eyck foi inovador a vários níveis. Em primeiro lugar, o modo como estes projetos envolveram a comunidade num processo *bottom-up* e participado, onde os moradores eram envolvidos no processo de planeamento; em segundo lugar, o facto destes *playgrounds* serem pensados à escala urbana e não como pequenos elementos isolados, uma vez que estes espaços eram vistos como elementos agregadores dos bairros “criando *micro-urban villages*”, uma vez que cada projeto era inseridos em interstícios ou espaços remiiscentes, o que permitia a consolidação do tecido urbano (Lefaivre, 2007, pp. 58–59).

Tanto o desenho de *playgrounds*, como o processo *bottom-up* desenvolvido por Van Eyck em colaboração com Cornelis van Eesteren e Jacoba Muller do Departamento de urbanismo de Amsterdão, que em conjunto promoveram o envolvimento da população num processo participado de regeneração urbana, permitiu a construção de uma primeira alternativa ao “espaço público monumental concebido pelo CIAM” (Lefaivre, 2007, p. 71).

A obra de Van Eyck tem continuado a influenciar uma nova geração de arquitetos que acredita na importância do envolvimento das crianças no espaço público enquanto participantes ativos e não como recetores passivos, como é o caso de muf.

6.5. muf architecture/art: o jogo como agenciamento e *medium* para a ação no espaço público

“Making space for children would, we acknowledge, make space in turn for their adult carers. The views of children became part of the research for projects in the public realm where their opinions might otherwise have been overlooked. And space was made where young people were excluded for fear of their misbehavior. When does play become misbehavior?” (muf et al., 2001, p. 166)

“we see that a game may qualify as a piece of work, or as a work in the strong sense of the word, while a space designed for a playful activity may legitimately be deemed a product in that it is the outcome of an activity which regulates itself (lays down rules for itself as it unfolds.”(Lefebvre, 1991, p. 179).

Toda a investigação e reconhecimento da importância do jogo e das atividades lúdicas no desenvolvimento de uma infância saudável, e sendo este um direito fundamental da criança, traz para o planeamento urbano e para a arquitetura uma responsabilidade acrescida sobre a relevância de criar espaços que possam promover o desenvolvimento de atividades lúdicas e recreativas no espaço público. A integração das crianças no espaço público, através de espaços para que estas possam estar,

brincar e explorar as suas capacidades criativas, é uma questão fundamental para a existência de um espaço que se defina como público, ou seja, aberto e inclusivo.

A importância do lúdico e a integração das crianças no espaço público é outra das questões importantes na prática de muf e que está presente nos seus projetos, como temos visto até aqui. Vimos por exemplo no projeto *Making space in Dalston* (ver capítulo 3), que uma das intervenções foi a criação de um *pop-up playground* em *Gillett square*, numa área onde não existiam espaços para as crianças no espaço público, assim como a elaboração de workshops fotográficos e criativos, em parceria com *Hackney Young Carers*, valorizando a perceção dos jovens sobre o seu espaço urbano e envolvendo-os no desenvolvimento cultural da cidade, estimulando as suas capacidades criativas. Também em *Altab Ali Park* a integração das crianças nos workshops *artefact exchange* e *archeological dig* foram determinantes para que a perceção do lugar fosse alterada e as crianças passassem a integrar este espaço no seu quotidiano, para que este passasse a ser um espaço público integrador e comum. A nível do projeto, percebemos que este é desenhado para a integração das crianças e para o desenvolvimento do seu potencial criativo, atribuindo um sentido de agenciamento, onde o desenho do espaço permanece aberto, mantendo um carácter ambíguo, estimulando assim a exploração e apropriação criativa. Katherine Clarke sublinha a importância de, na prática de muf, desenvolver espaços que promovam a apropriação e que possam “atribuir um sentido de agenciamento às crianças, em vez de estas serem recetores passivos - muf tem como objetivo construir espaços que possam ser apropriados e assim o espaço é modulado através da atividade - como um hábito a desenvolver até à idade adulta. O espaço público como a experiência viva da democracia, o espaço onde cada um pode construir a sua identidade e onde a diferença pode ser experienciada”²⁸⁰. Ora como vimos, esta ideia está em linha com a investigação mais recente sobre a importância do contexto espacial no desenvolvimento da criança e da sua influência na vida adulta (ver, Hackett et al., 2015).

Muf tem desenvolvido um vasto conjunto de projetos para parques infantis e espaços de jogo para o espaço público. Segundo muf, o desenvolvimento de espaços que integrem as crianças é uma componente fundamental para a existência de “espaço público como espaço social” (muf architecture/art & J&L Gibbons, 2010, p. 91). Este princípio insere-se na estratégia para *Hackney Wick & Fish Island*, que analisamos no capítulo 5, do qual faz também parte o projeto *Wick Green*, um projeto de recuperação de um parque infantil, junto à igreja de *St Mary of Eton*, em *Hackney Wick*.

²⁸⁰ “Giving children a sense of agency, rather than being passive receivers – muf aim to make space that can be appropriated and so space is modulated through activity - as a habit to take into adulthood. Public space as the lived experience of democracy, the space where one can construct your identity and where difference can be experienced” Katherine Clarke, entrevista no atelier muf a 7/12/2017.

6.5.1. *Wick Green, Hackney Wick*

O projeto Wick Green (2010), está inserido no programa para a integração do jogo e desenvolvimento da criatividade no espaço público no âmbito da estratégia que muf desenvolveu para Hackney Wick and Fish Island (2010). Inserido na área residencial de Hackney Wick, junto à igreja de *St. Mary of Eton*, Wick Green é um parque comunitário definido por uma área verde e um parque infantil para crianças (Figura 191). O espaço foi proposto por muf para requalificação e desenvolvimento de um espaço que pudesse integrar o jogo e o lúdico no espaço público. O objetivo foi a requalificação do parque infantil e da área verde envolvente, desenhando um novo espaço público que integrasse tanto as crianças como os seus cuidadores. Para muf, ao incluir espaços de jogo formais ou informais, “as crianças como os seus cuidadores são encorajados a usar os espaços ao ar livre”²⁸¹ (muf architecture/art & J&L Gibbons, 2010, p. 91). A investigação feita neste âmbito refere que os “pais associam brincar no parque infantil com bem-estar familiar, e aqueles que vivem junto a parques infantis e que os visitam regularmente reportam níveis mais elevados de bem-estar familiar”²⁸² (Gill, 2014, p. 20). No âmbito da estratégia proposta por muf para HWFI, o jogo é reconhecido como um elemento determinante para conseguir desenvolver um “espaço público que se defina como espaço social”²⁸³ (muf architecture/art & J&L Gibbons, 2010, p. 91).

O projeto de recuperação do parque teve como estratégia o teste das possibilidades do espaço com crianças locais²⁸⁴ (muf architecture/art, 2010). Assim, o processo projetual partiu da observação da experiência e do uso do espaço por parte das crianças, testando possíveis organizações espaciais e a sua eficácia através do uso. Para isso muf em parceria com o projeto *Albion Kids Show* desenvolveu, um conjunto de jogos e atividades que levaram as crianças da comunidade a explorar de forma criativa este espaço (Figura 193). *Albion Kids Show* é uma instituição de carácter social para crianças sediada em Hackney que providencia espaços de jogo para crianças e jovens em diversos locais, nomeadamente em áreas onde este tipo de equipamentos não existe.

²⁸¹ “Children learn through play and by including space for play both formal designated areas and by accommodating safe playable landscapes in the streetscape, young children and their careers will be encouraged to use open spaces” (muf architecture/art & J&L Gibbons, 2010, p. 91).

²⁸² “Parents associate playing in playgrounds with family well-being, and those who live near playgrounds and visit often report higher levels of family well-being.” (Gill, 2014, p. 20)

²⁸³ “(...) play is recognized as integral to achieving public space that are social spaces.” (muf architecture/art & J&L Gibbons, 2010, p. 91)

²⁸⁴ “Reclaiming a lost playground designed through a process of testing the potential with local children.” (muf architecture/art, 2010).



Figura 191. Vista aérea da localização do projeto “Wick Green” (assinalado a verde) em Hackney Wick. Fonte de vista aérea: ©Google 2022



Figura 192. Vista do parque antes da intervenção em 2008. Fonte: © Google 2022



Figura 193. Cartaz e imagens do evento desenvolvido por mu fem parceria com Albion Kids Show, para testar novas possibilidades para o parque. Imagem: muf architecture/art. <http://muf.co.uk/portfolio/wick-green/>



Figura 194.



Figura 195.



Figura 196.



Figura 197.



Figura 198. "Take over the Wick Green". Imagens da experiência de apropriação do espaço por parte das crianças, durante o evento que permitiu explorar novas possibilidades de uso do parque. Fotos 194 a 199: arquivo muf architecture/art.



Figura 199.

A partir do relatório fotográfico desta atividade produzido por muf, é possível observar a forma criativa e intuitiva como as crianças exploram o espaço, extrapolando os limites dos equipamentos fixos que normalmente fazem parte dos parques infantis. Esta observação permitiu a muf desenvolver um novo espaço que promovesse este mesmo sentido de exploração e desenvolvimento da criatividade no espaço público por parte das crianças.



Figura 200. Wick Green. Vista geral da Intervenção. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017



Figura 201. Wick Green. Vista geral da intervenção. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017.



Figura 202. Wick Green. Vista geral da intervenção. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017



Figura 203. Wick Green. Vista geral da intervenção. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017



Figura 204. Wick Green. Pormenor do espaço de baloiços que alarga o perímetro inicial do parque. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017



Figura 205. Wick Green. Pormenor do novo espaço de baloiços. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017

O projeto é um bom exemplo como o jogo e a criatividade são uma contínua extrapolação dos limites. O desenho do parque questiona a ideia do desenho tradicional de parque infantil, delimitado e condicionado e explora o modo como os limites são um meio para o desenvolvimento criativo. Assim, o novo desenho do parque projetado por muf, estende-se ao longo de toda a área verde existente, criando espaços de jogo e de estar que servem tanto a crianças como os adultos. O projeto do parque incorpora duas ideias importantes inseridas na estratégia de muf para HWFI ou nível do design urbano, onde se propõem que os elementos sejam desenhados com vista a uma “expansão da sua funcionalidade”, e os “limites são considerados como oportunidades”²⁸⁵ (muf architecture/art & J&L Gibbons, 2010, p. 53). Estas duas ideias são visíveis no novo desenho do parque a diversos níveis. Em primeiro lugar, o anterior desenho do parque infantil contido e delimitado numa única área (Figura 192) é reequacionado e um conjunto de novos equipamentos como baloiços, escorregas e áreas de jogo informal são estendidas ao longo do parque (Figura 200, Figura 201, Figura 202, Figura 203, Figura 204, Figura 205, Figura 206, Figura 207). Em segundo lugar, esta “expansão da funcionalidade” está presente no modo como os vários espaços conseguem albergar um conjunto diverso de atividades, como por exemplo a área de escorregas é um pequeno ring que permite às crianças sentarem-se à volta ou desenvolver outro tipo de jogos nesse mesmo espaço (Figura 206, Figura 207). Em terceiro lugar o espaço explora os limites como possibilidades criativas, desenhando um conjunto de elementos que permitem às crianças explorar o espaço testando os seus limites de forma lúdica e criativa (Figura 208, Figura 209, Figura 210). Voltando novamente a Heidegger, o filósofo diz-nos que “o limite não é onde uma coisa termina, mas, como os gregos reconheceram, de onde alguma coisa dá início à sua essência” (Heidegger, 2012a, p. 134). Ora vemos, neste projeto, como esta ideia pode ser pensada em termos espaciais e arquitetónicos, em que o limite de um espaço é o que dá início a outro, funcionando ambos de forma complementar e integradora (Figura 202, Figura 208, Figura 209, Figura 210, Figura 211).

Outra questão importante, é o modo como o equipamento urbano, neste caso os bancos, permite que o espaço público acolha também os adultos que acompanham as crianças. O desenho dos bancos com costas altas e descanso para os braços, permite que os adultos possam estar mais confortáveis enquanto acompanham as crianças ao parque, permitindo que ambos desfrutem por mais tempo do espaço público (Figura 202, Figura 203, Figura 205, Figura 210, Figura 211).

²⁸⁵ “(...) expanded functionality in mind. (...) boundaries provide opportunities (...)” (muf architecture/art & J&L Gibbons, 2010, p. 53)



Figura 206. Wick Green. Vista do espaço de escorregas. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017



Figura 207. Wick Green. Vista do espaço de escorregas. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017



Figura 208. Wick Green. Exemplo da extrapolação dos limites do espaço. O desenho dos equipamentos permite a exploração criativa do espaço por parte das crianças. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017.



Figura 209. Wick Green. Pormenor. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017



Figura 210. Wick Green. Pormenor dos bancos e da e da extrapolação dos limites do espaço. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017.



Figura 211. Wick Green. Pormenor. Foto: Cláudia Antunes, outubro 2017.

O projeto de muf incorpora um conjunto de características que, no âmbito da investigação mais recente, são fundamentais para o desenvolvimento saudável das crianças, como o desenho de espaços indeterminados e abertos à exploração criativa, que permitam a extrapolação de limites e o contacto com a natureza. Investigação mostra que o contacto com a natureza ajuda a uma boa saúde mental (Ginsburg et al., 2007; Lester & Maudsley, 2006; Shackell et al., 2008) e de acordo com a American Academy of Pediatrics, o jogo desenvolvido de forma livre e criativa “oferece benefícios que podem proteger contra os efeitos da pressão e do stress”²⁸⁶ (Ginsburg et al., 2007, p. 184). Lester & Russell, sublinham ainda a importância do jogo em desenvolver emoções positivas na criança, uma vez que “quanto mais essas emoções positivas forem desenvolvidas, mais probabilidade existe de a criança ser feliz e desenvolver um maior sentido de bem-estar”²⁸⁷ (2010, p. 25). “Brincar é importante para um desenvolvimento saudável do cérebro”²⁸⁸ (Ginsburg et al., 2007, p. 183).

O projeto mostra-nos como o desenho do espaço pode promover uma apropriação criativa do espaço público pelas crianças, permitindo-lhes explorar os limites e a ação sobre o espaço através do lúdico, permitindo à criança desenvolver as suas capacidades criativas e de exploração do mundo que a rodeia.

6.6. Nota Conclusiva: Performance e Performatividade do Espaço

“(...) eu não poderia apreender a unidade do objecto sem a mediação da experiência corporal”
(Merleau-Ponty, 1999, p. 273)

“Architecture is the ‘background or framework’ for daily life.” (Frank Loyd Wright citado em McCarter & Pallasmaa, 2012, p. 5)

Procurámos analisar neste capítulo a importância da experiência e ação sobre o espaço na construção do espaço público. O filósofo italiano Giorgio Agamben refere que a etimologia da palavra “*esperienza, ex-per-ientia*, (...) contém a mesma ideia de um ir através da ação na ação” (Agamben, 2012, p. 165). A análise que desenvolvemos neste capítulo permite-nos sugerir que os espaços públicos desenhados por muf se definem como espaços inerentemente fenomenológicos e performativos. Ao aplicar aqui o termo “performativo”, pretende-se caracterizar os espaços que se definem e constroem pela ação dos seus utilizadores e que são abertos à experimentação e apropriação criativa. De acordo com

²⁸⁶ “(...) child-driven, creative play, which offers benefits that may be protective against the effects of pressure and stress” (Ginsburg et al., 2007, p. 184).

²⁸⁷ “The larger the sphere of influence of the positive emotions, the more likely that the child be happy and have a strong sense of well-being” (Lester & Russell, 2010, p. 25).

²⁸⁸ “Play is important to healthy brain development” (Ginsburg et al., 2007, p. 183).

Schechner, “a performance acontece enquanto ação, interação e relação.”²⁸⁹ (2013, p. 30). É neste sentido que pretendemos enquadrar os espaços projetados por muf, onde o espaço se constrói através da ação, interação e relação entre os utilizadores e o espaço. Muf, ao desenvolver uma estratégia aberta às condições sociais e infraestruturais do lugar, permite que as dinâmicas quotidianas sejam incorporadas no projeto. Deste modo, o espaço vai-se construindo através do uso, do habitar, e não apenas através da intervenção arquitetónica. Neste sentido, é importante salientar o papel dos eventos temporários, na prática de muf, como forma de investigação e teste de possibilidades espaciais, permitindo, ao mesmo tempo, desenvolver a experiência espacial dos seus utilizadores. O conjunto de intervenções temporárias desenvolvidas para *Altab Ali Park* (tenis de mesa, *artefact exchange*, *archeological dig* e *Alpana paintings*), permitiram equacionar uma nova habitabilidade e possibilidade de uso do espaço através da experiência. Como salientam McCarter & Pallasmaa, “a experiência é a base fundamental da arquitetura”²⁹⁰ (2012, p. 7). “A arquitetura apenas existe na experiência vivida”²⁹¹ (McCarter & Pallasmaa, 2012, p. 6), ou seja, através da nossa experiência do espaço. Este ato de construir o espaço através da experiência é ainda mais importante quando falamos de espaço público, uma vez que este é formado pelas dinâmicas sociais quotidianas existentes num dado contexto ou situação.

Em resumo, podemos perceber, através dos projetos de *Altab Ali Park* e *Wick Green*, a importância da experiência e da nossa relação com o espaço para a construção de espaço público. Ambos os projetos são um exemplo de como o espaço público se constrói através do uso e da experiência relacional dos seus utilizadores. É no ato de interação e relação com o espaço que este se vai construindo permanentemente, ou como diz Heidegger, “construir já é em si mesmo habitar” (Heidegger, 2012a, p. 126). Construimos porque habitamos o espaço. A relação entre arte e arquitetura é fundamental para o desenvolvimento deste processo, promovendo a relação com o espaço através da experiência sensível. Como explica Gilles Deleuze:

“A sensação tem uma face voltada para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o ‘instinto’, o ‘temperamento’, todo um vocabulário comum a Cézanne e ao Naturalismo), e tem uma face virada para o objecto (o ‘facto’ o lugar, o acontecimento). Ou, dizendo de outra maneira, não tem qualquer face, é as duas coisas numa ligação indissolúvel, é o estar-no-mundo, como dizem os fenomenólogos: ao mesmo tempo, eu *devenho* na sensação e algo *acontece* pela sensação, uma coisa por intermédio da outra, uma coisa dentro da outra.” (Deleuze, 2011, pp. 79–80)

A arte mostra-nos a importância de conseguirmos desenvolver uma relação sensível com o mundo, de experienciar o espaço através do nosso corpo, com os nossos sentidos, estendendo as possibilidades do corpo, do espaço e do objeto.

²⁸⁹ “But a performance takes place as action, interaction, and relation” (Schechner, 2013, p. 30).

²⁹⁰ “Experience constitutes the fundamental foundation for architecture” (McCarter & Pallasmaa, 2012, p. 7).

²⁹¹ “Architecture only exists in the lived experience” (McCarter & Pallasmaa, 2012, p. 6).

A análise dos dois projetos de muf, permite-nos ainda perceber o valor da experiência e da relação com o espaço e com a natureza para o nosso desenvolvimento pessoal, social e cognitivo, nomeadamente nas crianças. Neste ponto a arquitetura tem um papel importante e fundamental em desenvolver espaços que promovam o jogo e a criatividade no espaço público. É necessário que o espaço público acolha as crianças e os seus cuidadores e para isso é importante que o seu desenho seja inclusivo, com espaços, adaptados às diferentes escalas humanas e que sejam, ao mesmo tempo, estimulantes em termos sensoriais e cognitivos, permitindo a apropriação e a exploração criativa do espaço pelos seus utilizadores. Num tempo em que a maior parte da população vive em cidades é cada vez mais importante o desenvolvimento de espaços que promovam a experiência em espaços abertos e no espaço público, que nos estimulem a relacionar com a natureza, com os outros e com o nosso contexto urbano, permitindo-nos desenvolver uma melhor integração social e um maior bem-estar emocional

Capítulo 7: Prática Artística e Prática Arquitetônica: A exploração do espaço da dúvida e incerteza como método na prática arquitetônica e para o espaço público (muf architecture/art e o projeto *Art Camp*)

Resumo

O que significa deixar espaço para que a incerteza aconteça no processo do projeto e no seu resultado final? Qual a importância do desenvolvimento desta incerteza como método para pensar as questões urbanas? Vimos nos capítulos anteriores que muf procura desenvolver espaços que configurem uma certa ambiguidade, para que estes possam ser apropriados de diversas formas pelos seus utilizadores. No entanto neste último capítulo irei analisar como a dúvida e a criação de espaço para o desenvolvimento da incerteza podem constituir-se como um método importante para pensar as questões urbanas e abrir espaço para o teste de novas possibilidades, a partir de uma relação estreita entre arte e arquitetura. Para isso irei analisar o projeto “*Art Camp*” desenvolvido por muf enquanto parte da estratégia de intervenção desenvolvida para Hackney Wick and Fish Island entre 2009 e 2013.

7.1. “*Laboratory of Doubt*” - Dúvida e incerteza como método na prática artística

“Doubt and its semantic cousin, perplexity, which are both equally important to me, are unsightly states of mind we’d rather keep under lock and key because we associate them with uneasiness, with failure of values. But wouldn’t it be more accurate to claim the opposite, that certainty in the sense of brazen, untenable affirmation is more pathetic? It is simply its association with notions of well-being that gives affirmation its current status.” Carsten Höller (in, Obrist, 2003, pp. 401–402)

“Trazer a dúvida para o ar que envolve a arte pode ter sido uma grande obra de Duchamp.” Jasper Johns (in, Johns, 2006, p. 209)

Em 1999 o curador Hans Ulrich Obrist organizou, em colaboração com Barbara Vanderlinden, a exposição *Laboratorium*, na cidade de Antuérpia, na Bélgica. Desenvolvida a partir de uma lógica interdisciplinar, a exposição procurou relacionar a prática científica laboratorial, com a prática artística de estúdio. Com o intuito de criar uma dinâmica de diálogo, foram convidados artistas, cientistas e pessoas de diversas áreas, entre os quais, o artista Carsten Höller (que para além de artista, desenvolveu anteriormente uma carreira como cientista) e o filósofo e sociólogo das ciências Bruno Latour (Obrist, 2014), para debater questões como, “Qual é o significado de laboratórios? Qual é o significado das experiências?”²⁹² (Obrist, 2014, p. 244). De acordo com Bruno Latour, a expansão da ciência, contaminou não só as diversas áreas de conhecimento, como as artes, bem como toda a dimensão da nossa vida quotidiana, “transformando o mundo num laboratório” (Latour, 2003, p. 30).

²⁹² “What is the meaning of laboratories? What is the meaning of experiments?” (Obrist, 2014, p. 244)

Se em 2003 esta ideia era consolidada pelo autor a partir do que aconteceu com a primeira epidemia de SARS (2001-2002) na Ásia (Latour, 2003), esta ganha ainda maior relevância hoje, com a crise pandémica que vivemos com o surto de SARS-COV2 (2020-2021). O nosso quotidiano e a nossa vida tornaram-se de facto num laboratório de investigação onde assistimos em direto ao processo de desenvolvimento de vacinas em tempo recorde, aos seus ensaios e aprovação pela comunidade científica. Nomes como “saúde pública” ou “quarenta”, voltaram a fazer parte do nosso vocabulário quotidiano, para aqueles que não viveram a primeira pandemia da “gripe espanhola”, que afetou o mundo entre 1918-1920. Todo este conjunto de acontecimentos e vivências, dão a entender que após a era das luzes, da ciência e do modernismo, entrámos, segundo Latour, “na era experimental”²⁹³ (2003, p. 31).

Não obstante, esta ideia de experimentação sempre fez parte do trabalho de artistas e arquitetos, onde o atelier é um local de constante experimentação. O atelier, tal como o laboratório é um espaço de questionamento, experimentação e teste de possibilidades, distinguindo-se apenas no seu método. Onde a ciência é orientada pela razão e observação de factos, a arte é guiada pela intuição e incerteza. A dúvida e o questionamento são, portanto, os estados mais produtivos e importantes no trabalho de um artista e é exatamente sobre a importância deste estado que se desenvolve o trabalho do artista belga Carsten Höller (b.1961), onde as suas intervenções espaciais levam o espectador a experienciar um estado de constante questionamento e incerteza, ou de “dúvida radical” (Morgan, 2006, p. 32). De acordo com Höller, “a perplexidade, gera uma perplexidade maior”²⁹⁴ (Obrist, 2003, p. 403), o que quer dizer que este é um estado de potencia em si mesmo. A maioria das instalações de Höller são concebidas como testes ou experiências que incorporam uma hipótese, questionando o efeito de uma determinada ação no espectador. A experiência anterior de Carsten Höller como cientista e investigador, Doutorado em Fitopatologia, com especialização em Ecologia Química, marca, inevitavelmente, cada uma das suas obras artísticas. As intervenções de Höller, procuram sempre testar hipóteses através da experimentação, no entanto estas são experiências desligadas da razão e do valor do seu resultado final. O seu foco está apenas na “experiência pessoal” e “interior” (Höller, sem data, p. np) do utilizador e espectador. O museu e o espaço público, tornam-se assim, para o artista, um lugar de “experimentação e teste de ideias” (Höller, sem data, p. np). Deste modo, Höller põem em relação as diferenças entre experiência científica e experiência sensorial. Apesar de o artista desenvolver algumas das suas obras com uma estrutura quase laboratorial, estas, por sua vez, só podem ser apreendidas pela sensação, isto é, através da experiência do corpo no espaço e pela intuição e não pela razão. A intuição é, como referiu António Olaio, “um precioso instrumento de conhecimento” uma vez que “só através da intuição se conquista empatia com o real” (2005, p. 24).

²⁹³ “It is as if, following on from the science age, we have entered the experimental age.” (Latour, 2003, p. 31)

²⁹⁴ “perplexity engenders further perplexity” (Höller in, Obrist, 2003, p. 403)

Höller entende a relação com a ciência na sua obra, como “antagónica” (Höller, 2014) uma vez que usa o método científico, numa dada situação, onde na verdade não existe ciência (Höller, 2014), o que existe é apenas a construção de uma situação que leva o espetador a interagir e a ter uma determinada experiência, que pode ser física ou mental (do campo das ideias). Esta dualidade é claramente expressa na sua exposição *Soma*, patente no museu de arte contemporânea *Hamburger Bahnhof*, em Berlim entre novembro 2010 e fevereiro de 2011. Ao longo de toda a gare do museu, o artista instala um grande dispositivo que se assemelha ao desenvolvimento de uma experiência científica em laboratório (Figura 212, Figura 213). O título da exposição, *Soma*, deriva do próprio elemento que se quer investigar, um mito associado a uma bebida usada por nómadas Vedas no norte da Índia, no segundo milénio a.C., mencionada nos quatro textos formativos Hindus, *Rig Veda*, que prometia “iluminação e acesso à esfera divina, fortuna, prosperidade e força”²⁹⁵ (Brill, 2011, p. 221). Embora já não se conheça exatamente a sua receita original, os estudos desenvolvidos por R. Gordon Wasson, publicados em 1968 a partir da análise dos escritos *Rig Veda* em conjunto com outros rituais dos nómadas siberianos, lançaram a hipótese de o seu principal ingrediente ser *Amanita muscaria*, (Brill, 2011), cogumelos que ao serem ingeridos por humanos desenvolvem propriedades alucinogénias («*Amanita muscaria*», 2021). Wasson, colocou ainda duas hipóteses, em relação ao modo como esta substância poderia ser ingerida: “ou por via direta”, comendo os cogumelos, ou por via indireta,” através da ingestão da urina de alguém que tivesse comido a planta” (Brill, 2011, p. 222). É a partir desta segunda hipótese de Wasson, que “Höller sugere que esta urina poderia ser proveniente de um animal, nomeadamente de veados, uma vez que estes animais têm como parte da sua alimentação a ingestão deste tipo de cogumelos, *Amanita muscari*”²⁹⁶ (Brill, 2011, p. 222).

²⁹⁵ “According to the poetically encrypted verses of the Vedas, the portion promised enlightenment, access to divine realms, fortune, prosperity, and strength.”(Brill, 2011, p. 221)

²⁹⁶ “Wasson (...) developed the hypothesis that (...) it was consumed in two ways during the Soma ritual: by direct consumption—probably blended with milk and other substances—and by drinking the urine of someone who had previously consumed it. Höller takes this approach further by suggesting that it may have been an animal’s urine—that of reindeer (...) whose natural diet included the fly agaric mushroom.” (Brill, 2011, p. 222).



Figura 212. Carsten Höller, "Soma". Hamburger Bahnhof, Berlin, 2010-2011. Fonte: © Air de Paris. <http://www.airdeparis.com/artists/carsten-holler/holler/2010/soma.htm>



Figura 213. Carsten Höller, "Soma". Hamburger Bahnhof, Berlin, 2010-2011. Fonte: © Air de Paris. <http://www.airdeparis.com/artists/carsten-holler/holler/2010/soma.htm>



Figura 214. Carsten Höller, "Soma". Hamburger Bahnhof, Berlin, 2010-2011. Fonte: © Air de Paris. <http://www.airdeparis.com/artists/carsten-holler/holler/2010/soma.htm>

Partindo destes pressupostos, Höller procurou testar esta hipótese. Assim, a gare da antiga estação de comboios de Berlim, hoje museu de arte contemporânea, foi preenchida com dois grupos de seis veados, onde um seria o grupo de "teste" e o outro o de "controlo" (Figura 212). Num destes dois grupos de veados, a sua alimentação incluía os cogumelos *Amanita*, o outro grupo não continha esses cogumelos na sua alimentação normal. A urina de cada um dos animais foi recolhida e colocada aleatoriamente em frigoríficos, que durante o dia estavam fechados, mas que à noite eram abertos para aqueles que quisessem passar a noite no museu e testar as hipotéticas propriedades desta bebida, não se sabendo quais dos frascos correspondiam aos veados que comeram os cogumelos *Amanita* (Figura 214). Os dois grupos de renas estavam separados por um percurso pedonal onde os visitantes podiam observar o seu comportamento e o decorrer da experiência (Figura 212, Figura 213), bem como os conjuntos de canários e ratos colocados num piso superior. Apesar de todo o aparato se assemelhar a uma experiência laboratorial, nesta "experiência", não existem conclusões, não existe resultado final, é o observador que tira as suas próprias conclusões (S. Williams, 2010, p. n.p.). Nas palavras do próprio artista, esta é "uma experiência muito pouco científica, ela é completada na mente dos visitantes"²⁹⁷ (Höller in, S. Williams, 2010, p. n.p.). O objetivo não é chegar a uma conclusão, mas abrir possibilidades, deixando a obra em aberto, livre à interpretação subjetiva dos visitantes. Nesta instalação Höller coloca questões sobre "como podemos alcançar uma maior elucidação? Qual o papel do mito e da ciência na nossa sociedade? Precisamos nós de encontrar novas categorias para a

²⁹⁷ "The experiment is completed in the minds of the visitors, (...). It's very unscientific." (Höller in, S. Williams, 2010, p. n.p.)

experiência e abordagens alternativas para despertar a consciência?”²⁹⁸ (Staaliche Museen zu Berlin, 2010).

Ao fazer um paralelo entre a ideia de experiência laboratorial e a nossa experiência perceptiva, Höller mostra como a nossa relação física e emocional, influenciam as nossas conclusões, criticando a ideia científica de observador distanciado. O mais importante nesta obra é a experiência do sujeito e por isso a obra é aberta e não há uma conclusão científica. O artista sublinha que, na sua obra, existe uma grande diferença entre aquilo que é o objetivo da experiência científica e do uso da forma experimental na arte, onde nesta última a experiência se foca na relação entre o observador e a obra numa dada situação, não havendo lugar para o aferimento de qualquer outro tipo de resultados, a não ser a nossa auto-avaliação enquanto observadores e participantes nesse mesmo contexto (Birnbaum & Höller, 2017). O foco é o desenvolvimento da experiência do observador num dado contexto e a sua relação subjetiva com a obra e o espaço, afastando a ideia de previsibilidade e dando espaço ao acaso (NGV Melbourne, 2014).

Carsten Höller usa assim a arte como teste de possibilidades para o desenvolvimento da nossa experiência e percepção da vida quotidiana. Höller, materializa esta ideia através da construção de um conjunto vasto de dispositivos que procuram levar o espectador ao abandono de regras e da sua normal relação com o espaço, dando a possibilidade de o experienciar numa outra perspetiva. Outro exemplo são os seus *Upside-Down Goggles* (1994-2011), onde o sujeito é convocado a experimentar, durante um certo período de tempo, a mover-se no espaço usando uns óculos que transformam a sua percepção do espaço, invertendo as posições cima/baixo (Figura 215). Estes óculos, são um dispositivo criado por Höller para questionar e “transformar o próprio ato de ver” (S.Smith, 2011, p. 195). A obra, recria as investigações desenvolvidas primeiro por George M. Stratton (Stratton, 1896, 1897) e posteriormente por Theodor Erisman e Ivo Kohler, conhecida como “*Innsbruck Goggle Experiments*” (Sachse et al., 2017). Estas investigações constituíram-se como uma das mais importantes no âmbito do conhecimento da percepção e da adaptação do cérebro ao ambiente que o rodeia (Sachse et al., 2017). Ambas as investigações mostraram que ao usar continuamente estes óculos prismáticos, o sujeito experiência uma distorção inicial do campo visual e da percepção normal do espaço, mas que ao fim de seis dias do seu uso contínuo, a visão adapta-se e o sujeito consegue desenvolver as suas atividades normalmente, como se não estivesse a usar os óculos (Sachse et al., 2017; Stratton, 1896, 1897). A partir daqui foi possível “provar que a percepção humana é extraordinariamente plástica e adaptativa” (Sachse et al., 2017, p. 228) e que a “percepção é um produto de um processo de construção ativa” (Sachse et al., 2017, p. 229).

²⁹⁸ “How do we achieve enlightenment? What role is science given in our society, and what role myth? Do we need to find alternative categories for experience and alternative approaches to awakening consciousness?” (Staaliche Museen zu Berlin, 2010)

Esta ideia leva-nos a uma outra questão importante, que se prende com o facto de nos esquecermos que aquilo que tomamos como realidade objetiva é também uma representação da nossa subjetividade, ou como refere o artista António Olaio: “sendo manifestação do intelecto do indivíduo a racionalidade é uma expressão da sua subjetividade” (2005, p. 76). Isto acontece porque a nossa mente procura sempre dar um sentido compreensível às coisas, à apreensão que fazemos da realidade através da perceção, procurando afastar a ambiguidade (Olaio, 2005). A ambiguidade faz parte do “mundo objetivo” (Olaio, 2005, p. 77), é a nossa perceção que, a partir do nosso ponto de vista, “seleciona, hierarquiza e estrutura a realidade percecionada, [e assim] opera, nas imagens criadas, uma redução na ambiguidade do mundo objetivo” (Olaio, 2005, p. 76).

A obra de Carsten Höller dá-nos, assim, a possibilidades de questionarmos continuamente a nossa relação e interação com o espaço, através do teste de outras possibilidades de uso e da introdução do jogo, como um meio disruptivo, para a construção de novas perceções espaciais. A construção de slides de grandes proporções (escorregas em formato tubular, construídos em estrutura metálica e acrílico), são o seu exemplo mais emblemático, onde Höller parte da experiência de jogo, para testar o uso destes elementos no espaço público e o modo como estes podem alterar a nossa perceção do espaço e a nossa relação com os outros (Honoré & Höller, sem data). Uma das mais emblemáticas destas intervenções de Höller, foi a realizada na sala das turbinas na Tate Modern em Londres, com o nome *Test Site*, (2006) (Figura 216). Com esta intervenção, Höller mostra a inter-relação que existe entre arte, jogo e ciência, através da ideia de “teste”. Esta inter-relação é central em toda a sua obra (Foster, 2011), mas aqui ganha uma maior evidência, ao procurar testar efetivamente um conjunto de hipóteses como: a possibilidade de um espaço de museu se tornar num espaço lúdico de jogo; a integração de escorregas na arquitetura como um elemento estrutural e de uso quotidiano; ou ainda, as reações dos utilizadores e daqueles que observam o uso destes elementos no espaço público (Honoré & Höller, sem data). Segundo o artista, as suas obras são “esculturas exploratórias, que possibilitam uma experiência interior única, que pode servir para a exploração do Ser”²⁹⁹ (Höller in, Honoré & Höller, sem data, p. n.p.).

²⁹⁹ “All these works, including the slides, are exploratory sculptures. They offer the possibility of unique inner experiences that can be used for the exploration of the self.” (Honoré & Höller, sem data, p. n.p.).



Figura 215. Carsten Höller, "Upside-Down Goggles", 1994-2011. Exposição "Take me (I'm Yours)",
Serpentine Galleries, Londres, 1995. Curadoria, Hans Ulrich Obrist. Fonte:
<https://waysofcurating.withgoogle.com/exhibition/take-me-im-yours-serpentine>

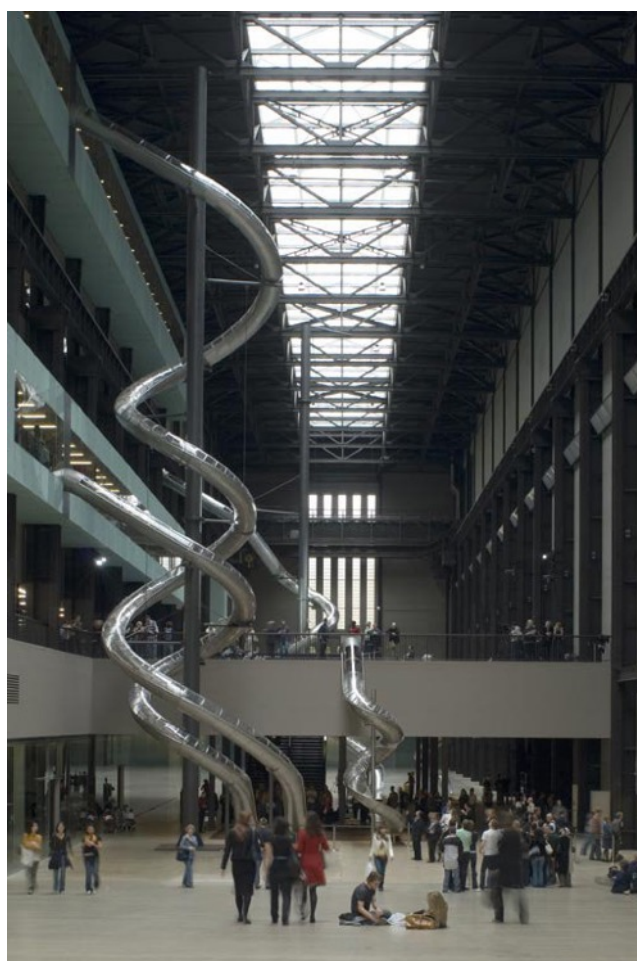


Figura 216. Carsten Höller, "Test Site", 2006-2007. Tate Modern,
Londres. Fonte: © Carsten Höller.
<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/15/art-of-interaction-a-theoretical-examination-of-carsten-holler-test-site>

Inerente ao trabalho de Carsten Höller, está a importância da exploração da dúvida e da incerteza como um estado produtivo para o desenvolvimento de novas experiências preceptivas e novas possibilidades. As suas obras procuram “expandir” a experiência do espectador (Höller in, Louisiana Channel, 2019). Höller prefere “deixar as coisas inacabadas” para que as suas obras possam abrir novos caminhos, “experiências e pontos de vista” (Louisiana Channel, 2019). Para o artista, a dúvida e a perplexidade são uma condição inerente ao Ser Humano, mas que este procura contornar através da previsibilidade dos factos, como por exemplo através da ciência (Louisiana Channel, 2019). O Ser Humano procura continuamente dar um sentido às coisas que o rodeiam, procurando fugir deste estado de constante incerteza e imprevisibilidade, no entanto este pode ser, ao contrário, um estado bastante positivo, onde ao abraçarmos a dúvida podemos estar mais disponíveis para abraçar o desenvolvimento de novas experiências (Louisiana Channel, 2019). Assim, as obras de Höller procuram explorar este estado de dúvida e perplexidade, pondo o espectador em contínuos estados de incerteza e expectativa, explorando a nossa percepção em relação com o mundo que nos rodeia, através da construção de diferentes situações que testam os nossos sentidos e a relação do corpo no espaço através da experiência. É neste sentido que o curador Gary Carrion-Murayari refere que:

“Höller, however, considers uncertainty a productive state of being, and although his work can be more alienating than uniting, it suggests that new relationships can be built through upsetting our stable perceptions of the world around us. (...) He disconnects us from the certainty of what we see and feel and instead offers the opportunity to emerge from the museum with a new understanding of ourselves and how we relate to the world” (Carrion-Murayari, 2011, p. 95).

Ao criar, nas suas instalações, este estado de confusão e incerteza no espectador, Höller procura mostrar o valor da incerteza como um modo de questionamento individual importante, onde o sujeito pode “experienciar este momento de não saber o que fazer”³⁰⁰, (Höller in, Obrist, 2003, p. 406), um estado que para o artista é bastante produtivo. Höller desenvolveu esta ideia de forma literal na sua intervenção “*Laboratory of Doubt*” (1999), desenvolvida para a exposição “*Laboratorium*” nesse mesmo ano. O objetivo da exposição, como já foi referido, foi o de “transformar a cidade de Antuérpia num laboratório” (Obrist, 2011, p. 189), através da criação de vários “workshops, ateliers abertos, discussões, palestras e laboratórios, onde a intervenção de Höller ‘*Laboratory of Doubt*’, estava incluída”³⁰¹ (Obrist, 2011, p. 189). O objetivo de Höller era “introduzir a dúvida na cidade de Antuérpia”³⁰² (Obrist, 2011, p. 189), não sabendo, no entanto, como fazê-lo e como a sua “contribuição” para a exposição poderia ser concretizada (Obrist, 2011:189). Mas como explica o

³⁰⁰ “(...) I try to include in what I do this moment of not knowing what really to do.” (Höller in, Obrist, 2003, p. 406)

³⁰¹ “For ‘*Laboratorium*’, the whole city was a laboratory, with many labs within it, hosting open studios, discussions, and lectures. Höller’s *Laboratory of Doubt* was one of this labs. (Obrist, 2011, p. 189)

³⁰² “Thus Höller (...) sought to inject doubt into Antwerp.” (Obrist, 2011:189)

próprio Höller, o objetivo das suas obras é “dar expressão à perplexidade, mas não tem que levar a nada. A ideia é encontrar situações em que a perplexidade pode ser experienciada, mesmo que isso implique sentar-se num banco e ficar perplexo.”³⁰³ (in, Obrist, 2003, p. 403). Esta explicação de Höller, mostra o seu distanciamento pela busca da materialização de uma ideia em objetos, ou da criação de obras estritamente concluídas. O seu objetivo é a criação de uma experiência que possa ser vivida pelos sujeitos que interagem com as suas obras, deixando-as sempre abertas ao inesperado e ao contexto (espacial, social ou temporal) onde a obra estará inserida. Por sua vez, o artista expressa ainda, com esta afirmação, a sua não preocupação com a possibilidade de falhar, de a obra não ser executável, ou falhar o seu objetivo. Para Höller a possibilidade da não concretização da obra é encarada e aceite como a própria obra, ou seja, os erros e os falhanços são aceites e incorporados na própria obra. No contexto da sua intervenção “*Laboratory of Doubt*”, Höller escreveu o seguinte,

“The best thing to do when you are expected to do but cannot do is no to do. Do not, and because this is impossible, do less... (...) If my contribution to ‘Laboratorium’ would be not to do, not to intervene, do the do-less, I would do the not-doing, and hence not do. Do I contradict myself by writing about not-doing? Not really, because if I wouldn’t exist I would not do. Keeping the problematic meaning of ‘existence’ aside, I suggest to assume generously that existing is doing, and that not doing is a form of doing. (...) I am aware of the fact that, for ‘Laboratorium’, there is a budget to be spent. A budget which I can spend on doing the do-less. Should I give the money to whoever wants it for doing less? Or Should I use it to pay an advertising agency to promote the less-doing? Money is difficult to use for less-doing” (in, Obrist, 2011, p. 190)



Figura 217. Carsten Höller, “*Laboratory of doubt*”, Antuerpia, 1999. Fonte: Revista “*Parkett*” nº77, p.37.

³⁰³ I’d like to give expression to perplexity, but it doesn’t need to lead to anything. The idea is to seek situations where perplexity can be experienced, even if that means sitting on a bench and being perplexed.” (Höller in, Obrist, 2003, p. 403)

7.1.1. Potência e Potência de não

Esta descrição de Höller, sobre o seu trabalho e o modo como incorpora este “não fazer” como uma ação em si mesmo, leva-nos ao próprio conceito de potência, ou como refere Agamben no seu texto, “o que significa: ‘Eu posso?’” (2013, p. 239).

Num texto intitulado, “A potência do pensamento”, o filósofo italiano Giorgio Agamben explica o conceito de potência a partir dos escritos de Aristóteles em *De anima*, procurando compreender “o que queremos dizer quando dizemos: ‘Eu posso, eu não posso?’” (2013, p. 239). Segundo Aristóteles, a potência - *dynamis*, “significa tanto potência como possibilidade” (Agamben, 2013, p. 241) e tem como seu problema principal o da “faculdade”, que por sua vez exprime “o modo como uma certa atividade é separada de si mesma e atribuída a um sujeito” (Agamben, 2013, p. 241). Ter uma faculdade (sentir, olhar, ouvir, etc.) é algo que se associa diretamente a um sujeito, separando-se da sensação ela mesma, “uma sensação não se consegue sentir a si mesma” e por isso, Aristóteles estabelece uma relação entre “*hexis* (ter) hábito, faculdade” e *steresis* (privação) (Agamben, 2013, p. 241). Assim, “ter uma potência, ter uma faculdade, significa: ter uma privação. (...) A potência é, portanto, a *hexis* de uma *steresis*” (Agamben, 2013, p. 241). É exatamente pelo facto de alguém que tem uma faculdade ter também a capacidade da sua privação, que podemos dizer que este tem uma potência, ou por sua vez que “o arquiteto tem a potência de construir mesmo quando não está construindo” (Agamben, 2013, p. 242). Ter uma potência é ter “a possibilidade do seu não exercício” e é por isso que “o arquiteto é potente na medida que em que pode não construir” (Agamben, 2013, p. 242). Se assim não fosse, e de acordo com Aristóteles, “não poderíamos considerar arquiteto o arquiteto mesmo quando não constrói” (Agamben, 2013, p. 242). A potência é esta “presença do que não é em ato”, é uma “presença privativa” (Agamben, 2013, p. 242). Se o Homem é “destinado à potência” (Agamben, 2013, p. 245), se tem a capacidade de agir, ele tem também a capacidade de “não agir” (Agamben, 2013, p. 245). Isto quer dizer que o Homem tem também a capacidade da sua própria “impotência”, ou seja, a “potência de não (passar ao ato)” (Agamben, 2013, p. 245). Deste modo, como explica Agamben, para Aristóteles, a “essência da potência”, é esta “potência de ser e não ser, de fazer e não fazer” (2013, p. 245).

Esta explicação de Aristóteles é fundamental para compreender a natureza da potência, pois o Homem só pode ter a capacidade de passar ao ato se tiver também a capacidade de não o fazer, da sua própria impotência (de não passar ao ato). É potente apenas aquele que “pode a sua própria impotência” (Agamben, 2013, pp. 245–246). É exatamente nesta relação que existe no Homem, entre potência e impotência (potência de não), que se encontra o “problema da contingência, da possibilidade de não ser” (Agamben, 2013, p. 246). Contingente é todo aquele que “pode ser e, simultaneamente, não ser” (Agamben, 2013, p. 35). A contingência tem como base a “combinação de

duas negações”³⁰⁴ (Schütz, 2011, p. 51), isto porque tendo “duas realidades em ato opostas, nada impede que algo seja em ato e conserve, todavia, ao mesmo tempo, a *potência* de não ser ou de ser de outro modo” (Agamben, 2008a, p. 36).

Voltando novamente à obra de Carsten Höller, percebemos este estado da potência presente na sua obra, nomeadamente em *Laboratory of Doubt*, onde o artista conserva sempre esta possibilidade de passar ou não ao ato e expressa essa mesma “impotência” (potência de não fazer) como parte integrante da obra ela mesma. Não obstante, Höller acabou mesmo por realizar a intervenção, tendo decidido comprar uma velha carrinha Mercedes, onde colocou a frase “*Laboratory of doubt*”, escrito em diversas línguas (Obrist, 2011, p. 191) (Figura 217). Höller instalou ainda dois grandes altifalantes no topo da viatura, com o objetivo de ir vagueando ao longo da cidade e dar expressão à sua perplexidade, mas acrescenta: “*If only I knew what to say.*”³⁰⁵ (Höller in, Obrist, 2003, p. 403). Não sabendo como dar voz à sua perplexidade, Höller foi perguntado às pessoas como poderia “espalhar a dúvida” pela cidade, mas ninguém conseguiu dar uma resposta e o artista foi continuando o seu percurso pelas ruas de Antuérpia na esperança de conseguir dar uma expressão àquilo que diz ser uma relação entre “dúvida, incerteza e perplexidade”³⁰⁶ (Höller in, Obrist, 2003, p. 408).

Se é verdade que “toda a potência é também impotência” (Agamben, 2013, p. 246), é igualmente verdade que a potência não se esgota na sua passagem ao ato, “mas esta conserva-se no ato como tal, particularmente, na sua forma eminente de potência de não (ser ou fazer)” (Agamben, 2013, p. 249) Aristóteles explica bem esta ideia quando refere:

“Se uma potência de não ser pertence originariamente a toda a potência, será verdadeiramente potente só quem, no momento da passagem ao ato, não anular simplesmente a sua potência de não, nem a deixar para trás em relação ao ato, mas a fizer passar integralmente no ato enquanto tal, isto é, não-não passar ao ato.” (citado in, Agamben, 2013, p. 249)

A intervenção de Carsten Höller, *Laboratory of doubt*, parece expressar bem esta ideia, ao conservar e deixar atravessar a impossibilidade da obra na obra ela mesma, quando esta se concretiza em ato, atualizando a sua própria potência. Em toda a sua obra, Höller procura “incorporar este momento não saber o que fazer”³⁰⁷ (Höller in, Obrist, 2003, p. 406). É ao incorporar na obra a sua própria impotência

³⁰⁴ “Contingency is often construed as a combination of two negations.” (Schütz, 2011, p. 51)

³⁰⁵ “You know these cars with loudspeakers on their roofs? I’ll drive through the city to give expression to my perplexity. If only I knew what to say.” (Höller in Obrist, 2003: 403)

³⁰⁶ “But I didn’t know what to say in the microphone, and so I asked other people how one can spread doubts, but nobody knew how to do it. So we have been driving around, but the speakers weren’t used, and after a while I took them off again because it didn’t make any sense anymore. I’m still driving the car, in case something will happen, in case some insight would pop up of how to spread doubts. So it’s not really about doubt, it’s more in between this triangle of doubt, uncertainty, and perplexity.” (Höller in Obrist, 2003: 408)

³⁰⁷ “I try to include in what I do this moment of not knowing what really to do.” (Höller in Obrist, 2003: 406)

que a obra de arte ganha a sua potência e se atualiza, abrindo um continuo leque de possibilidades àqueles que a experienciam.

No entanto, é interessante que o exemplo dado por Aristóteles, para explicar o conceito de potência é exatamente o do arquiteto. De facto, este conceito deve atravessar toda a prática arquitetónica, de modo que possamos tirar o maior partido das possibilidades de cada lugar e ao mesmo tempo perceber as qualidades do existente. Um exemplo disto é o projeto dos arquitetos franceses Lacaton & Vassal para a renovação da praça Léon Aucoc, em Bordéus, França. Comissariados em 1996 pelo Mayor da cidade para a renovação e “embelezamento” de um conjunto espaços públicos na cidade, ao chegar à praça Léon Aucoc os arquitetos perceberam que esta era já efetivamente bela (Lacaton & Vassal, 1996; Lacaton, 2003, n.º 116). Durante um “período de quatro meses”, os arquitetos “visitaram a praça semanalmente” (Lacaton, 2003, p. 116), com o objetivo de ver o modo como os habitantes locais utilizavam aquele espaço, falar com eles e ouvir as suas opiniões (Lacaton & Vassal, 1996). Após a conclusão deste estudo, confirmaram a sua “impressão inicial, a de que a praça era já bela” e que não necessitava de nenhuma alteração (Lacaton, 2003, p. 116). A arquiteta francesa, sublinha que “o espaço era belo, não apenas devido ao seu desenho e à arquitetura do envolvente, mas principalmente pela sua atmosfera, existindo um bom ambiente entre as pessoas”³⁰⁸ (Lacaton, 2003, p. 116). Assim, os arquitetos optaram por não intervir e sugerir apenas pequenas obras de manutenção do espaço existente (substituir a gravilha, efetuar uma limpeza mais frequente, cuidar dos limoeiros e alterar ligeiramente o tráfego) (Lacaton & Vassal, 1996). Sobre este projeto a arquiteta Anne Lacaton, acrescenta que a decisão de não intervenção “não é uma recusa em fazer algo, mas que consideram que o trabalho do arquiteto não é apenas construir, mas primeiro que tudo é pensar e só depois podemos tomar a decisão se devemos construir ou não. Muito frequentemente temos que construir mas às vezes não”³⁰⁹ (Lacaton, 2003, p. 117).

Partindo deste ponto e continuando a extrapolar o conceito de potência e as possibilidades da relação entre arte e arquitetura, pode-se colocar as seguintes questões: como podemos de outras formas desenvolver e integrar a dúvida como método na prática arquitetónica? Pode a relação entre arte e arquitetura permitir desenvolver um pensamento crítico em relação ao espaço público? Qual a importância de assumir a dúvida e a incerteza como método para pensar as questões urbanas e a nossa relação com os lugares? É sobre estas questões que nos iremos debruçar de seguida através da prática desenvolvida por *muf architecture/art*.

³⁰⁸ “It was not beautiful only because of the architecture but it was beautiful because of the atmosphere (...) and there was a good feeling among people.” (Lacaton, 2003, p. 116)

³⁰⁹ “It is not refusing to do something, but we consider that the work of an architect is not only to build, the first to do is to think, and only after that are you able to say whether you should build or not. Very often you have to build but sometimes not.” (Lacaton, 2003, p. 117)

7.2. “Room for Doubt” — A exploração da dúvida e incerteza como método na prática arquitetônica de *muf architecture/art*

In English there is a phrase, ‘room for doubt’, meaning that there are some questions that do not have ‘yes or ‘no’ answer and that there is a space for doubt, of questioning. I think for us success can be measured in the confidence we have not to give a simple answer but to give a space for that uncertainty. (muf et al., 2001, p. 213)

Art isn’t predetermined it can sustain a number of interpretations and that use value exists both in the provision for practical needs and in making space for imaginary pleasures. (muf et al., 2001, p. 38)

Art is uncertain. As Marie-Anne McQuay states: ‘If there is no room for productive uncertainty you just become like a corporation delivering “experience” to people. (in, Smith, 2015, p. 71)

Vimos no capítulo anterior, a importância de desenvolver uma análise fenomenológica sobre o espaço público, onde o corpo e a experiência são o principal motor para a construção de espaço. Partindo deste princípio e do modo como *muf* encara a experiência e a observação como elementos essenciais para a investigação sobre o espaço público, eremos analisar de seguida, como a *muf* coloca a dúvida como base do seu processo de investigação sobre o espaço público e como método da sua prática arquitetônica.

7.2.1. “Art Camp” - “Prototyping Uncertainty”

O projeto *Art Camp*, faz parte de um conjunto de intervenções e investigação desenvolvidas por *muf* em *Hackney Wick and Fish Island* (HWFI), durante 2009 e 2013, compreendendo os anos de pré e pós jogos olímpicos de Londres em 2012 (*muf architecture/art*, sem data-b). Como vimos no capítulo 5, *muf* desenvolveu um longo processo de investigação em HWFI, que compreendeu a análise e levantamento de empresas, eventos e artistas que trabalhavam nesta área e o modo como este território estava a ser afetado com a especulação imobiliária, devido á sua proximidade com o estádio olímpico e toda a intervenção que veio a ser desenvolvida nesta zona devido ao evento olímpico. O projeto “*Art Camp*” resultou do jantar debate: “*we are artists, how can we help?*”, realizado por *muf* em 2011, com o objetivo de reunir artistas, decisores políticos, empresas e empreendedores, para debater o papel do setor criativo e das práticas criativas em desenvolver um maior crescimento para o futuro de HWFI, face à sua proximidade com o estádio olímpico (*muf architecture/art*, sem data-b).

Partindo deste contexto, o projeto *Art Camp*, desenvolveu-se ao longo de quatro edições, entre 2011 e 2014, com o objetivo de “testar o potencial dos artistas e da prática de arte crítica como agentes pró-ativos de mudança durante o pré e pós regeneração Olímpica em Hackney Wick e Fish

Island”³¹⁰ (muf architecture/art & Lewis, 2013, p. 4). A 1ª edição foi realizada em agosto de 2011, com curadoria de muf e Vicky Lewis, em Bow, entre Wendon Street e Old Ford Road, ainda sobe o primeiro nome do projeto, *Open Air Art School* (muf architecture/art, sem data-b; muf architecture/art & Lewis, 2013). A 2ª edição, em 2012, também com curadoria de muf e Vicki Lewis, realizou-se ao longo dos meses de Junho, agosto e setembro, na zona de Hackney Wick, em Wallis Road e no armazém da *Central Books*. Foram desenvolvidos diferentes workshops, liderados por muf em parceria com Andreas Lang, os carpinteiros *Aldworth* e *James and Bond*, e outros dois pelas artistas, Mary George e Verity Keefe (Figura 218, Figura 219, Figura 220, Figura 221, Figura 222) (muf architecture/art & Lewis, 2013). A 3ª edição realizou-se em agosto de 2013 no hospital psiquiátrico de St. Clements, em Mile End, que se encontrava à data desocupado (Figura 223, Figura 224, Figura 225, Figura 226, Figura 227) (muf architecture/art, sem data-b). Por último, em junho de 2014, realizou-se a 4ª edição do projeto, esta em parceria com a organização Bow Art, em Bow Road (Figura 228, Figura 229, Figura 230, Figura 231, Figura 232) (muf architecture/art, sem data-b).

O projeto surgiu como uma “investigação especulativa onde crianças e artistas pudessem explorar o potencial de espaços abandonados ou indeterminados, como forma de introduzir o hábito de apropriação de recursos limitados para usos criativos e assim desenvolver políticas através da experiência”³¹¹ (muf architecture/art, sem data-b, p. n.p.). Tendo como premissa, o “uso prevê novos usos”³¹² (muf architecture/art, sem data-b, p. n.p.), o projeto estrutura-se em oposição a uma previsão especulativa, uma vez que este uso criativo desenvolvido pelas crianças, não tem qualquer valor ou impacto a nível do mercado imobiliário³¹³ (muf architecture/art, sem data-b). Aqui, o impacto da experiência de apropriação ficará apenas na “memória das crianças como um modelo de possibilidades”³¹⁴ (muf architecture/art, sem data-b). O jogo é aqui usado como uma forma disruptiva de apropriação, testando, através da experiência, a possibilidade de novos usos criativos. Muf marca aqui a importância da experiência e do jogo na nossa vida quotidiana e em especial nas crianças, como forma de desenvolvimento da criatividade essencial ao crescimento e ao mesmo tempo, a procura de estimular o envolvimento das crianças na construção da cidade e do espaço público (muf

³¹⁰ “The original premise was to test the potential for artists and critical art practice as proactive agents of change in the pre and post-Olympic regeneration of the fringe neighborhoods of Hackney Wick and Fish Island” (muf architecture/art & Lewis, 2013, p. 4)

³¹¹ “conceived as speculative research for children and artists to explore the potential of derelict or under determined pre-development plots as sites to instill the habit of appropriating limited resources for creative uses and so grow policy through experience” (muf architecture/art, sem data-b, p. n.p.).

³¹² “use predicting use” (muf architecture/art, sem data-b, p.n.p.)

³¹³ muf refere que: “the belief in use predicting use, of occupation as a kind of ownership, is blithely delusional when the use in question — exploring nascent creativity — has no market value; it is inevitable that the temporary appropriation of sites in this way will have minimal impact on subsequent development. (muf architecture/art, sem data-b, p. n.p.)

³¹⁴ De acordo com muf: “the experience of appropriation for user is significant and lives on, carried in children’s memory as a template of possibilities, even after that actual place —with all its potential— is then lost to the city.” (muf architecture/art, sem data-b, p. n.p.)

architecture/art & Lewis, 2013). O projeto reforça ainda o papel da memória como forma de construção dos lugares e da nossa própria identidade enquanto indivíduos.



Figura 218. "Art Camp, 2012". Foto: arquivo muf architecture/art.



Figura 219. "Art Camp, 2012". Foto: arquivo muf architecture/art.



Figura 220. "Art Camp, 2012". Foto: arquivo muf architecture/art.



Figura 221. "Art Camp", 2012. Workshop com a artista Verity Keefe. Foto: arquivo muf architecture/art.



Figura 223. "Art Camp", 2013. Foto: Paul Khera. Fonte: arquivo muf architecture/art.



Figura 224. "Art Camp", 2013.
Foto: arquivo muf architecture/art.



Figura 225. "Art Camp", 2013. Foto: Katherine Clarke.
Fonte: arquivo muf architecture/art.



Figura 226. "Art Camp", 2013. Foto: Paul Khera. Fonte: arquivo muf architecture/art.



Figura 227. "Art Camp", 2013. Foto: Katherine Clarke. Fonte: arquivo muf architecture/art.



Figura 228. "Art Camp", 2014. Foto: Paul Khera, Fonte: arquivo muf architecture/art.

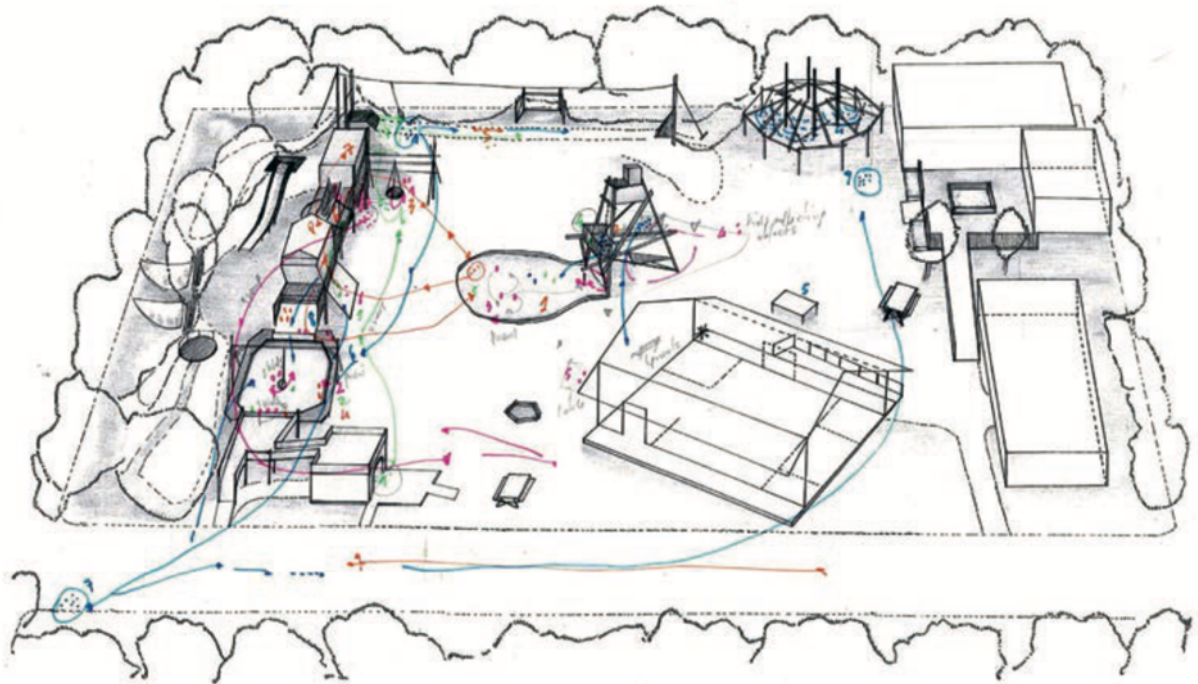


Figura 229. Esquema do "cenário/evento" preparado para a edição de 2014 de "Art Camp" Imagem: arquivo muf architecture/art



Figura 230. "Art Camp", 2014. Foto: arquivo muf architecture/art.



Figura 231. "Art Camp", 2014. Foto: arquivo muf architecture/art.



Figura 232. "Art Camp", 2014. Foto: arquivo muf architecture/art.

Cada um dos eventos *Art Camp*, teve um ou vários lugares específicos e um conjunto de premissas iniciais que enquadravam um “cenário” que pudesse ser um princípio para o desenvolvimento de uma série de experiências e explorações por parte das crianças através de diferentes pressupostos (muf architecture/art, sem data-b). As obras elaboradas pelas crianças foram expostas em diferentes lugares ao longo de HWFI e enquadradas como parte de outros eventos culturais a acontecer na cidade, como por exemplo o programa *Open House*, o que possibilitou dar visibilidade ao trabalho das crianças enquanto parte do contexto cultural da cidade, mostrando a importância do seu envolvimento na construção do espaço público (muf architecture/art & Lewis, 2013). O projeto procurou criar um ambiente e um espaço que permitisse, às crianças, desenvolver a sua criatividade livremente através do jogo e da exploração espacial (muf architecture/art, sem data-b). De acordo com Katherine Clarke, “o principal objetivo do projeto”, foi o de criar “momentos exclusivos de jogo onde as crianças experimentam novas formas de fazer as coisas e criarem o novo a partir daquilo que já conhecem”³¹⁵ (Clarke in, muf architecture/art, sem data-b, p. n.p.). Para que estes “momentos” possam acontecer, é necessário criar um espaço de abertura para que essa exploração possa fluir, através da criação de espaços indeterminados e metodologias abertas a este grau de imprevisibilidade e que aceitem o erro como um meio essencial à aprendizagem e ao desenvolvimento de qualquer processo criativo (muf architecture/art, sem data-b). Procura-se assim desenvolver metodologias que incorporem o erro e o acaso como forma de desenvolvimento da experiência e exploração espacial.

7.3 Análise do Projeto

Este projeto assenta no princípio, desenvolvido por muf, de que a “dúvida é essencial para contrapor o mito da certeza, que é o modo essencial do plano arquitetónico”³¹⁶ (muf architecture/art, sem data-b, p. n.p.). A prática de muf assenta neste princípio de que é fundamental abrir espaço para questionar tudo o que envolve o contexto do espaço público, não apenas de um ponto de vista analítico, mas principalmente através da experiência. É neste modo de questionar o espaço de forma percetiva que a arte pode ter um papel fundamental na prática arquitetónica. A arte permite abrir questões e possibilidades através da experiência, de uma forma que não é possível apenas através da arquitetura.

³¹⁵ “Children like what they know, it is only in rarefied moments of play that children experiment with new ways of doing things and take the familiar and change it in some way – this was the point of the project, to make space for those rarefied moments” (Clarke in, muf architecture/art, sem data-b, p. n.p.)

³¹⁶ “Doubt is essential to counter the myth of certainty, which is the default mode of the architectural plan” (muf architecture/art, sem data-b, p. n.p.)

Como descreve muf:

“For me the most vital thing that art does is recognize the seemingly mundane and everyday as the stuff that is extraordinary and unique (...). If art can make a space where lived experience and the imaginary come together to tell us things we don’t yet know, then education within art practice is a continual give and take, a two-way stretch between the practitioner and other interested parties” (muf et al., 2001, pp. 88–90).

Ou ainda como explica Francis Alÿs:

“Through the absurd and sometimes impertinent nature of the poetic act, art provokes a moment of suspended meaning, a sensation of senselessness that may reveal the absurdity of the situation. Via this act of transgression, the poetic act makes one step back for an instant from the circumstances. In short, it may make one look at things differently” (Alÿs, 2010a, p. 9).

A arte permite-nos questionar aquilo que nos rodeia, propõem-nos um reposicionamento sobre o nosso olhar sobre o mundo. Assim, se usarmos a ação disruptiva da arte em relação ao espaço público, ela pode constituir-se como uma forma de análise e de questionamento sobre o contexto de um dado lugar, os seus usos e formas de apropriação, permitindo-nos reavaliar o nosso olhar sobre uma dada situação.

O projeto *Art Camp*, mostra-nos, em primeiro lugar, como a integração do pensamento artístico pode ser importante para a arquitetura pensar e analisar as questões urbanas, abrindo aqui a questão da importância da reapropriação dos espaços e da reinvenção do seu significado através do uso e do habitar. Cada uma das intervenções *Art Camp*, foram desenvolvidas em espaços que estavam abandonados ou que tinham perdido a sua função inicial e esperavam uma nova utilização. Como explica Katherine Clarke, “estes espaços estão abertos à apropriação e interpretação, são espaços de incerteza, que nos fazem chegar à nossa relação, muitas vezes precária, com o lugar, espaços onde o significado é construído em vez de recebido”³¹⁷ (Clarke in, muf architecture/art, sem data-b, p. n.p.).

Em segundo lugar, o projeto evidencia a importância de desenvolver nas crianças a experiência espacial e instigar a descoberta, permitindo o desenvolvimento da criatividade e da construção de novos significados a partir do que existe, procurando desenvolver o “habito da apropriação” (Clarke in, muf architecture/art, sem data-b, p. n.p.). O projeto permite estimular as crianças para o desenvolvimento da prática espacial e promove a integração destas com o seu meio urbano. As parcerias estratégicas desenvolvidas entre artistas, educadores e centros de juventude, ao longo do

³¹⁷ “These kinds of spaces are open to interpretation and appropriation, places of uncertainty that make us come to our own, often-precarious relation to place, places where meanings are made rather than received.” (Clarke in, muf architecture/art, sem data-b, p. n.p.)

projeto procuraram promover um maior desenvolvimento da comunidade, da integração social e da exploração espacial (muf architecture/art & Lewis, 2013).

Em terceiro lugar, é de notar a associação entre arte e jogo, uma relação que à primeira vista pode parecer apenas de carácter lúdico ou educativo, mas que tem também aqui uma relação estratégica com a arte, fundamental para o desenvolvimento da criatividade e do processo criativo na prática artística. A arte e o jogo ligam-se pelo seu carácter disruptivo em relação ao tempo cronológico. O jogo tem a capacidade de destruir a organização temporal vigente e cria um novo espaço de possibilidade (Agamben, 2008b).

Outro aspeto importante, é o modo como o projeto questiona o papel do artista em relação à sua ação no espaço público e em processos participativos:

“The artist outside the art gallery operates as the specialist in a non-specialist environment and has to address the pull of autonomy (their ambition to make an ‘art world’) and the give and take of engagement”.

É posta aqui em questão as exigências e expectativas, tanto por parte dos artistas, como dos participantes e das instituições que colaboram nestes processos participativos, pondo em causa a ideia da necessidade de existir um resultado artístico no final destes processos. O papel do artista não é aqui o do génio criador, mas aquele que abre portas e estimula ao desenvolvimento criativo dos outros. Tal como descreve muf numa intervenção desenvolvida em Birmingham (2002), “a sociedade precisa mais da forma como os artistas fazem as coisas do que precisa das coisas que eles fazem”³¹⁸ (in, K. Williams, 2009, p. 242). O valor da arte no espaço público não tem que se cingir apenas ao desenvolvimento de obras de arte para a cidade, mas pode servir para estimular a nossa criatividade, ou questionar e desenvolver a nossa perceção sobre o espaço e a nossa relação com os outros. Muf procura nos seus projetos, desenvolver uma forma de participação e “engajamento mais experimental e especulativa”³¹⁹ (muf et al., 2001, p. 34) e o projeto *Art Camp* é um exemplo de como a arte pode ser útil pela sua ação especulativa, abrindo questões sobre o lugar e permitindo às crianças desenvolver a sua criatividade e o seu próprio espírito crítico e especulativo. Por vezes o resultado da arte é invisível, ou parafraseando uma das obras míticas de Francis Alÿs, “*sometimes making something leads to nothing*” (1997). Muitas vezes o benefício da arte no espaço público pode ser apenas este aspeto invisível, de uma ação especulativa que nos permite a nós, enquanto observadores ou participantes, questionar o nosso posicionamento em relação ao lugar e aos outros ou apontar de forma crítica para o processo de desenvolvimento urbano; um benefício que apesar de ser, aparentemente, não visível, pode contribuir para o desenvolvimento de uma sociedade mais avançada e democrática.

³¹⁸ “Society needs the artist’s way of doing things more than it needs the things they make.” (in K. Williams, 2009, p. 242)

³¹⁹ “(...) the desire for a more speculative and experimental engagement.” (muf et al., 2001, p. 34)

Neste âmbito coloca-se também aqui a questão da possibilidade do erro ou de falhar, de a obra não atingir um resultado esperado à partida, uma questão não muito discutida na prática arquitetónica e que gera algum receio mesmo ao nível das instituições públicas que apoiam estas intervenções temporárias. Em arquitetura a ideia do erro e da impossibilidade de falhar está principalmente associada às questões jurídicas que envolvem a prática profissional do arquiteto, não se colocando a questão de um ponto de vista filosófico (muf et al., 2001), como acontece na arte. Em oposição, no que se refere à arte e como escreve o historiador de arte Paul Barolsky, “pensamos na arte e no fracasso conjuntamente” (2010, p. 24). Para a prática do artista a possibilidade do erro e da liberdade de poder falhar tem que ser colocada abertamente como uma premissa da sua própria prática artística, por forma a conseguir expandir-se e exceder as expectativas. “O insucesso, por definição leva-nos para além dos pressupostos e do que pensamos saber”³²⁰ (Le Feuvre, 2010, p. 12). O percurso do artista é, portanto, um percurso de incerteza onde o erro e a possibilidade de falhar são colocadas a cada momento. Ter a capacidade de colocar o erro como um princípio é uma parte essencial do processo criativo, é um ato de libertação sobre a forma limitativa de avaliação entre sucesso ou insucesso (Müller, 2010). É extrapolar as possibilidades. Como refere também o artista, Thomas Hirschhorn:

“To think in terms of ‘success’ or ‘failure’ in art makes no sense, art can be an experience that doesn’t function, that doesn’t work” (Hirschhorn, 2015, p. n.p.).
“Work in public space can be neither a success nor a failure. Instead, it is about the experience, about exposing oneself, about enduring and working out an experience” (Hirschhorn, 2013b, p. 238).

É evidente que só podemos colocar aqui a importância do erro se lhe retirarmos o seu significado negativo e o relacionarmos com a ideia de uma continua possibilidade de experimentação e de teste de possibilidades. É essa a importância de podermos considerar o erro como um fator essencial, na arte, na ciência e até mesmo na sociedade, é “uma parte essencial do nosso processo enquanto seres viventes”³²¹ (Okòn in, Abaroa et al., 2010, pp. 216–217). É necessário ter a possibilidade de arriscar, mesmo que esta experiência não tenha o resultado pretendido ou nenhum resultado aparentemente visível. Sendo o espaço público um espaço de liberdade, este deve ser um espaço de experimentação e de estímulo à criatividade.

Podemos dizer que para muf, arriscar é também uma forma de expansão, uma procura de alargar as possibilidades do projeto no espaço público³²² e de este poder ser o mais detalhada possível.

³²⁰ “Failure, by definition, takes us beyond assumptions and what we think we know” (Le Feuvre, 2010, p. 12)

³²¹ Sobre este tema o artista Yoshua Okòn refere que: “we can maintain a relationship to failure just as long as ‘failure’ loses its negative connotations and is viewed as an integral (and inevitable) part of the process of being alive.” (in, Abaroa et al., 2010, pp. 216–217)

³²² “The overriding ambition in our work has been for a public realm where the actual and imagined, the official and the unofficial, the adult and the child, the institutional and the everyday, the normative and the dreamy can exist simultaneously.” (muf et al., 2001, p. 98)

Temos visto como na prática arquitetônica desenvolvida por muf, existe sempre uma procura de expansão de limites. O projeto *Art Camp* é também uma procura de abrir espaço para ação das crianças no espaço público, possibilitando que estas se apropriem do espaço e o tomem como seu, recriando-o através dos seus próprios pressupostos. Num tempo em que as crianças têm poucos espaços para estar e desenvolver a sua criatividade livremente no espaço público, projetos como estes ganham uma dimensão importante. O facto de as crianças terem vindo a ter cada vez menos espaço para brincarem livremente no espaço público, tem também a ver com uma, cada vez maior, tentativa de minimizar o risco, mas que por sua vez acaba por ter consequências negativas ao nível do seu desenvolvimento, nomeadamente no desenvolvimento da resiliência (Gill, 2007).

Assim, o projeto *Art Camp*, permite-nos perceber que o desenvolvimento de uma metodologia que integra a dúvida e a indeterminação no seio da prática arquitetônica, permite desenvolver outras formas de investigação espacial, mais experimentais e performativas, questionando sempre a ação do corpo no espaço. Deste modo, podemos perceber que não é só na arte que a dúvida e a incerteza podem ter um papel positivo e que o mito da certeza na arquitetura, é principalmente uma forma de tentar controlar o risco e o indesejado. Por sua vez, também o arquiteto Steven Holl refere que, a incorporação da dúvida no âmbito do projeto pode contribuir para o desenvolvimento de uma maior abertura e diversidade na intervenção urbana, sendo esta uma premissa essencial para o desenvolvimento de um trabalho criativo (2009, p. 13):

“Today, working with doubt is unavoidable (...) Instead of stable systems we must work with dynamic systems. (...) Instead of precision and perfection we work with intermittent, crossbred systems, and combined methods. Suspending disbelief and adopting a global understanding is today an a priori condition, a new fundamental for creative work in science, urbanism, and architecture. Working with doubt becomes an open position. (...) Working with openness and doubt at the outset of each project can yield works engaged on levels of both site and culture: many different urbanisms, rather than a single urbanism. (Holl, 2009, p. 13)
(...)Working with doubt and openness is, in essence, a form of optimism” (Holl, 2009, p. 34).

Integrar a dúvida e a incerteza no centro da prática arquitetônica e do processo projetual, permite abrir possibilidades, questionar os limites do programa, estar disponível para o inesperado acontecer, estendendo as possibilidades do projeto e da ação dos seus utilizadores, permitindo ainda que possamos também ser surpreendidos com o resultado final. A arte ensina-nos a estarmos disponíveis para o inesperado e abertos à experiência. O projeto *Art Camp*, constitui-se como um exercício, uma forma de exploração e procura de pensar a nossa relação com o espaço a partir da experiência e de como as crianças podem desenvolver a sua criatividade e explorar o seu contexto urbano a partir dos recursos que têm à mão, onde o erro e a incerteza são premissas essenciais. Segundo muf, este projeto centrar-se exatamente no princípio de criar um espaço para a dúvida e incerteza – *“Prototyping*

Uncertainty”, quer no processo, na metodologia e no resultado formal”³²³ (muf architecture/art, sem data-b, p. n.p.). O projeto permitiu efetivamente utilizar a incerteza como método exploratório do espaço e como forma de desenvolvimento da criatividade, e da “apropriação espacial” (Clarke, sem data, p. n.p.). É o modo como a arte nos pode interpelar e questionar o seu contexto, que faz com que esta seja essencial à nossa vida e por isso também no nosso contexto urbano.

Muf incorpora a dúvida como parte do seu método criativo e processual, o que lhe permite em cada intervenção, extrapolar e desenvolver as possibilidades do espaço público. Como já observamos em relação ao seu processo, para muf a “conclusão da obra é desconhecida à partida”³²⁴ (muf, 2001: 32). Em conversa com Katherine Clarke, no atelier muf, a artista sublinha o comprometimento de muf em relação à vontade de colocar a dúvida e a possibilidade do erro como premissas essenciais no seu método de trabalho, mas tendo sempre como principal referência a observação, in loco, da experiência de apropriação do espaço público, sendo esta a principal fonte de informação e investigação para o desenvolvimento do projeto³²⁵.

O projeto *Art Camp*, surgiu exatamente da vontade de questionar sobre o que “aconteceria se não existissem mais espaços urbanos indeterminados e que pudessem ser apropriados, tanto por crianças como por artistas”³²⁶ (muf architecture/art, sem data-b, p. n.p.). Podemos colocar esta questão dentro de uma outra mais geral e que ocupa também a prática de muf: como pensar e desenvolver espaços indeterminados? Coloca-se aqui a questão de abrir o espaço público para além dos limites da sua funcionalidade, uma ideia que dominou o pensamento urbano desde o início do séc. XX. Ora é exatamente aqui, no modo como muf coloca a dúvida no centro da sua prática arquitetónica que se encontra o cerne desta procura de expansão, questionando continuamente os limites e testando as possibilidades do espaço público.

Esta questão torna-se cada vez mais importante numa época em que, ao nível urbano, as distinções e limites entre “cidade e campo, publico e privado, interior e exterior” são postas em causa (Ascher, 2012, p. 78). Ao contrário do que acontecia no urbanismo moderno, em que “os planos se destinavam a reduzir a incerteza” (Ascher, 2012, p. 79), o novo urbanismo ou “neo-urbanismo”, como o denomina François Ascher, “apoia-se numa atitude mais reflexiva, adaptada a uma sociedade complexa e a um futuro incerto” (2012, p. 79). Podemos inserir o projeto *Art Camp*, e todos os projetos de muf, neste “novo urbanismo” (Ascher, 2012), onde o projeto é visto como um “instrumento” que

³²³ “The principle of Art Camp is the process of Prototyping Uncertainty, the struggle to leave room for doubt, both in the process, the methodology and in the outcome of made forms.” (muf architecture/art, sem data-b, p. n.p.)

³²⁴ “The conclusion is unknown” (muf et al., 2001, p. 32)

³²⁵ “However, despite our commitment to doubt, to admitting we do not know all there is to know of a situation, in our work there is also a commitment to value evidence of occupations of a place, both real and how it is perceived or imagined by people who love there. This evidence is a rich and compelling generator for the design for those existing and future occupants of a place” (entrevista com Katherine Clarke, no atelier muf).

³²⁶ “What happens when there are no more underdetermined, post-industrial or other slack spaces left to either children or artists to appropriate?” (muf architecture/art, sem data-b)

“revela” e incorpora “as potencialidades e as limitações impostas pela sociedade, pelos atores em presença, os lugares, as circunstâncias e os acontecimentos, [definindo-se] como um instrumento de análise e de negociação” (Ascher, 2012, p. 80). Os projetos e intervenções de muf, incorporam e revelam as características deste “neo-urbanismo”, que procura dar resposta a um contexto social e urbano cada vez mais incerto e fluido e que nesta medida, desenvolve “respostas multifuncionais”, que se traduzem numa “maior diversidade funcional das zonas urbanas” (Ascher, 2012, p. 83), com espaços que combinam “o real [, o imaginado] e o virtual, propícios tanto à intimidade como a sociabilidades variáveis” (Ascher, 2012, p. 87), incorporando também a “dimensão multissensorial do espaço” (Ascher, 2012, p. 93).

7.4. Nota Conclusiva: Arte e Arquitetura na Construção de Espaço Público

É, como vimos a partir da obra de Carsten Höller, colocando a dúvida no centro da prática artística, que a obra se expande e cria novas possibilidades de questionar aquilo que a envolve e é criado através dela (ex: a arquitetura, o espaço, o espaço público, o quotidiano, a nossa relação com os outros, o participante, o espectador, etc.).

O projeto *Art Camp*, tendo como base o desejo de questionar o uso de espaços indeterminados por parte das crianças, desenvolveu um método de investigação, que não sendo uma metodologia, permitiu testar diferentes formas de apropriação do espaço público através da participação. O projeto questionou ainda o papel dos artistas no espaço público e como estes podem contribuir para o desenvolvimento da criatividade das crianças também neste espaço.

Em resumo, a interdisciplinaridade é essencial para o desenvolvimento de respostas para os novos problemas urbanos e nesta medida, a relação entre arte e arquitetura pode constituir-se como uma relação importante para o desenvolvimento de novas estratégias urbanas, expandindo as possibilidades de atuação da arquitetura ao nível urbano, através do desenvolvimento de novas metodologias de intervenção espacial. Como percebemos a partir da análise da prática desenvolvida por muf e dos seus projetos, a relação entre arte e arquitetura pode permitir extrapolar e desenvolver novas respostas urbanas, que permitem uma maior integração e relação da comunidade com o seu espaço público, através da experiência e da participação. Por sua vez, a arte permite também o desenvolvimento de uma análise crítica, que questione o espaço e a relação entre este e os seus habitantes, através de intervenções que possam abrir o diálogo entre os vários intervenientes no espaço público.

É importante referir que a relação entre arte e arquitetura, desenvolvida na prática de muf, não leva a uma hibridação das duas disciplinas, mas ao contrário, a colaboração entre ambas centra-

se na certeza do que cada uma delas pode fazer no espaço público. É exatamente esta consciência das possibilidades e limitações de ambas as práticas, que permite a muf ir para além dos limites de cada uma destas e explorar as suas possibilidades para a criação de um espaço público mais integrador, participativo e criativo. A arquitetura, ao utilizar os *mediums* da arte, passa a definir-se por aquilo que pode fazer e não por aquilo que é ou significa. Passa a ser não uma arquitetura das formas, mas uma arquitetura do sensível, do “mundo das forças” para usar a terminologia de Deleuze. Só assim a arquitetura pode construir um campo de abertura e de possibilidade.

A arquitetura necessita de outros meios para lidar com as transformações urbanas. É necessário perceber que intervenções efémeras, como é exemplo esta do projeto *Art Camp*, são também construções de espaço público, mesmo se nada é efetivamente construído (de forma material) no espaço. Estas intervenções são formas importantes de ligar as pessoas aos espaços e aos lugares, uma vez que a nossa sociedade contemporânea se caracteriza por uma multiplicidade de relações em rede dispersas e fragmentadas. Estas intervenções permitem ainda dar a oportunidade às pessoas de tomarem a cidade como um espaço seu, através da participação, o que por sua vez, permite desenvolver a consciência de que podem ter uma ação no espaço onde habitam e que a sua vivência quotidiana é também parte da construção da cidade.

Conclusões: Para uma arquitetura da ação e da possibilidade

“So defined by our own practice today, both art and architecture practice are fluid and soft: more it is one’s ambition which defines what it means to be an artist or an architect. Together we have extended our own individual remit as practitioners” (muf & Shonfield, 2000, p. 85).

“Ação e mundo pertencem um ao outro. (...) A ação e a palavra, que correspondem à condição humana da pluralidade, são os locais da revelação do agente. Pluralidade significa igualdade e distinção. Palavra e ação são a forma humana de se distinguir, de se revelar” (Amiel, 1997, p. 67).

A presente tese de doutoramento procurou compreender o modo como arte e arquitetura têm vindo a desenvolver uma relação de múltipla influência entre si. Se desde o início do séc. XX o espaço e a arquitetura influenciaram a prática artística e a arte que vem sendo produzida desde então, vemos hoje que o modo como a arte aborda as questões da espacialidade tem também repercussões na própria prática arquitetónica. A análise feita ao trabalho desenvolvido pelo coletivo muf architecture/art, permitiu-nos testar e corroborar a nossa hipótese inicial, a de que arte e arquitetura podem cooperar no desenvolvimento de um pensamento crítico e na criação de novas estratégias de intervenção sobre o espaço público e as questões urbanas. A importância da integração de um pensamento artístico na prática arquitetónica em intervenções para o espaço público, traduz-se no facto de esta ter a capacidade de conseguir expandir as possibilidades do espaço, ao mesmo tempo que consegue ser agregadora no modo como chega às pessoas e às comunidades. A criação de intervenções temporárias e performativas que envolvem a participação da comunidade, permitem, em primeiro lugar, a criação de um hábito de relação com o espaço público e com os outros; segundo, estimula o exercício da criatividade dos utilizadores e o desenvolvimento de um pensamento crítico sobre o espaço em que habitam; e em terceiro lugar, estimula a consciência de que o espaço público é construído a partir de cada um de nós, em conjunto com a arquitetura, através da nossa ação quotidiana sobre o espaço. A cooperação entre arte e arquitetura, permite ainda perceber que o espaço construído não é um desenho fechado e estático, mas pelo contrário, deve ser um espaço aberto à exploração continua dos seus utilizadores.

A análise desenvolvida com base no trabalho do atelier muf, permite-nos perceber que prática artística e a prática arquitetónica estão ligadas num mesmo objetivo de construção de um espaço público que seja mais integrador e adequado àqueles que o habitam. A adequação do projeto ao lugar

faz-se, não só pela sua coerência arquitetônica, mas também e sobretudo, pela capacidade de estabelecer um diálogo prévio com os habitantes e a comunidade, através de um conjunto de ações e intervenções, que contribuem para uma maior relação entre os habitantes e o lugar. Deste modo, prática artística e prática arquitetônica são desenvolvidas em paralelo, mas cada uma dentro do seu âmbito disciplinar. A intervenção artística procura, através de ações temporárias, questionar o lugar e testar novas possibilidades de uso, o que por sua vez, se constitui num processo de investigação valioso para o desenvolvimento de um desenho de projeto que incorpore a experiência de uso e as especificidades desse espaço. Como se percebe nos vários projetos analisados, o trabalho de muf não procura uma fusão em termos formais entre arte e arquitetura, mas antes uma cooperação entre as duas práticas disciplinares, onde a arquitetura é valorizada pela integração de um pensamento artístico que procura potenciar as possibilidades do lugar e da intervenção arquitetônica. Podemos definir esta arquitetura como uma arquitetura da potência, no sentido que lhe dá Aristóteles, como potência e possibilidade, uma vez que esta arquitetura se constrói em ato e tem a possibilidade de levar à ação. Uma arquitetura que é possibilidade em si, porque gera espaço a partir de vários meios e expande-se para além do seu próprio desenho.

Outra das questões importantes analisadas a partir da prática de muf, é que a influência da arte na sua prática, não se faz apenas a partir da criação de obras de arte para o espaço público, mas sim pela influência de um pensamento artístico na prática arquitetônica que percorre todo o seu trabalho e que permite o desenvolvimento de novas estratégias para a intervenção no espaço público e a resolução dos problemas urbanos. Esta relação é visível, através da criação de um processo aberto de intervenção, que envolve a comunidade e procura o desenvolvimento da sua expressão criativa, através da apropriação do espaço pela experiência e o jogo, incorporando a dúvida, o questionamento e o acaso, no desenvolvimento do processo aberto de construção do espaço público. A mais-valia da relação entre arte e arquitetura está na natureza tática da própria prática artística. Como refere a artista Emma Smith, “na sua natureza tática, a arte proporciona uma prática adequada à natureza do lugar”³²⁷ (Smith, 2015, p. 75). Neste sentido a prática artística pode permitir à arquitetura a possibilidade de desenvolver uma investigação mais profunda sobre os processos de apropriação e de relação com o espaço público, o que possibilita o desenvolvimento de projetos mais integrados com o lugar e com os seus habitantes. Este processo cria a possibilidade de introduzir vida e desenvolver uma melhor habitabilidade do espaço por parte da comunidade. A observação do trabalho de muf, permitiu-nos perceber que a cooperação entre arte e arquitetura, gera uma expansão da própria prática arquitetônica em termos metodológicos e conceptuais. Em cada projeto são questionados os processos de construção da cidade e do espaço público, desenvolvendo, através da arte, um

³²⁷ “In its tactical nature art provides a practice appropriate to the nature of place” (Smith, 2015, p. 75)

pensamento crítico sobre as possibilidades do lugar, a transformação do espaço construído e da sua habitabilidade.

A nossa análise permitiu-nos perceber que o espaço público não se vê de longe, mas apenas de perto, quando estamos dentro dele e experienciamos a sua vivência e a sua dinâmica. A complexidade inerente ao espaço público não é vivível a partir de um plano distanciado e por isso o projeto não pode ser desenhado a priori, mas, ao contrário, o desenho deve ser construído a partir da experiência de uso e do teste de possibilidades, incorporando também o acaso. O projeto é, assim, uma consequência do habitar e não o seu contrário. Ao fazer isto a obra revela o carácter social da arquitetura, ou seja, trabalha para as pessoas e contribui para a construção da nossa vida em comum. A relação entre arte e arquitetura, permite ainda a construção de um espaço público mais fenomenológico, que é criado a partir da essência do lugar e da relação deste com os seus habitantes. A importância da construção de espaços públicos mais fenomenológicos e com foco na experiência, está na própria natureza do espaço público contemporâneo, um espaço efémero e de carácter performativo, aberto à exploração e ao jogo, sendo este o espaço por excelência da livre expressão dos cidadãos. Assim, é necessário o desenvolvimento de outras estratégias de intervenção e de um novo vocabulário que possa descrever a nossa relação com as cidades, ou como descreve Raban:

“living in cities is an art, and we need the vocabulary of art, (...) to describe the peculiar relationship between man and material that exists in the continual creative play of urban living” (Raban, 2017, p. 10).

Em termos de estudos futuros, colocam-se-nos várias questões e desafios, nomeadamente a possibilidade de replicar este estudo, mas com outros ateliers de referência que incorporam a arte ou que se constituem como práticas multidisciplinares e que têm vindo a desenvolver um trabalho de intervenção no espaço público, embora com outras metodologias de trabalho e perspetivas conceptuais, procurando perceber o impacto destas novas estratégias de intervenção no espaço público contemporâneo. Outro aspeto interessante, seria testar na prática este tipo de estratégia multidisciplinar e analisar o seu impacto em intervenções em Portugal. Seria ainda interessante avaliar de que forma este tipo de intervenções no espaço público influencia e impacta o bem-estar dos habitantes desses espaços, bem como, analisar de que modo, estes novos modelos de intervenção urbana respondem aos objetivos de desenvolvimento propostos pela ONU para a sustentabilidade das cidades e das comunidades³²⁸, no qual se inclui o programa global para o desenvolvimento de espaços públicos mais inclusivos e sustentáveis (UN-HABITAT, 2022). Sobre o tema da criatividade e da arte no espaço público, mais investigação pode ser feita no sentido de compreender as mais valias da

³²⁸ Objetivo 11 do programa de desenvolvimento sustentável das Nações Unidas

Conclusão

integração dos artistas no espaço público e como estes podem continuar a ter uma ação ativa no desenho da cidade contemporânea. Outras questões como o problema da gentrificação associado a intervenções que integram também a arte no espaço público merece igualmente mais investigação.

Bibliografia

- Abaroa, E., Durant, S., Jauregui, G., Okòn, Y., & Pope L., W. (2010). Thoughts on Failure, Idealism and Art//2008. Em L. Le Feuvre (Ed.), *Failure* (1. publ, pp. 215–219). Whitechapel Gallery & MIT Press.
- Agamben, G. (2008a). *Bartleby escrita da potência: Bartleby, ou da contingência seguido de Bartleby, o escrívão de Herman Melville* (P. A. H. Paixão, Ed.). Assírio & Alvim.
- Agamben, G. (2008b). *Infância e história: Destruição da experiência e origem da história* (H. Burigo, Trad.). UFMG.
- Agamben, G. (2012). *O Homem sem Conteúdo*. Autêntica Editora.
- Agamben, G. (2013). *A potência do pensamento: Ensaios e conferências* (A. Guerreiro, Trad.). Relógio d'Água.
- Ainley, R. (2017). Tributaries, Flow and an Extraordinary Alchemy. Em E. Darling & L. Walker (Eds.), *AA women in architecture, 1917-2017* (pp. 147–169). AA Publications.
- Allen, S. (2010). Field Conditions. Em A. K. Sykes (Ed.), *Constructing a New Agenda: Architectural Theory, 1993-2009*. (pp. 157–178). Princeton Architectural Press.
- Alÿs, F. (2010a). Francis Alÿs: A Story of Deception. Em M. Godfrey, K. Biesenbach, & K. Greenberg (Eds.), *Francis Alÿs: A story of deception* (pp. 8–33). Museum of Modern Art : Distributed in North America by D.A.P.
- Alÿs, F. (2010b). Francis Alÿs: A to Z. Em K. Biesenbach, C. Starke, M. Godfrey, K. P. Biesenbach, & K. Greenberg (Eds.), *Francis Alÿs: A story of deception* (pp. 34–43). Tate Publishing.
- Alÿs, F., & Medina, C. (2005). *When faith moves mountains =: Cuando la fe mueve montañas*. Turner.
- Alÿs, F., & Medina, C. (2010). Entries. Em M. Godfrey, K. P. Biesenbach, & K. Greenberg (Eds.), *Francis Alÿs: A story of deception* (pp. 46–170). Tate Publishing.
- Amanita muscaria*. (2021). Em *Wikipédia, a enciclopédia livre*.
https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Amanita_muscaria&oldid=60739027
- Amiel, A. (1997). *Hannah Arendt: Política e acontecimento* (S. Mota, Trad.). Instituto Piaget.
- Andreotti, L. (1996). Introducción: La política urbana de la Internacional Situacionista (1957-1972). Em X. Costa & L. Andreotti (Eds.), *Situacionistas: Arte, política, urbanismo* (pp. 11–35). Museu d'Art Contemporani de Barcelona, ACTAR Barcelona.
- Andreotti, L. (2002). Architecture of Play. Em T. McDonough (Ed.), *Guy Debord and the situationist international: Texts and documents* (pp. 213–240). MIT Press.
- Antunes, C. (2022). As interseções entre arte e arquitetura na construção de espaço público. Em P. Guerra (Ed.), *II Congresso Internacional Lusófono Todas as Artes, Todos os Nomes* (pp. 480–494). Universidade do Porto. Faculdade de Letras.
- Antunes, C. (2023). Creativity as medium for the construction of public space. Em P. Reaes Pinto, A.

Gorgel Pinto, & S. Vicente (Eds.), *Cross Media Arts – Social Arts and Collaboration* (pp. 121–135). Caleidoscópio. <https://doi.org/10.30618/978-989-658-793-2>

Antunes, C., & Costa, P. (2017). O Campo Expandido da Arquitetura e as novas formas de intervenção espacial. Em R. Vasco & P. Tormenta Pinto (Eds.), *Territórios Metropolitanos Contemporâneos: Seminários Temáticos Programa de Doutoramento Arquitetura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos* (pp. 49–58). DINÂMIA-IUL-Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território. <http://hdl.handle.net/10071/17682>

Arendt, H. (2001). *A Condição Humana*. Relógio D'Água Editores.

Aristóteles. (2019). *Política* (3ª edição). Nova Vega.

Ascher, F. (2012). *Novos Princípios do Urbanismo seguido de Novos Compromissos Urbanos. Um Léxico* (3ª edição). Livros Horizonte, Lda.

Assemble. (2011). *Folly For a Flyover* [Website]. Assemble. <https://assemblestudio.co.uk/projects/folly-for-a-flyover>

Assembleia Geral das Nações Unidas. (1989). *Convenção sobre os Direitos da Criança e Protocolos Facultativos*. 80.

Augé, M. (2005). *Não-Lugares: Introdução A uma Antropologia da Sobremodernidade*. 90 Graus Editora, lda.

Awan, N., Schneider, T., & Till, J. (2011). *Spatial agency: Other ways of doing architecture*. Routledge.

Baker, G., Joseph, W. B., Kwon, M., & Allen, S. (2014). The Expanded Field Now: A Roundtable Conversation. Em S. Papapetros & J. Rose (Eds.), *Retracing the expanded field: Encounters between art and architecture* (pp. 91–127). The MIT Press.

Bandeirinha, J. A. (2007). *O Processo SAAL e a Arquitectura no 25 de Abril de 1974* (1.ª ed.). Imprensa da Universidade de Coimbra. <https://doi.org/10.14195/978-989-26-1265-2>

Barilsky, P. (2010). The Fable of Failure in Modern Art. Em L. Le Feuvre (Ed.), *Failure* (1. publ, pp. 24–27). Whitechapel Gallery & MIT Press.

Bartholomew, E. (2019, dezembro 23). *Community arts group Stour Space given 149-year lease through new Hackney Wick student digs*. Hackney Gazette. <https://www.hackneygazette.co.uk/news/stour-space-gets-lease-through-new-hackney-wick-student-digs-3647814>

Beckmann, L. (2001). The Causes Lie in the Future. Em G. A. Ray (Ed.), *Joseph Beuys: Mapping the legacy* (pp. 91–112). D.A.P. publ.

Beuys, J. (1996). Untitled Statement (1973). Em K. Stiles & P. Selz (Eds.), *Theories and documents of contemporary art: A sourcebook of artists' writings* (pp. 633–644). University of California Press.

Beuys, J. (2003a). I'm Searching for Field Character (1973). Em C. Harrison & P. Wood (Eds.), *Art in theory, 1900-2000: An anthology of changing ideas* (2nd ed, pp. 929–930). Blackwell Pub.

Beuys, J. (2003b). Not Just a Few are Called, But Everyone. Em C. Harrison & P. Wood (Eds.), *Art in theory, 1900-2000: An anthology of changing ideas* (2nd ed, pp. 903–906). Blackwell Pub.

Beuys, J. (2011). *Cada homem um artista* (J. do C. Gomes, Trad.). 7 NÓS.

- Beuys, J. (2010, dezembro 30). *Joseph Beuys—Public Dialogue, 1974 (Excerpt 2. Part 1/2)*. https://www.youtube.com/watch?v=A7_PiPv6YVo
- Birnbaum, D., & Höller, C. (2017, maio 1). *Carsten Höller*. *Gagosian Quarterly*. <https://gagosian.com/quarterly/2017/05/01/daniel-birnbaum-interviews-carsten-holler/>
- Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, 110, 51–79. <https://doi.org/10.1162/0162287042379810>
- Bishop, C. (2005). *Installation art: A critical history*. Tate.
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso Books.
- Bishop, C. (2017). A viragem social: O mal-estar na colaboração. Em A. Pais & A. Pais (Eds.), *Performance na esfera pública* (1ª edição, pp. 75–86). Orfeu Negro.
- Bishop, C. (2019). Antagonismo e estética relacional. Em C. Castellano & P. Raposo (Eds.), *Textos Para uma História da Arte Socialmente Comprometida* (1ª edição, pp. 43–76). Sistema Solar, CRL (Documenta).
- Bishop, C. (2006a). Introduction/ Viewers as Producers. Em C. Bishop (Ed.), *Participation* (3. pr, pp. 10–17). Whitechapel.
- Bishop, C. (2006b). THE SOCIAL TURN: COLLABORATION AND ITS DISCONTENTS. *Artforum*, 44(6), não paginado. <https://www.artforum.com/print/200602/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-10274>
- Bishop, P. (2016, dezembro 14). *Design for London*. Issuu - Bartlett Design Research Folios. https://issuu.com/bartlettarchucl/docs/bishop_01_dfl_s05_update
- Bourdieu, P. (1989). *O poder simbólico*. DIFEL.
- Bourriard, N. (2009). *Estética relacional*. Martins Fontes.
- Brill, D. (2011). Soma. Em G. Carrion-Murayari (Ed.), *Carsten Höller: Experience* (pp. 221–225). Skira Rizzoli : in association with New Museum.
- Buchloh H. D., B. (2013). Benjamin H. D. Buchloh: An Interview with Thomas Hirschhorn. Em L. Lee & H. Foster (Eds.), *Critical laboratory: The writings of Thomas Hirschhorn* (pp. 327–353). The MIT Press.
- Buchloh, B. H. D. (2000). Beuys: The Twilight of the Idol, Preliminary Notes for a Critique. Em *Neo-avantgarde and culture industry: Essays on European and American art from 1955 to 1975* (pp. 41–64). MIT Press.
- Burt, R. (2006). *Judson Dance Theater: Performative traces*. Routledge.
- Capela, J. M. do C. R. (2013). *Operating conceptually in art: Operating conceptually in architecture*. <http://repositorium.sdum.uminho.pt/>
- Careri, F. (2020). *Francesco Careri sonha com um circo em cada bairro de Roma* (N. Ferreira) [Entrevista]. <https://www.publico.pt/2020/09/09/culturaipilon/noticia/francesco-careri-sonha-circo-bairro-roma-1929949>
- Carrier, D. (2002). *Rosalind Krauss and American philosophical art criticism: From formalism to beyond postmodernism*. Praeger.

- Carrion-Murayari, G. (2011). Entertainment. Em G. Carrion-Murayari (Ed.), *Carsten Höller: Experience* (pp. 93–95). Skira Rizzoli : in association with New Museum.
- Castellano, C. G., & Raposo, P. (2019). Introdução: Pode a arte mudar a sociedade? Em C. G. Castellano & P. Raposo (Eds.), *Textos para uma História da Arte Socialmente Comprometida* (1ª edição, pp. 7–24). Sistema Solar, CRL (Documenta).
- Cell Studios. (sem data). *Creative Land Trust Partnership with Cell Studios | Cell Project Space*. Cell Studios. Obtido 9 de maio de 2022, de <https://www.cellprojects.org/content/creative-land-trust-partnership>
- Certeau, M. de. (1998). *A invenção do cotidiano: Artes de fazer* (3ª edição). Editora Vozes.
- Chemero, A. (2003). An Outline of a Theory of Affordances. *Ecological Psychology*, 15(2), 181–195. https://doi.org/10.1207/S15326969ECO1502_5
- Chemero, A. (2009). *Radical embodied cognitive science*. MIT Press.
- Choay, F. (2003). *O urbanismo: Utopias e realidades: uma antologia* (5. ed, 2a reimpressão). Perspectiva.
- Clarke, K. (sem data). *Prototyping Uncertainty*. More than One (Fragile) Thing at a Time. Obtido 22 de outubro de 2021, de <http://morethanonefragile.co.uk/art-camp/>
- Clarke, K. (2006). *Mutual Speculation & Singular Fantasies* [Art and Architecture]. <https://incertainplaces.org/project/what-makes-place/katherine-clarke-mutual-speculation-and-singular-fantasies/>
- Clarke, K. (2015, fevereiro 14). *Muf architecture/art, UHasselt* [University Class presentation]. <https://vimeo.com/119625948>
- Clarke, K. (2016, maio 16). *Katherine Clarke: Making space for doubt* (C. Martin & R. Ricardo Ray) [Entrevista]. <https://landscapeaustralia.com/articles/making-space-for-doubt-mufs-katherine-clarke-1/>
- Clarke, K. (2017, março 7). *Katherine Clarke Design Research Bristol symposium*. <https://www.youtube.com/watch?v=WgST7BY-0GE>
- Cohen, R., & Van Balen, T. (sem data). *Every Increased Possession Loads Us with New Weariness—REVITAL COHEN & TUUR VAN BALEN*. Obtido 25 de setembro de 2021, de <https://www.cohenvanbalen.com/work/every-increased-possession-loads-us-with-new-weariness#>
- Constant. (2006). Another City for Another Life (1959). Em K. Knabb (Ed.), *Situationist International anthology* (Rev. and expanded ed, pp. 71–73). Bureau of Public Secrets.
- ConstructLab. (sem data). *Dalston Mill*. Obtido 12 de fevereiro de 2022, de <http://www.constructlab.net/projects/dalston-mill/>
- Corbusier, L. (2008). *Maneira de Pensar o Urbanismo* (101121/9101 ed.). Publicações Europa-America, Lda.
- Costa, P., & Lopes, R. (2013). Urban design, public space and creative milieus: An international comparative approach to informal dynamics in cultural districts. *CIDADES, Comunidades e Territórios*, 26, 40–66.
- Costa, P., Vasconcelos, B., & Sugahara, G. (2011). The urban milieu and the genesis of creativity in cultural activities: An introductory framework for the analysis of urban creative dynamics. *CIDADES*,

Comunidades e Territórios, 22, 3–21.

Creative Land Trust. (2021a, março 19). Creative Land Trust announces its first studio acquisition | CLT. *Creative Land Trust*. <https://creativelandtrust.org/press-stone-studios/>

Creative Land Trust. (2021b, abril 13). Creative Land Trust invites studio providers to tender for Stone Studios | CLT. *Creative Land Trust*. <https://creativelandtrust.org/tender-stone-studios/>

d'Entrèves, M. P. (1992). Hannah Arendt and the Idea of Citizenship. Em C. Mouffe (Ed.), *Dimensions of radical democracy: Pluralism, citizenship, community* (pp. 145–168). Verso.

Davis, J. (2016). The making and remaking of Hackney Wick, 1870–2014: From urban edgeland to Olympic fringe. *Planning Perspectives*, 31(3), 425–457.
<https://doi.org/10.1080/02665433.2015.1127180>

De Carlo, G. (2010). Uma Arquitetura da participação. Em -cão José Manuel Rodrigues (Ed.), *Teoria e crítica de arquitetura: Século XX* (pp. 753–758). Ordem dos Arquitectos : Caleidoscópico.

De Duve, T. (1988). Joseph Beuys, or The Last of the Proletarians. *October*, 45, 43–62.

Debord, G. (2002). Report on the Construction of Situations and the Terms of Organization and Action of the International Situationist Tendency. Em T. McDonough (Ed.), *Guy Debord and the situationist international: Texts and documents*. MIT Press.

Debord, G. (2006a). Report on the Construction of Situations (1957). Em K. Knabb (Ed.), *Situationist International anthology* (Rev. and expanded ed, pp. 22–43). Bureau of Public Secrets.

Debord, G. (2006b). Theory of the Dérive (1958). Em K. Knabb (Ed.), *Situationist International anthology* (Rev. and expanded ed, pp. 62–66). Bureau of Public Secrets.

Deleuze, G. (2000). *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Editora 34.

Deleuze, G. (2011). *Francis Bacon—Lógica da sensação* (1ª edição). Orfeu Negro.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). *O que é a filosofia ?* Editora 34.

Delgado, M. (1999). *El animal público: Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Editorial Anagrama.

Design for London & London Legacy Development Corporation. (2013). *Stitching the Fringe: Working Around the Olympic Park*. London Mayors Office.
<https://www.queenelizabetholympicpark.co.uk/~media/qeop/files/public/publications/s136682673stitchingthefringeapr2013.pdf>

Deutsche, R. (1996). *Evictions: Art and spatial politics*. The MIT Press.

Deutsche, R. (2000). Democratic Public Space. Em J. Ockman (Ed.), *The Pragmatist Imagination: Thinking about “Things in The Making”*. (Princeton Architectural Press., pp. 76–81).

Dossa, S. (1989). *The public realm and the public self: The political theory of Hannah Arendt*. Wilfrid Laurier University Press.

Edgar, A. (2005). *The philosophy of Habermas*. McGill-Queen’s University Press.
<https://www.deslibris.ca/ID/436021>

Elden, S. (2004). *Understanding Henri Lefebvre: Theory and the possible*. Continuum.

- Elliott, B. (2005). *Phenomenology and imagination in Husserl and Heidegger*. Routledge.
- Engberg-Pedersen, A., Eliasson, O., & Ursprung, P. (2012). A - Arquitetura. Em A. Engberg-Pedersen & O. Eliasson (Eds.), *Studio Olafur Eliasson: An encyclopedia* (pp. 49–52). Taschen.
- European Early Childhood Education Research Association (EECERA). (2013). *Rethinking play: A position paper about the role of play in early childhood education and care* (p. 6) [Special Interest Group (SIG)]. EECERA. <https://www.eecera.org/wp-content/uploads/2017/01/POSITION-PAPER-SIG-RETHINKING-PLAY.pdf>
- Figueira, J. F., & Bandeira, P. (2021). Plano de Pormenor da Aldeia da Luz. Em depA architects (Ed.), *In conflict: Pavilhao de Portugal: 17ª Exposição Internacional de Arquitectura La Biennale di Venezia 22.05—21.11.2021* (Vol. 1, pp. 218–261). Circo de Ideias.
- Fior, L. (2012a). Mapping in Hackney Wick and Fish Island: Observation is Proposition. *Architectural Design*, 82(4), 118–121. <https://doi.org/10.1002/ad.1441>
- Fior, L. (2012b, dezembro 6). *Biennale Architettura 2012—Salutiamo Venezia II*. https://www.youtube.com/watch?v=Mqg3k_6V368
- Fior, L. (2013, abril). Sustainable Enclaves. *R-Urban Wick Zine: Urban Resilience - Hackney Wick*, 2, 20. https://wickcuriosityshop.net/collection/wick-zine_2
- Fior, L. (2015, março 16). *Zaida Muxi Martinez, Liza Fior—Urban Design From A Gendered Perspective*. <https://www.youtube.com/watch?v=8UsvGIpTL8o>
- Fior, L., & Krasny, E. (2014). The Uses of Enactment. Em M. Pestana (Ed.), *The Real and Other Fictions* (pp. 83–98). Lisbon Architecture Triennale.
- Fisher, J. (2004, 2007). Francis Alÿs: In the Spirit of Conviviality. *Jean Fisher*. <https://www.jeanfisher.com/francis-aly-spirit-conviviality/>
- Fisher, J. (2016, janeiro 5). Drawing: Between the Map and the Territory. *Jean Fisher*. <https://www.jeanfisher.com/drawing-between-the-map-and-the-territory/>
- Fluid Architecture Urbanism Participation. (sem data). *High Street 2012 Vision | Fluid*. Obtido 13 de fevereiro de 2022, de <https://fluidoffice.com/project/high-street-2012-vision/>
- Foltz, B. V. (1995). *Habitar a Terra: Heidegger ética Ambiental e a Metafísica da Natureza*. Instituto Piaget.
- Foster, H. (Ed.). (1983). *The Anti-aesthetic: Essays on postmodern culture* (1st ed). Bay Press.
- Foster, H. (1996). *The return of the real: The avant-garde at the end of the century*. MIT Press.
- Foster, H. (2000). The Un/making of Sculpture. Em H. Foster & G. Hughes (Eds.), *Richard Serra* (pp. 175–200). MIT Press.
- Foster, H. (2011). Test. Em G. Carrion-Murayari (Ed.), *Carsten Höller: Experience* (pp. 227–229). Skira Rizzoli : in association with New Museum.
- Foster, H. (2014). Diagram as Closure. Em S. Papapetros & J. Rose (Eds.), *Retracing the expanded field: Encounters between art and architecture* (pp. 87–89). The MIT Press.
- Frampton, K. (1983). *Towards a Critical Regionalism: Six POints for an Architecture of Resistance* (H. Foster, Ed.; 1st ed). Bay Press.

- Frampton, K. (2010). Em Direção a um Regionalismo Crítico: Seis Pontos para uma Arquitectura de Resistência. Em J. M. Rodrigues (Ed.), *Teoria e crítica de arquitectura: Século XX* (pp. 770–779). Ordem dos Arquitectos : Caleidoscópio.
- Frampton, K. (2014). Responses. Em S. Papapetros & J. Rose (Eds.), *Retracing the expanded field: Encounters between art and architecture* (pp. 213–214). The MIT Press.
- Fraser, N. (1996). Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actual Existing Democracy. Em C. J. Calhoun (Ed.), *Habermas and the public sphere* (4ª). MIT Press.
- Furseth, J. (2018, outubro 11). *The battle to save east London: Is this finally the end?* Huck Magazine. <https://www.huckmag.com/perspectives/reportage-2/the-battle-to-save-east-london-is-this-finally-the-end/>
- Furseth, J. (2020, novembro 19). Future of the Wick. *The Wick*. <https://thisisthewick.com/environment/future-of-the-wick/>
- Gadano, P. (2006). *Para que serve a arquitetura?* Dafne Editora. <https://dafne.pt/livro/para-que-serve-a-arquitetura/>
- Gausa, M., Guallart, V., Müller, W., Morales, J., Porras, F., & Soriano, F. (2001). *Diccionario Metápolis arquitectura avanzada* (S. Cros, Ed.). Actar.
- Gausa, M., Guallart, V., Müller, W., Soriano, F., Morales, J., & Porras, F. (2001). Montaña. Em *Diccionario Metápolis arquitectura avanzada* (p. 414). Actar.
- Gehl, J. (2017). *A Vida entre Edifícios* (1ª edição). Livraria Tigre de Papel e Cicloficina dos Anjos.
- German, S. (1988). Haacke, Broodthaers, Beuys. *October*, 45, 63–75.
- Gibson, J. J. (1986). *The Ecological Approach to Visual Perception*. Psychology Press, Taylor & Francis Group.
- Gill, T. (2007). *No fear: Growing up in a risk averse society*. Calouste Gulbenkian Foundation : Distributed by Central Books.
- Gill, T. (2014). *The Play Return: A review of the wider impact of play initiatives*. Children’s Play Policy Forum.
- Ginger, S., & Ginger, A. (1995). *Gestalt: Uma terapia do contato*. (S. de S. Rangel, Trad.). Summus.
- Ginsburg, K. R., Committee on Communication on Communications, & Committee on Psychosocial Aspects of Child and Family Health. (2007). The Importance of Play in Promoting Healthy Child Development and Maintaining Strong Parent-Child Bonds. *American Academy of Pediatrics*, 119(1), 182–191. <https://doi.org/10.1542/peds.2006-2697>
- Godfrey, M. (2010). Politics/Poetics: The Work of Francis Alÿs. Em M. Godfrey, K. P. Biesenbach, & K. Greenberg (Eds.), *Francis Alÿs: A story of deception* (pp. 8–33). Tate Publishing.
- Goevert, T., & Towle, A. (2020). High street places: Doing a lot with a little. Em P. Bishop & L. Williams (Eds.), *Design for London: Experiments in urban thinking*. (pp. 73–111). UCL Press.
- Goldberg, R. (2012). *A arte da performance: Do futurismo ao presente*. Orfeu Negro.
- Goodman, N. (2013). *Ways of worldmaking* (11. pr). Hackett.

- Great London Authority (GLA). (2013). *Culture on the High Street* (p. 68). Great London Authority. https://www.london.gov.uk/sites/default/files/culture_on_the_high_street_july13.pdf
- Greater London Authority. (2002). *Making space for Londoners*. Greater London Authority.
- Greater London Authority. (2013). *Croydon Opportunity Area Planning Framework*.
- Greater London Authority. (2017). *Planning report D&P/3617/01—Hackney Wick Central* (Planning Application 16/00166/OUT; p. 14). Great London Authority. https://www.london.gov.uk/sites/default/files/public%3A//public%3A//PAWS/media_id_327933//hackney_wick_central_report.pdf
- Greater London Authority. (2019). *Planning report GLA/3617/02—Hackney Wick Central* (Planning Application 16/00166/OUT; p. 11). Great London Authority. https://www.london.gov.uk/sites/default/files/public%3A//public%3A//PAWS/media_id_460894//hackney_wick_central_report.pdf
- Groys, B. (2010). *Going public*. Sternberg Press.
- Habermas, J. (2013). *A modernidade: Um projecto inacabado* (S. Seruya, Trad.). Nova Vega.
- Hackett, A., Procter, L., & Seymour, J. (2015). *Children's spatialities: Embodiment, emotion and agency*. Palgrave Macmillan. <https://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=4082313>
- Hackney Citizen. (2009, julho 27). 'Hollywick' returns to Hackney [Online Journal]. *Hackney Citizen*. <https://www.hackneycitizen.co.uk/2009/07/27/from-hollywood-to-hackney-wick-a-sign-of-the-times/>
- Hackney Council. (sem data). *Dalston Conversation Consultation Findings Summary* (Dalston Conversation, p. 16). Hackney Council. <https://s3-eu-west-2.amazonaws.com/commonplace-customer-assets/dalstonconversation/Dalston%20Conversaton%20Consulation%20Findings%20Summary.pdf>
- Hackney Council. (2008). *Dalston Area Action Plan*. (p. 113) [Local Development Framework. Baseline Report]. Hackney Council.
- Hackney Council. (2013). *Dalston Area Action Plan* (p. 139) [Local Development Framework]. https://drive.google.com/file/d/13-Ealtwz4GYMGB3_DzuSxU3plI21kS_A/view?usp=sharing&usp=embed_facebook
- Hackney Council. (2017a). *Dalston Quarter Development Principles* (p. 15) [Consultation Report]. https://drive.google.com/file/d/1lt0EXxCtHnrIXqnomjO3IOuNoM5OMp3m/view?usp=sharing&usp=embed_facebook
- Hackney Council. (2017b). *Young Hackney: A guide* (p. 15). Hackney Council. https://drive.google.com/file/d/1bhDWt3Arrs8T3ouGB2FdqPPZ4dmG1hRf/view?usp=sharing&usp=embed_facebook
- Hackney Council. (2020a). *Dalston Conversation Consultation Report* (Dalston Conversation). Hackney Council. <https://s3-eu-west-2.amazonaws.com/commonplace-customer-assets/dalstonconversation/Dalston%20Conversation%20Consulation%20Report.pdf>
- Hackney Council. (2020b). *Hackney A Place for Everyone—Hackney Local Plan 2033* [Strategic Planning]. Hackney Council. https://drive.google.com/file/d/1HRu0A_fdoWUi3OBfzUT03TT4S9gYwHDq/view?usp=sharing&usp=embed_facebook

- Hackney Council. (2021a). *Draft Dalston Plan Summary*. Hackney Council.
https://drive.google.com/file/d/1ARhuxFDHuwAC8_sYjfs7LhSkdgbJFgYk/view?usp=embed_facebook
- Hackney Council. (2021b). *Draft Dalston Plan Supplementary Planning Document* (p. 77) [Supplementary Planning Document]. Hackney Council.
https://drive.google.com/file/d/1JKYYxGAtynP0NsxumGUAq_tR70Lg90_a/view?usp=sharing&usp=embed_facebook
- Hale, J. A. (2000). *Building ideas: An introduction to architectural theory*. John Wiley.
- Hale, J. A. (2017). *Merleau-Ponty for architects*. Routledge, Taylor & Francis Group.
- Hardt, M., & Negri, A. (2016). *Bem-Estar Comum* (1ª edição). Editora Record.
- Harrison, C., & Wood, P. (Eds.). (2003). VII Institutions and Objections—Introduction. Em *Art in theory, 1900-2000: An anthology of changing ideas* (2nd ed, pp. 813–817). Blackwell Pub.
- Hart, A. (2003). A neighbourhood renewal project in Dalston, Hackney: Towards a new form of partnership for inner city regeneration. *Journal of Retail & Leisure Property*, 3(3), 237–245.
<https://doi.org/10.1057/palgrave.rlp.5090179>
- Harvey, D. (1998). *Condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural* (7. ed). Ed. Loyola.
- Hawkins\Brown Architecture. (sem data). *Gillett Square*. Obtido 12 de fevereiro de 2022, de <https://www.hawkinsbrown.com/projects/gillett-square>
- HDC-Hackney Co-operative Developments. (sem data-a). *About Hackney Co-operative Developments—HCD*. Obtido 25 de fevereiro de 2022, de <http://www.hced.co.uk/about>
- HDC-Hackney Co-operative Developments. (sem data-b). *Our Premises—Gillett Square*. Obtido 12 de fevereiro de 2022, de <http://www.gillettsquare.org.uk/premises/our-premises>
- Heft, H. (1989). Affordances and the Body: An Intentional Analysis of Gibson’s Ecological Approach to Visual Perception. *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 19(1), 1–30.
<https://doi.org/10.1111/j.1468-5914.1989.tb00133.x>
- Heidegger, M. (2010). Construir, Habitar, Pensar. Em J. M. Rodrigues (Ed.), *Teoria e crítica de arquitetura: Século XX* (pp. 349–351). Ordem dos Arquitectos : Caleidoscópio.
- Heidegger, M. (2012a). Construir, Habitar, Pensar. Em M. S. Schuback Cavalcante (Trad.), *Ensaio e conferências* (8. ed, pp. 125–141). Editora Vozes.
- Heidegger, M. (2012b). ...Poeticamente o Homem Habita... Em M. S. Schuback Cavalcante (Trad.), *Ensaio e conferências* (8. ed, pp. 165–181). Editora Vozes.
- Heynen, H. (1999). *Architecture and modernity: A critique*. MIT Press.
- Hirschhorn, T. (2013a). Altars (2003/2006). Em L. Lee & H. Foster (Eds.), *Critical laboratory: The writings of Thomas Hirschhorn* (pp. 47–49). The MIT Press.
- Hirschhorn, T. (2013b). *Critical laboratory: The writings of Thomas Hirschhorn* (L. Lee & H. Foster, Eds.). The MIT Press.
- Hirschhorn, T. (2013c). Doing Art Politically: What Does This Mean? (2008). Em L. Lee & H. Foster

- (Eds.), *Critical laboratory: The writings of Thomas Hirschhorn* (pp. 72–77). The MIT Press.
- Hirschhorn, T. (2013d). Letter to Coraly (On Joseph Beuys and «Capital») (1994). Em L. Lee & H. Foster (Eds.), *Critical laboratory: The writings of Thomas Hirschhorn* (pp. 20–22). The MIT Press.
- Hirschhorn, T. (2013e). Letter to the Residents of the Friedrich Whöler Housing Complex (Regarding the Bataille Monument) (2002). Em L. Lee & H. Foster (Eds.), *Critical laboratory: The writings of Thomas Hirschhorn* (pp. 225–227). The MIT Press.
- Hirschhorn, T. (2013f). Monuments (2003). Em L. Lee & H. Foster (Eds.), *Critical laboratory: The writings of Thomas Hirschhorn* (pp. 46–47). The MIT Press.
- Hirschhorn, T. (2013g). The Bijlmer Spinoza-Festival (2009). Em L. Lee & H. Foster (Eds.), *Critical laboratory: The writings of Thomas Hirschhorn* (pp. 299–301). The MIT Press.
- Hirschhorn, T. (2014a). *Corps critique*. <http://www.thomashirschhorn.com/corps-critique/>, <http://www.thomashirschhorn.com/corps-critique/>
- Hirschhorn, T. (2014b). *Unshared Authorship*. <http://www.thomashirschhorn.com/unshared-authorship/>, <http://www.thomashirschhorn.com/unshared-authorship/>
- Hirschhorn, T. (2015). *Why do I think what I think? Why do I do what I do (art)? Why do I use the tool or instrument I use? Why do I give the form I give?* <http://www.thomashirschhorn.com/why-do-i-think-what-i-think-why-do-i-do-what-i-do-art-why-do-i-use-the-tool-or-instrument-i-use-why-do-i-give-the-form-i-give/>, <http://www.thomashirschhorn.com/why-do-i-think-what-i-think-why-do-i-do-what-i-do-art-why-do-i-use-the-tool-or-instrument-i-use-why-do-i-give-the-form-i-give/>
- Hirschhorn, T., & Rancière, J. (2013). Conversation: Presupposition of the Equality of Intelligences and Love of the Infinitude of Thought: An Electronic Conversation Between Thomas Hirschhorn and Jacques Rancière (2009-2010). Em L. Lee & H. Foster (Eds.), *Critical laboratory: The writings of Thomas Hirschhorn* (pp. 371–380). The MIT Press.
- Hitchen, G., Vaz, F., & Lopez-Machado, M. (2021). «We need each other more than ever»: *Researching the Impact of Covid 19 on the Creative Sector in Hackney Wick, Fish Island and the Queen Elizabeth Olympic Park*. [Research Project]. Creative Wick Living Lab; Loughborough University London; UK Research and Innovation. <https://creativewick.com/wp-content/uploads/2021/04/CWLL-We-need-each-other-more-than-ever-March-2021.pdf>
- Hitchen, G., Vaz, F., & Tacchi, J. (2021). *Covid-19 and Creative Clusters. A real-time study of the impact of Covid-19 and associated support measures on the creative business community in Hackney Wick and the QE Olympic Park* (HWCRAIC) [Research Project]. CRAIC; Loughborough University London; Art and Humanities Reserach Council. <https://craic.lboro.ac.uk/wp-content/uploads/2022/01/Combined-HWCRAIC-report-compressed.pdf>
- Holl, S. (2009). *Urbanisms: Working with doubt*. Princeton Architectural Press.
- Höller, C. (sem data). *Carsten Höller: Interview* (V. Honoré) [Entrevista]. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-carsten-holler-test-site/carsten>
- Höller, C. (2014, dezembro 17). *Meet the artist: Carsten Höller* (NGV Melbourne) [Youtube]. https://www.youtube.com/watch?v=FuDq3U_irWM
- Honoré, V., & Höller, C. (sem data). *Carsten Höller: Interview*. Tate. Obtido 30 de novembro de 2021, de <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-carsten-holler-test-site/carsten>

- Horton, J., & Kraftl, P. (2006). What else? Some more ways of thinking and doing ‘Children’s Geographies’. *Children’s Geographies*, 4(1), 69–95. <https://doi.org/10.1080/14733280600577459>
- Huizinga, J. (2000). *Homo Ludens—O jogo como elemento da cultura* (4ª edição). Perspectiva S.A.
- Ingold, T. (2015). *Estar vivo: Ensaio sobre o movimento, conhecimento e descrição* (F. Creder, Trad.). Editora Vozes. <https://elibro.net/ereader/elibrodemo/65047>
- Innerarity, D. (2010). *O novo espaço público* (M. Ruas, Trad.). Teorema.
- Interim East. (sem data). *The Dalston Mill | Interim East*. Obtido 2 de março de 2022, de <http://www.interimeast.org/the-dalston-mill/>
- Jacobs, J. (1994). *The Death and Life of Great American Cities*. Penguin Books.
- Jappe, G. (2001). Interview with Beuys About Key Experiences, September 27, 1976. Em G. A. Ray (Ed.), *Joseph Beuys: Mapping the legacy* (pp. 185–198). D.A.P. publ.
- Jenkins, P. (2010). Concepts of social participation in architecture. Em P. Jenkins & L. Forsyth (Eds.), *Architecture, participation and society* (pp. 9–22). Routledge.
- J&L Gibbons & muf architecture/art. (2017). *The Dalston Eastern Curve Garden: An Index of Value* (p. 74) [Consultation Submission| Dalston Quarter Development Principles]. <https://hackney.gov.uk/dalston-spd>
- J&L Gibbons, & muf architecture/art. (2009, julho). *Making Space in Dalston by muf architecture/art—Issuu*. https://issuu.com/mufarchitectureartllp/docs/making_space_big
- Johns, J. (2006). Reflexões sobre Duchamp. Em G. Ferreira & C. Cotrim (Eds.), *Escritos de artistas: Anos 60/70* (pp. 208–209). Jorge Zahar.
- Kaprow, A. (2003). Assemblages, Environments and Happenings. Em C. Harrison & P. Wood (Eds.), *Art in theory, 1900-2000: An anthology of changing ideas* (2nd ed, pp. 717–722). Blackwell Pub.
- Keith, M. (2005). *After the cosmopolitan? Multicultural cities and the future of racism*. Routledge.
- Kester, G. H. (2011). *The one and the many: Contemporary collaborative art in a global context*. Duke University Press.
- Krauss, R. (1985). Sculpture in Expanded Field. Em *The originality of the avant-garde and other modernist myths* (12. print, pp. 276–290). The MIT Press.
- Krauss, R. (2004a). 1965—Donald Judd publishes «Specific Objects»: Minimalism receives its theorization at the hands of its major practitioners, Judd and Robert Morris. Em H. Foster (Ed.), *Art since 1900: Modernism, antimodernism, postmodernism* (pp. 492–495). Thames & Hudson.
- Krauss, R. (2004b). 1970—Michael Asher installs his Pomona College Project: The rise of site-specific work opens up a logical field between modernist sculpture and Conceptual art. Em H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, & B. H. D. Buchloh (Eds.), *Art since 1900: Modernism, antimodernism, postmodernism* (pp. 544-). Thames & Hudson.
- Krauss, R., Bois, Y.-A., & Buchloh, B. (2014). The Expanded Field Then: A Roundtable Conversation. Em S. Papapetros & J. Rose (Eds.), *Retracing the expanded field: Encounters between art and architecture* (pp. 1–45). The MIT Press.
- Krauss, R. E. (1985). *The originality of the avant-garde and other modernist myths* (12. print). The

MIT Press.

Krauss, R. E. (2000). *A voyage on the North Sea: Art in the age of the post-medium condition*. Thames & Hudson.

Krauss, R. E. (2001). *Caminhos da escultura moderna* (J. Fischer, Trad.). Martins Fontes.

Krauss, R. E. (2010). *Perpetual inventory*. MIT Press.

Lacaton & Vassal. (1996). *Lacaton & Vassal: Place Léon Aucoc, Bordeaux*.
<https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=37#>

Lacaton, A. (2003). We don't much Believe in Form. *Oris - Magazine for Architecture and Culture*, 24, 108–131.

Lacy, S. (2019). Território em disputa: Para uma linguagem crítica da arte pública. Em C. Castellano & P. Raposo (Eds.), *Textos para uma História da Arte Socialmente Comprometida* (1ª edição, pp. 27–42). Sistema Solar, CRL (Documenta).

Landes, D. A. (2013). *The Merleau-Ponty dictionary*. Bloomsbury.

Landscape Institute. (2013). *Public health and landscape: Creating healthy places* (p. 41). Landscape Institute UK. https://landscapewpstorage01.blob.core.windows.net/www-landscapeinstitute-org/2013/11/Public-Health-and-Landscape_FINAL_single-page.pdf

Latour, B. (2003). Atmosphère, Atmosphère. Em S. May, Olafur Eliasson, & Tate Modern (Eds.), *Olafur Eliasson: The weather project ; [publ. ... On the occasion of the exhibition at Tate Modern, London 16 October 2003—21 March 2004]*. Tate Publ.

LDF Tower Hamlets. (2012). *Fish Island Area Action Plan Adopted*. Mayor of London; Tower Hamlets.

Le Feuvre, L. (Ed.). (2010). Introduction: Strive to Fail. Em *Failure* (1. publ, pp. 12–21). Whitechapel Gallery & MIT Press.

Leach, N. (1997). Jürgen Habermas. Em N. Leach (Ed.), *Rethinking architecture: A reader in cultural theory* (p. 214). Routledge.

Lefaivre, L. (2003). Everything is Architecture. Miultiple Hans Hollein and the Art of Crossing Over. *Harvard Design Magazine*, 18, 1–5.

Lefaivre, L. (2007). *Ground-up City. Play as a design tool*. 010 Publishers.

Lefebvre, H. (1991). *The production of space* (D. Nicholson-Smith, Trad.; 33. print). Blackwell Publishing.

Lefebvre, H. (2009). Reflections on the Politics of Space. Em N. Brenner & S. Elden (Eds.), *State, space, world: Selected essays* (pp. 167–184). University of Minnesota Press.

Lefebvre, H. (2012). *O Direito à Cidade* (R. Lopo, Trad.; 1ª edição). Estúdio e Livraria Letra Livre.

Leford, C. (1983). *A Invenção Democrática—Os limites da dominação totalitária*. Brasiliense.

Lester, S., & Maudsley, M. (2006). *Play Naturally: A review of children's natural play* (p. 105). Children's Play Council.

- Lester, S., & Russell, W. (2008). *Play for a change: Play, policy and practice : a review of contemporary perspectives : summary report*. National Children's Bureau.
- Lester, S., & Russell, W. (2010). *Children's right to play: An examination of the importance of play in the lives of children worldwide*. Bernard van Leer Foundation.
- Lidstone, J., & Bunch, C. (1975). *Working big: A teachers' guide to environmental sculpture*. Van Nostrand Reinhold.
- Lippard, L. R. (2009). Notes from a Recent Arrival (1995). Em C. Doherty (Ed.), *Situation* (pp. 154–157). Whitechapel MIT Press.
- London Legacy Development Corporation. (2015). *Local Plan 2015 to 2031*. London Legacy Development Corporation.
- Long, K. (2012). *Is This What You Mean by Localism? By muf architecture/art - Issuu* (p. 56). Mayor of London; Hackney Council.
https://issuu.com/mufarchitectureartllp/docs/is_this_what_you_mean_by_localism
- Loos, A. (1993). *Escritos II: 1910-1931* (A. Estévez, J. Quetglas, & M. Vila, Trans.). Croquis Ed.
- Louisiana Channel (Diretor). (2019, janeiro 10). *Carsten Höller Interview: The Luxury of Doubt*.
<https://www.youtube.com/watch?v=fdKPi62Wurw>
- Lucas, R. (2008). «Taking a Line for a Walk»: Walking as an Aesthetic Practice. Em T. Ingold & J. L. Vergunst (Eds.), *Ways of walking: Ethnography and practice on foot* (pp. 169–184). Ashgate.
- Luft, S., & Overgaard, S. (2012). Introduction. Em S. Luft & S. Overgaard (Eds.), *The Routledge companion to phenomenology* (p. 716). Routledge.
- Lyotard, J.-F. (2017). *A Fenomenologia*. Eduções 70 Lda.
- Maciunas, G. (2011). M74 George Maciunas: Fluxos Manifesto (1963). Em A. Danchev (Ed.), *100 artists' manifestos* (pp. 640–643). Penguin Books.
- Mack, M. (2020, giugno). *Occupied Cities 2020: Negli Stati Uniti è vietato sedersi in pubblico? Domus*. <https://www.domusweb.it/it/architettura/2020/06/23/occupied-cities-2020-dove-possono-sedersi-i-contestatori.html>
- Mackley, K. L., Pink, S., & Moroşanu, R. (2015). Knowing the World Through Your Body: Children's Sensory Experiences and Making of Place. Em A. Hackett, L. Procter, & J. Seymour (Eds.), *Children's spatialities: Embodiment, emotion and agency* (pp. 21–38). Palgrave Macmillan.
<https://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=4082313>
- Madanipour, A. (Ed.). (2010). *Whose public space? International case studies in urban design and development*. Routledge.
- Mallgrave, H. F., & Goodman, D. (2011). *An Introduction to Architectural Theory: 1968 to the Present*. Wiley-Blackwell.
- Marcuse, P. (2011, setembro 19). *The Right to the Creative City*. Creative City Limits, Workshop 5, London. <https://creativecitylimits.files.wordpress.com/2011/08/creative-city-marcuse.pdf>
- Massey, D. (2009). *Pelo espaço: Uma nova política da espacialidade*. Bertrand Brasil.
- Matrix (Ed.). (1984). *Making space: Women and the man-made environment*. Pluto Press.

- Matthews, E. (2002). *The philosophy of Merleau-Ponty*. McGill-Queen's Univ. Press.
- Mayor of London. (2018, dezembro 14). *Mayor announces London's first-ever Creative Enterprise Zones*. London City Hall. <https://www.london.gov.uk/press-releases/mayoral/mayor-announces-first-creative-enterprise-zones>
- Mayor of London. (2019, fevereiro 6). *Mayor launches groundbreaking Creative Land Trust*. London City Hall. <https://www.london.gov.uk/press-releases/mayoral/mayor-launches-groundbreaking-creative-land-trust>
- Mayor of London. (2021, julho 29). *Mayor to invest nearly £3m in Creative Enterprise Zones*. London City Hall. <https://www.london.gov.uk/press-releases/mayoral/mayor-to-invest-nearly-3m-in-creative-enterprise>
- McCarter, R., & Pallasmaa, J. (2012). *Understanding architecture: A primer on architecture as experience*. Phaidon Press Limited ; Phaidon Press Inc.
- McDonough, T. (2002). Situationist Space. Em T. McDonough (Ed.), *Guy Debord and the situationist international: Texts and documents* (pp. 241–265). MIT Press.
- McGowan, J. (1998). *Hannah Arendt: An introduction*. University of Minnesota Press.
- Meredith, M. (2014). Responses. Em S. Papapetros & J. Rose (Eds.), *Retracing the expanded field: Encounters between art and architecture* (pp. 218–219). The MIT Press.
- Merleau-Ponty, M. (1967). *The structure of behavior*. Beacon Press.
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da percepção* (C. A. R. de Moura, Trad.; 2ª edição). Martins Fontes.
- Merleau-Ponty, M. (2002). *Palestras*. Edições 70.
- Merrifield, A. (2006). *Henri Lefebvre: A critical introduction*. Routledge.
- Michelson, A. (2013). Robert Morris—An Aesthetics of Transgression. Em J. Bryan-Wilson (Ed.), *Robert Morris* (pp. 7–49). The MIT Press. <http://site.ebrary.com/id/10744807>
- Miss, M. (2014). Responses. Em S. Papapetros & J. Rose (Eds.), *Retracing the expanded field: Encounters between art and architecture* (pp. 179–183). The MIT Press.
- Moos, S. von. (2009). *Le Corbusier: Elements of a synthesis* (Rev. and expanded ed). 010 Publishers.
- Morgan, J. (2006). Would the Real Carsten Höller Please Stand Up? *Parkett, Vol. 77*, 26–37. <https://static1.squarespace.com/static/5e614fa6565bfc04478be7be/t/5ea2c261e9410f0072cd785d/1587724906364/Parkett+77+Hoeller+Carsten.pdf>
- Morris, D. (2008). Body. Em R. Diprose & J. Reynolds (Eds.), *Merleau-Ponty: Key concepts* (pp. 111–120). Acumen.
- Morris, R. (1993). Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated. Em *Continuous project altered daily: The writings of Robert Morris* (pp. 71–93). MIT Press ; Solomon R. Guggenheim Museum.
- Morris, R. (2013). Notes on Dance. Em J. Bryan-Wilson (Ed.), *Robert Morris* (pp. 1–6). The MIT Press.

- Mouffe, C. (2000). For an Agonistic Public Sphere. Em O. Joan (Ed.), *The pragmatist imagination: Thinking about «things in the making»* (1ª edição, pp. 66–73). Princeton Architectural Press.
- Mouffe, C. (2005). Por um Modelo Agonístico de Democracia. *Revista de Sociologia e Política*, 25, Artigo 25. <https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/7071>
- Mouffe, C. (2013). *Agonistics: Thinking the world politically*. Verso.
- Moyles, J. (2015). Starting with play: Taking play seriously. Em *The excellence of play* (4ª edição, pp. 14–24). Open University Press, McGraw-Hill Education.
- muf architecture/art. (sem data-a). *High Street 2012 Engagement Report* [Engagement Report]. muf architecture/art.
- muf architecture/art. (sem data-b). *More than one (fragile) thing at a time: Art Camp*. More than One (Fragile) Thing at a Time. Obtido 13 de fevereiro de 2022, de <http://morethanonefragile.co.uk/art-camp/>
- muf architecture/art. (2009a). *Adding Value: The role of public space, open space and space for culture in Hackney Wick / Fish Island* (p. 27) [Recommendations for the LDA]. muf architecture/art; muf architecture/art.
- muf architecture/art. (2009b). *Creative Potential: Hackney Wick and Fish Island* [Site Analysis]. muf architecture/art; muf architecture/art.
- muf architecture/art. (2011a). *We are artists, how can we help?* [Dinner Debate Report]. muf architecture/art. https://issuu.com/mufarchitectureartllp/docs/muf_dinner_debate
- muf architecture/art. (2013a). *Altab Ali Park* [Project description]. https://issuu.com/mufarchitectureartllp/docs/120118epsa_loreskc
- muf architecture/art. (2014). *Hackney Wick & Fish Island Design and Planning Guidance* (p. 93) [Design and Planning Guidance]. London Legacy Development Corporation. <https://issuu.com/mufarchitectureartllp/docs/hwfiguidance>
- muf architecture/art. (2017). *Ruskin Square: Public Realm Design Intent*. [Arquivo muf architecture/art].
- muf architecture/art. (2010, junho 27). Wick Green 2010. *Muf Architecture/Art*. <http://muf.co.uk/portfolio/wick-green/>
- muf architecture/art. (2011b, agosto 8). Profile. *Muf Architecture/Art*. <http://muf.co.uk/profile/>
- muf architecture/art. (2012, Summer). Pathways for the Future. *Wick Newspaper*, 6. https://issuu.com/mufarchitectureartllp/docs/wick_newspaper
- muf architecture/art. (2013b, abril 23). Ruskin Square: Ruskin Theater Garden—Summer 2012. *Muf Architecture/Art*. <http://muf.co.uk/london-ruskin-square/>
- muf architecture/art. (sem datac). *Dalston Estern Curve Garden*. muf architecture/art.
- muf architecture/art. (sem datad). *Ruskin Square* [Arquivo muf architecture/art].
- muf architecture/art & Cohen & Van Balen. (2016). *Ruskin Square—Public Art Report* [Arquivo muf architecture/art].

- muf architecture/art & J&L Gibbons. (2010). *Exception is the Norm: Hackney Wick & Fish Island Design Guidance* [Design Guidance]. muf architecture/art. https://issuu.com/mufarchitectureartllp/docs/designguidance-final_october
- muf architecture/art, & Lewis, V. (2013, janeiro 30). *Art Camp by muf architecture/art—Issuu*. https://issuu.com/mufarchitectureartllp/docs/process-structure-outcomes_forwebsite
- muf, & Shonfield, K. (2000). Public Territory. Em A. Read (Ed.), *Architecturally speaking: Practices of art, architecture, and the everyday* (pp. 63–85). Routledge.
- muf, Shonfield, K., & Dannatt, A. (2001). *This is what we do: A muf manual* (R. Ainley, Ed.). Ellipsis.
- Müller, H.-J. (2010). Failure as a Form of Art. Em L. Le Feuvre (Ed.), *Failure* (1. publ). Whitechapel Gallery; MIT Press.
- Neal, Z. P. (2010). Locating Public Space. Em A. M. Orum & Z. P. Neal (Eds.), *Common ground? Readings and reflections on public space* (pp. 1–10). Routledge.
- Nesbitt, K. (Ed.). (2008). *Uma nova Agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica (1965-1995)*. Cosac Naify.
- NGV Melbourne (Diretor). (2014, dezembro 17). *Meet the artist: Carsten Höller*. https://www.youtube.com/watch?v=FuDq3U_irWM
- Noble, R. (2009). *Utopias*. Whitechapel gallery.
- Norberg-Schulz, C. (1985). *The concept of dwelling: On the way to figurative architecture*. Electa ; Rizzoli.
- Norberg-Schulz, C. (2008). O fenómeno do lugar. Em K. Nesbitt (Ed.), *Uma nova agenda para a arquitetura antologia teórica (1965-1995)* (pp. 444–461). Cosac Naify.
- Norberg-Schulz, C. (2010). Intenções em Arquitetura. Em J. M. Rodrigues (Ed.), *Teoria e crítica de arquitetura: Século XX* (pp. 523–530). Ordem dos Arquitectos : Caleidoscópico.
- Northern Architecture (Diretor). (2015, setembro 8). *LIZA FIOR & KATHERINE CLARKE MUF ARCHITECTURE AND ART | URBANISTAS EXHIBITION*. <https://www.youtube.com/watch?v=Pqg2R11lp8A>
- Obrist, H. U. (2003). Höller, Carsten. Em *Hans Ulrich Obrist: Interviews, Vol.1* (pp. 401–410). Fondazione Pitti Immagine Discovery ; Charta.
- Obrist, H. U. (2011). Laboratory. Em G. Carrion-Murayari (Ed.), *Carsten Höller: Experience* (pp. 187–191). Skira Rizzoli : in association with New Museum.
- Obrist, H. U. (2014). *Ways of curating* (First American edition). Faber and Faber, Inc.
- Oiticica, H. (1986). *Aspiro ao Grande Labirinto* (L. Figueiredo, L. Pape, & W. Salomão, Eds.). Editora Rocco, Ltda.
- Olaio, A. (2005). *Ser um individuo chez Marcel Duchamp*. Dafne Editoria.
- OPEN Dalston. (2017, março). Dalston’s “Cultural Quarter”—OPEN Dalston’s response to Hackney Council’s draft “Development Principles”. *OPEN Dalston*. http://opendalston.blogspot.com/p/blog-page_98.html

- Otero-Pailos, J. (2010). *Architecture's historical turn: Phenomenology and the rise of the postmodern*. University of Minnesota Press.
- Oudenampsen, M. (2011). A CIDADE COMO PLAYGROUND. *Piseagrama*, 3, 52–55. <https://piseagrama.org/a-cidade-como-playground/>
- Pallasmaa, J. (2008). A geometria do sentimento: Um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura. Em K. Nesbitt (Ed.), *Uma nova agenda para a arquitetura antologia teórica (1965-1995)* (pp. 482–489). Cosac Naify.
- Pallasmaa, J. (2012). *The eyes of the skin: Architecture and the senses*. Wiley-Academy ; John Wiley & Sons.
- Pallasmaa, J. (2018). *Essências* (A. Salvaterra, Trad.). Gustavo Gili.
- Pasqua, H. (1997). *Introducao à leitura de «Ser e Tempo» de Martin Heidegger*. Instituto Piaget.
- Piron, F. (2013). Becoming one's own museum: Conversation between Thomas Hirschhorn and François Piron. Em L. Lee & H. Foster (Eds.), *Critical laboratory: The writings of Thomas Hirschhorn* (pp. 359–369). The MIT Press.
- Plastique Fantastique. (sem data-a). *About—Plastique Fantastique*. Obtido 24 de janeiro de 2022, de <https://plastique-fantastique.de/About>
- Plastique Fantastique. (sem data-b). *SOUND OF LIGHT — Plastique Fantastique*. Obtido 3 de novembro de 2021, de <https://plastique-fantastique.de/SOUND-OF-LIGHT>
- Raban, J. (2017). *Soft city*. Picador.
- Ramos, F. (2015). Dwelling on Dwelling. Em *Practice of place* (pp. 9–17). Bedford Press.
- Rancière, J. (2009). Art of the possible: Interview with Fulvia Carnevale and John Kelsey (2007). Em R. Noble (Ed.), *Utopias* (pp. 93–95). Whitechapel gallery.
- Rancière, J. (2010a). *Estética e política: A partilha do sensível* (J. F. Figueira, M. Mestre, & V. Silva, Eds.; V. Brito, Trad.). Dafne.
- Rancière, J. (2010b). *O Espectador Emancipado* (1ª edição). Orfeu Negro.
- Rancière, J. (2014). *Nas margens do político* (V. Brito & J. P. Cachopo, Trans.). KKYM.
- Raposo, P. (2017). Performance, ativismo e esfera pública: Arquivo, repertório e reperformance nos novíssimos movimentos sociais. Em A. Pais (Ed.), *Performance na esfera pública* (1ª edição, pp. 119–209). Orfeu Negro.
- raumlaborberlin. (sem data). *Raumlabor » Statement*. Obtido 24 de janeiro de 2022, de <https://raumlabor.net/statement/>
- Regatão, J. P. (2010). *Arte pública e os novos desafios das intervenções no espaço urbano*. BonD.
- Rendell, J. (2006). *Art and architecture: A place between*. I. B. Tauris.
- Rietveld, E., & Kiverstein, J. (2014). A Rich Landscape of Affordances. *Ecological Psychology*, 26(4), 325–352. <https://doi.org/10.1080/10407413.2014.958035>
- Roca, R. (2019). Participação e dádiva. Em C. G. Castellano & P. Raposo (Eds.), *Textos para uma*

- História da Arte Socialmente Comprometida* (1ª edição, pp. 101–131). Sistema Solar, CRL (Documenta).
- Romdenh-Romluc, K. (2011). *Routledge philosophy guidebook to Merleau-Ponty and phenomenology of perception*. Routledge.
- Romdenh-Romluc, K. (2012). Maurice Merleau-Ponty. Em S. Luft & S. Overgaard (Eds.), *The Routledge companion to phenomenology* (pp. 103–112). Routledge.
- Rose, J. (2014). Architecture as Sculpture, Landscape, and Method. Em S. Papapetros & J. Rose (Eds.), *Retracing the expanded field: Encounters between art and architecture* (pp. 1–45). The MIT Press.
- Rosenberg, H. (2003). The American Action Painters. Em C. Harrison & P. Wood (Eds.), *Art in theory, 1900-2000: An anthology of changing ideas* (2nd ed, pp. 589–592). Blackwell Pub.
- Ruskin, J. (1908). *Selection from the the Works of John Ruskin* (C. B. Tinker, Ed.; The Riverside Press).
- Sachse, P., Beermann, U., Martini, M., Maran, T., Domeier, M., & Furtner, M. R. (2017). “The world is upside down” – The Innsbruck Goggle Experiments of Theodor Erismann (1883–1961) and Ivo Kohler (1915–1985). *Cortex*, 92, 222–232. <https://doi.org/10.1016/j.cortex.2017.04.014>
- Sardo, D. (2011). Quando a Arte Fala Arquitetura. *Marte 4: Da Criação Artística à Intervenção Espacial*, 4, 74–87.
- Sardo, D. (2017). *O exercício experimental da liberdade: Dispositivos da arte no século XX* (1a. ed). Orfeu Negro.
- Schechner, R. (2013). *Performance studies: An introduction* (S. Brady, Ed.; 3rd ed). Routledge.
- Schütz, A. (2011). Contingency. Em A. Murray & J. Whyte (Eds.), *The Agamben dictionary* (pp. 50–53). Edinburgh University Press.
- Seixas, J., & Costa, P. (2010). Creativity and governance in the contemporary city: The conjugation of two complementary and polyhedral concepts. *CIDADES, Comunidades e Territórios*, 20–21, 27–41.
- Sennett, R. (2006, novembro). *The open city* [LSECities]. Urban Age | LSE Cities. <https://urbanage.lsecities.net/essays/the-open-city>
- Serra, R. (1994). *Writings, interviews*. University of Chicago Press.
- Shackell, A., Butler, N., Doyle, P., & Ball, D. (2008). *Design for play: A guide to creating successful play spaces*. Crown; Play England; Big Lottery Fund. <http://www.freeplaynetwork.org.uk/pubs/design-for-play.pdf>
- Shonfield, K. (2001). Premature Gratification and other Pleasures. Em R. Ainley (Ed.), *This is what we do: A muf manual* (pp. 14–22). Ellipsis.
- Smith, E. (2015). *Practice of place*. Bedford Press.
- snug&outdoor. (2009). *Guillett Square Playday and outreach events at Hindle House & Shellgrove Estate*". [muf architecture/art](http://mufarchitecture/art).
- Solá-Morales, I. de. (2010). Terrain Vague. Em J. M. Rodrigues (Ed.), *Teoria e crítica de arquitetura: Século XX* (pp. 949–953). Ordem dos Arquitectos : Caleidoscópio.

- Sousa, S. (2008). Iniciativa Bairros Críticos: Uma experiência em torno de modelos de governança na gestão do território. *CIDADES, Comunidades e Territórios*, 16, Artigo 16. <https://revistas.rcaap.pt/cct/article/view/9268>
- Spurling, L. (2014). *Phenomenology and the social world: The philosophy of Merleau-Ponty and its relation to the social sciences*. Routledge.
- S.Smith, W. (2011). Optics. Em G. Carrion-Murayari (Ed.), *Carsten Höller: Experience* (pp. 195–197). Skira Rizzoli : in association with New Museum.
- Staaliche Museen zu Berlin. (2010). *Carsten Höller: Soma* [Museu de Arte de Berlim]. <https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/carsten-hoeller/>
- Stanek, L. (2011). *Henri Lefebvre on space: Architecture, urban research, and the production of theory*. University of Minnesota Press.
- Stiles, K. (1996). Process. Em K. Stiles & P. Selz (Eds.), *Theories and documents of contemporary art: A sourcebook of artists' writings* (pp. 577–587). University of California Press.
- Stracey, F. (2014). *Constructed situations: A new history of the situationist international*. Pluto Press.
- Stratton, G. M. (1896). Some preliminary experiments on vision without inversion of the retinal image. *Psychological Review*, 3(6), 611–617. <https://doi.org/10.1037/h0072918>
- Stratton, G. M. (1897). Vision without inversion of the retinal image. *Psychological Review*, 4(4), 341–360. <https://doi.org/10.1037/h0075482>
- Strauven, F. (2007). *Aldo van Eyck: Shaping the New Reality From the In-between to the Aesthetics of Number*. 20. <https://www.cca.qc.ca/en/events/2702/francis-strauven-aldo-van-eyck-shaping-the-new-reality-from-the-in-between-to-the-aesthetics-of-number>
- Sykes, A. K. (2010). Introduction: Architecture's Expanded Field/Anthony Vidler. Em *Constructing a New Agenda: Architectural Theory, 1993-2009*. (pp. 435–437). Princeton Architectural Press.
- Tallon, A. (2010). *Urban regeneration in the UK*. Routledge.
- Till, J. (2009). *Architecture depends*. MIT Press.
- Tower Hamlets Council, Newham Council, London Development Agency, Design for London, TFL, LTGDC, & English Heritage. (sem data). *High Street 2012*. Muf Architecture/Art - Issuu. Obtido 14 de fevereiro de 2022, de https://issuu.com/mufarchitectureartllp/docs/highstreet2012pdf_of_leaflet
- Traquino, M. (2010). *A construção do lugar pela arte contemporânea* (1a. edição). Húmus.
- Tuan, Y. (2001). *Space and place: The perspective of experience*. University of Minnesota press.
- UN-HABITAT. (2016). *Nova Agenda Urbana: Habitat 3* (p. 48). Nações Unidas. <https://uploads.habitat3.org/hb3/NUA-Portuguese.pdf>
- UN-HABITAT. (2020). *The New Urban Agenda Illustrated* (p. 194). United Nations. <https://unhabitat.org/the-new-urban-agenda-illustrated>
- UN-HABITAT. (2022). *Global Public Space Programme* (p. 49) [Annual Report 2021]. United Nations Human Settlement Programme. https://unhabitat.org/sites/default/files/2022/02/20220207_annual_report_gpssp_2021.pdf

- Vattimo, G. (1996). *Introdução a Heidegger*. Instituto Piaget.
- Vidler, A. (2010). Architecture's Expanded Field. Em A. K. Sykes (Ed.), *Constructing a New Agenda: Architectural Theory, 1993-2009*. (pp. 438–455). Princeton Architectural Press.
- Vidler, A. (2014). Responses. Em S. Papapetros & J. Rose (Eds.), *Retracing the expanded field: Encounters between art and architecture* (pp. 228–230). The MIT Press.
- Virilio, P. (2008). On Georges Perec. Em S. Johnstone (Ed.), *The everyday* (pp. 108–110). Whitechapel ; MIT Press.
- Warehouse Theatre. (sem data). *Warehousetheatre history*. Obtido 14 de março de 2022, de <https://warehousephoenix.co.uk/History.html>
- Whyte, W. H. (2009). *City: Rediscovering the center*. University of Pennsylvania Press.
- Wikipedia. (2022a). International Mother Language Day. Em *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=International_Mother_Language_Day&oldid=1079143884
- Wikipedia. (2022b). Shaheed Minar, Dhaka. Em *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Shaheed_Minar,_Dhaka&oldid=1075697289
- Williams, K. (2009). We need artists' ways of doing things: A critical analysis of the role of the artist in regeneration practice. Em P. Blundell-Jones (Ed.), *Architecture and participation* (Digit. print, pp. 240–247). Taylor & Francis.
- Williams, S. (2010, dezembro 21). *Carsten Höller: Deer of perception* [Jornal online]. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/dec/21/carsten-holler-soma>
- Wills, E., & Moore, K. (2018, janeiro 22). *Hackney Wick artists' studios to be bulldozed as Olympic legacy chiefs make way for new bridge*. Evening Standard. <https://www.standard.co.uk/news/london/hackney-wick-artists-community-building-to-be-demolished-by-olympic-legacy-chiefs-to-make-way-for-bridge-a3744811.html>
- Wolfert, J. (2008). *Mind Expanders—Performative Bodies—Utopian Architectures around 1968*. MUMOK Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien.