

**VISÃO,
POSSIBILIDADE,
VIRTUALIDADE**

COORD./EDITED BY
Constantino Pereira Martins
Vitor Alves

**VISION,
POSSIBILITY,
VIRTUALITY**

TÍTULO / TITLE:
Visão, Possibilidade, Virtualidade
Vision, Possibility, Virtuality

EDIÇÃO / PUBLISHER:
Ordem dos Arquitectos
Secção Regional Norte

COORDENAÇÃO / EDITOR:
Constantino Pereira Martins
Vítor Alves

PORTO, 2022
ISBN: 978-989-54638-8-6

O ponto de partida para a construção deste livro foi o simpósio FILARCH realizado no Porto em Novembro de 2021 na Fundação Instituto Marques da Silva. As imagens e textos são da inteira responsabilidade dos autores, respeitando a ortografia adoptada.
© dos autores dos textos.

The starting point for the construction of this book was the FILARCH symposium held in Porto in November 2021 at the Fundação Instituto Marques da Silva. The images and texts are the exclusive responsibility of the authors, respecting the adopted spelling.
© of the authors of the texts.

To my missing son Francisco

Constantino Pereira Martins

A ferida que queima
a cicatriz aberta e afogada
em chamas.
(Tudo está perdoado.
Tudo tem perdão.
Perdoa-te.)
Como uma marca num animal,
a marca dos homens maus.
Estou morto por morrer.

Na falência de tudo saber
de tudo amar,
nada fica.
Eis o pior poema do mundo.
Prepara-te para morrer.

Compra três fatos bonitos
volta a fumar e a beber
engole as noites
e entrega o teu corpo
ao acaso.
Aluga um quarto pequeno
morre sozinho
mas antes escreve poemas
a todas as mulheres que amaste
e que te abandonaram.
Despedaça a carne, e
espera que Deus te perdoe.
Senhor, não me abandones.

Só há um desafio,
Vencer a morte.
Vencer as mortes.

Volta enfim à tua miséria inicial,
radical,
pobre. Lazarus.

Bebe um dia de cada vez
canta à lua
rende-te ao sol.
na tua pele verdadeira
a escaldar de sol, sal e sul
eterno moreno a amar
todas as ondas, todo o mar.
Desmaia na areia
e descansa, à espera
do beijo salvador
que nunca chega.

E não te esqueças:
escreve com as vírgulas perfeitas
e pontos finais, para o tom
dos leitores de poesia e poetas
que lêem com a boca.

Escolhe sempre a luz.

Às vezes
Temos que comer
O nosso próprio coração
Para continuar a viver.

SUMÁRIO

CONTENTS

- 6 *RESUMOS / ABSTRACTS*
- 18 *INTRODUÇÃO / FOREWORD*
- 19 **VISÃO POSSIBILIDADE VIRTUALIDADE**
Constantino Pereira Martins
- 24 *VISÃO / VISION*
- 25 **DESIGN IN EVERYDAY LIFE: MUSINGS ON THE PROBLEM OF DWELLING**
Anton Heinrich Rennesland
- 39 **PSICANÁLISE COMO FERRAMENTA AUXILIAR NO PROJETO ARQUITETÔNICO E SUA IMPORTÂNCIA PARA AS RELAÇÕES INTERPESSOAIS PRESENTES NA ARQUITETURA**
Michelle Souza Benedet; Annamaria Giacomelli Borraz; Uriel Davi Eccher; Natália Grando; Laura Legarrea
- 69 **ENVISIONING THE POSSIBILITY OF PLACE. MARTIN HEIDEGGER, CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ AND KENNETH FRAMPTON**
Constantinos V. Proimos
- 77 **VISÃO, EMOÇÃO E ARQUITETURA**
Diogo Ferrer
- 100 *POSSIBILIDADE / POSSIBILITY*
- 101 **ARCHITECTURE SYMBOLISM OF THE ST. SOPHIA CATHEDRAL IN KYIV**
Natalia Kovalchuk
- 109 **CORPOELECASA: REFLEXÕES SOBRE O CORPO EM-COMPOSIÇÃO**
Natália Sá
- 119 **TEARING DOWN THE STATUES, BUILDING UP THE VALUES. DISCREPANCY BETWEEN BUILT AND LIVED ENVIRONMENT**
Aneta Kohoutová
- 127 **ARCHITECTURE AND PHILOSOPHY OF THE TRAGIC: BRAZILIAN LATE MODERNISM AS CASE STUDY**
Diogo Mondini Pereira
- 140 *VIRTUALIDADE / VIRTUALITY*
- 141 **WHAT THE ARCHITECT DOES, WHAT THE PHILOSOPHERS DO**
Pedro Borges de Araújo
- 163 **"SELF AS A BUILDING" OR ARCHITECTURE ACCORDING TO THE PHENOMENOLOGY OF POSSIBLE**
Luz Ascarate
- 169 **HOW TO CONSTRUCT A BODY OF AN ARCHITECT? EDUARDO SOUTO DE MOURA'S HYPOTHESIS**
Vitor Alves
- 177 **POSSIBLE LIFE AND CORPOREALITY. ON THE NOTION OF WELL-BEING IN ARCHITECTURE**
Quentin Gailhac
- 188 *BIOGRAFIAS / BIOGRAPHIES*

TEARING DOWN THE STATUES, BUILDING UP THE VALUES. DISCREPANCY BETWEEN BUILT AND LIVED ENVIRONMENT

ANETA
KOHOUTOVÁ

P. 119

In my paper I reflect on discrepancy between built and lived environment, as introduced by Hannah Arendt, in her terms the public realm and space of appearance. According to that I will ask what values and emotions public spaces, namely in this paper, the monuments and public art placed in the shared areas, evoke. My study question could be outlined as follows: What role do monuments and public art play in our lives and how do they shape and influence our identities and the ways we perceive the world? In my presentation I will work with the thoughts of Hannah Arendt, Judith Butler and Sandra Shapshay who promotes an aesthetic category called “monumental” in which she finds a link between the political and the aesthetic function of public art.

DESIGN IN EVERYDAY LIFE: MUSINGS ON THE PROBLEM OF DWELLING

ANTON
HEINRICH
RENNESLAND

P. 25

I present some musings on the intersection of design and everyday life with special emphasis on the problem of dwelling in the city and the role of architecture. Contrary to a reduction of aesthetic experience to just an appreciation of what can be seen, I argue that the design quality especially employed by architecture in the city evokes a variety of sensations employed to maintain the sense of balance and thus the equation of dwelling and aesthetic experience. What I do in this paper is to present a twofold definition to design to provide a reflection on architecture's role concerning the temperament of the city — design under a kinetic utopia and design as an attempt to cut these ideals of non-space. I first present the problem of modernity by tackling the ideals of a kinetic utopia. This favors speed than space, and thus what surfaces is that kinesis runs contrary to dwelling, and through such movement, what is forgotten is the importance of design to life; design's first meaning emerges as part of the consumerist language of power. Contrary to this is my second point which offers an alternative reading to design sourced from Henk Oosterling's equation of *Dasein* and design along with an exposition of Heidegger's emphasis on the fourfold. I discuss the centrality of dwelling contrasted to an inability to do so in a kinetic utopia propelled by modernity, and I contextualize Heidegger's explanation of dwelling and how meaning is sourced, i.e., *Dasein* is disclosed, through the balance that dwelling provides, through the recognition of design's importance of and in the quotidian. With these I argue how architecture plays a fundamental role in reconsidering how dwelling ought to be sourced in the city enthralled by the kinetic promise, stretching the design quality of re-understanding of oneself as part of the architectural sphere and that everyday life is primarily an attempt at design in the second sense.

CONSTANTINOS
V. PROIMOS

P. 69

ENVISIONING THE POSSIBILITY OF PLACE. MARTIN HEIDEGGER, CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ AND KENNETH FRAMPTON

Both Christian Norberg-Schulz and Kenneth Frampton have written on Martin Heidegger's views on building and dwelling from which they seem to have been influenced. However, upon close scrutiny, their views seem to differ from Heidegger's when it comes to place and the way place comes to be. For as Heidegger indicates through his famous example of the bridge in "Building, Dwelling, Thinking" the location, the place "comes into existence only by virtue of the bridge" (So kommt den die Brücken nicht erst an einen Ort hinzustehen, sondern von der Brücke selbst her entsteht der Ort, Martin Heidegger, *Κτίζειν, κατοικεῖν, σκέπτεσθαι*, μτφ. Γιώργος Ξηροπαϊδης, bilingual edition, Αθήνα, Πλέθρον, 2008, p. 50). It seems that human made things emerge as events in Heidegger's view and influence the world on their own right and in a constructivist way. Human made things, works, seem to stand outside all relations (Martin Heidegger, "The Origin of the Work of Art" in *Poetry, Language, Thought*, transl. Albert Hofstadter, New York, Harper & Row, 1975, p. 41) as claimed in "The Origin of the Work of Art" setting up a world, setting forth the earth and letting the truth take place as a happening and becoming, a founding that ultimately comes from Nothing, in the sense that it never comes from the ordinary and the traditional (Ibid., p. 76). Schulz, on the contrary, seems to claim that it is not the building that brings the place into existence. The place is already there when the building starts to be erected and "its detail explains the environment and makes its character manifest." (Christian Norberg-Schulz, "The Phenomenon of Place" in *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory*, ed. Kate Nesbitt, New York, Princeton Architectural Press, 1996, p. 413) By place Schulz means "a totality made up of concrete things having material substance, shape, texture and color" (ibid. p. 414). A place is given as a character and an atmosphere. Things like buildings make this character and atmosphere manifest to the extent they express it. Likewise, Kenneth Frampton, introduces the distinctions between architecture and building, industrialized construction and demanding craftsmanship, autonomous architectural practice and place-making and loss of rapport with nature and an architecture that is life fulfilling (Kenneth Frampton, "On Reading Heidegger" in *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory*, ed. Kate Nesbitt, New York, Princeton Architectural Press, 1996, p. 442-446). The purpose of these distinctions is to qualify Heidegger's constructivism and unquestioned espousal of building as place generator. Although not stated clearly, Schulz's and Frampton's views on place are more intricate but less challenging than Heidegger's radical constructivist visions.

VISÃO, EMOÇÃO E ARQUITETURA

DIOGO FERRER

P. 77

A filosofia da arquitetura enfatizou por vezes, como um problema, que a experiência e a concepção predominantemente visuais da arquitetura acentuam a dimensão do afastamento, da idealização e da anulação das vivências e forças reais, o que resulta num empobrecimento da habitação e da vivência humanas. Uma experiência sensorial mais completa, pelo contrário, favorece a experiência da proximidade imediata, da corporalidade, da afecção e da emoção, e promove assim a intensificação da experiência e da comunidade ética.

Procurando esclarecimento acerca desta questão, este estudo examina brevemente a origem do distanciamento perceptivo e do domínio da visão na Metafísica de Aristóteles. Prossegue esse exame com o auxílio de *O Princípio Vida* de Hans Jonas, estudando a relação que este autor estabelece entre os sentidos e as emoções e, mais especificamente, entre a visão, a corporalidade e as emoções. Estudar-se-ão em seguida dois dispositivos que permitem representar a experiência das forças e das emoções na arquitetura, nomeadamente a contradição e complexidade e a corporalização da experiência. Acrescentar-se-á, por fim, que os dados filosóficos e arquitetónicos estudados permitem concluir que a compreensão da arquitetura requer não só uma experiência sensorial, corpórea e emocional, como também a educação da visão e das emoções através de conceitos éticos e teóricos.

Utilizaremos neste percurso acerca da visão e das emoções na arquitetura principalmente textos de Hans Jonas e Heinrich Wölfflin e Robert Venturi, com referências importantes a Hegel, Schopenhauer, Le Corbusier, Martin Heidegger, António Damásio e Siza Vieira, entre outras mais breves.

ARCHITECTURE AND PHILOSOPHY OF THE TRAGIC: BRAZILIAN LATE MODERNISM AS CASE STUDYDIOGO
MONDINI
PEREIRA

P. 127

This paper aims to discuss the relationship between Brazilian late modernist architecture from 1960s, until early 1980s and the philosophy of the tragic, starting from Marshall Berman's suggestion about the "tragedy of development", supported in Goethe's Faust. Indeed, the context of Brazilian late modernism is itself tragic in a Goethean regard - as suggested by Peter Szondi: the tragedy arises from the alliance of antagonistic forces around a common goal, in this case the constitution of a modern, developed, urban and industrialized nation.

Such antagonistic forces were the far-right military regime that lasted from 1964 to 1985 and the architectural field, of libertarian and socialist orientation. Despite the political persecution of prominent figures such as Niemeyer, Vilanova Artigas and Mendes da Rocha, modernist architecture with brutalist aesthetics had great state support - like no other artistic avant-garde in the period. Modernism became a sort of official aesthetic, replicated in all regions of Brazil in large-scale works such as public offices, power plants, factories and

stations - in this sense, closely aligned with the Faustian tragedy.

The developmental efforts of the military regime - as a hypertrophied continuity of Plano de Metas (Plan of Goals) of the democratic Kubitschek government (1956 - 1960), head of Brasília's construction (1960) - transformed Brazil into an urban and industrialized country, without however achieving the desired modern and developed condition.

Through the contributions of the philosophy of the tragic, this paper seeks to discuss the effects of the tragedy of the development of the military regime (1964 - 1985), as well as to analyze possible reflections of tragic paradoxes in Brazilian late modernism, characterized by an anti-functional architecture, linked to tragic concepts such as chance and unpredictability.

Likewise, the brutalist aesthetic dialogue with the technical limitations of an architecture that no longer intended itself as a technological vanguard, but sought to constitute a poetics of its own limitations, as represented so well by the Brazilian Pavilion at Expo 70 in Osaka designed by Paulo Mendes da Rocha, for example.

LUZ ASCARATE

P. 163

“SELF AS A BUILDING” OR ARCHITECTURE ACCORDING TO THE PHENOMENOLOGY OF POSSIBLE

We are in one place while we imagine or think of several others, so we can say that, from the phenomenological perspective, we inhabit several places at the same time. There are architectural constructions that accompany us from childhood. In the same way, certain architectural places leave their trace in our spirit and accompany us in our visits to other places. In this presentation, we will devote ourselves to thinking, from the phenomenological of possible, about architecture as a practice that constitutes our perception of the world, our spirit, ourselves.

First, in accordance with the phenomenological cosmology of Renaud Barbaras (*L'appartenance. Vers une cosmologie phénoménologique*, 2021), we will propose that space, and not time as classical philosophy thought of it, constitutes our innermost self. Using the tools of Barbaras' perspective, we will distinguish between place, site and ground as constituents of the experience of subjectivity. We will question here the role played by architectural configurations in the constitution of our belonging to a world (ground) that configures our position (site) and the vision through which this world is given to us (place). According to Barbaras, the human being, constituted mainly by space, unlike the stone (constituted mainly by time), unfolds its *possibilities of being* by situating itself in different constructions at the same time, which defines its capacity to change places, to travel, to remember architectural constructions and to project itself to new places. It is the spatial displacement that would thus define the essence of the human being.

Secondly, using the tools of Paul Ricoeur's phenomenological hermeneutics (*Architecture et narrativité, Urbanisme*, 1998), we will explore the meaning of architecture in correspondence with narrativity as a unity of space and time, within the experience of the possible. According to Ricoeur, it is time, and not space, that is the fundamental category for understanding the meaning of architecture, an enclosure of *possible narratives* that, like fictions, constitute our experience.

Barbaras' and Ricoeur's perspectives seem to be opposed to each other. Indeed, Barbaras gives more importance to space and Ricoeur gives more importance to time in order to understand the meaning of architecture in the constitution of the experience. However, we will propose a unitary interpretation of architecture, which integrates the perspectives of Barbaras and Ricoeur. This interpretation will, to this end, effect a reversal of the common view of the categories of space and time. We will define the experience of the human being inside architectural constructions as the unfolding of a spatial experience, in the sense that subjectivity, thanks to memory and imagination, virtually travels through several places at the same time when it is physically in one, at each instant, independently of the temporal flow, which results in the constitution of the interiority of the subject himself: the self is his relation to the building. Next, we will define the materiality of the architectural construction as a temporary construction: like stones for Barbaras, the architectural construction is maintained in time. It is because of this that architectural construction itself deploys diverse narratives, as Ricoeur thinks, in the experience of human beings.

In sum, our presentation will argue that architecture constitutes the most intimate experience of human beings.

PSICANÁLISE COMO FERRAMENTA AUXILIAR NO PROJETO ARQUITETÔNICO E SUA IMPORTÂNCIA PARA AS RELAÇÕES INTERPESSOAIS PRESENTES NA ARQUITETURA.

A arquitetura e a psicologia apresentam diversos pontos de intersecção e a pesquisa busca relacionar essas duas áreas do conhecimento para compreender como a psicologia pode ser uma ferramenta auxiliar no desenvolvimento do projeto arquitetônico. Para este trabalho, optou-se por estudar a psicanálise como área específica, visto que a proposta pretende compreender desejos e necessidades psíquicas inconscientes dos indivíduos. Assim, a teoria psicanalítica se apresenta como mais adequada pois estuda a subjetividade do ser. A arquitetura contemporânea possui influência de escolas que tratavam a casa de modo racional, priorizando a forma e a função, considerando apenas as necessidades funcionais dos usuários. Contudo, este pensamento está mudando e os arquitetos estão buscando meios de compreender melhor o seu cliente, colocando-o como protagonista do projeto arquitetônico. Apesar disso, os profissionais não possuem

MICHELLE
SOUZA BENEDET;
ANNAMARIA
GIACOMELLI
BORRAZ; URIEL
DAVI ECCHER;
NATÁLIA
GRANDO; LAURA
LEGARREA

P. 39

ferramentas concretas e desenvolvem seus próprios métodos a partir da experiência prática. Essa pesquisa tem, então, por objetivo propor o uso da psicanálise como ferramenta auxiliar para a compreensão do cliente em sua totalidade de modo que os arquitetos possam projetar para os usuários sentirem-se reconhecidos no espaço de suas próprias casas. Para isto, foi desenvolvido um levantamento bibliográfico para contextualizar a escolha da psicanálise como área específica da psicologia. Posteriormente investigou-se o desenvolvimento da relação dos seres humanos com a casa ao longo da história, buscando também diferenciar a construção de um abrigo e de um lar. Além disso, foram desenvolvidos estudos acerca da produção arquitetônica no modernismo, sua influência na atualidade e a mudança de pensamento da arquitetura contemporânea. O próximo passo foi a realização de uma pesquisa acerca dos conceitos psicanalíticos para relacioná-los com o universo da arquitetura e abordar a relação entre arquiteto e cliente. Assim, buscamos proporcionar aos arquitetos caminhos que auxiliem o desenvolvimento e a concepção projetual.

NATALIA
KOVALCHUK

P. 101

ARCHITECTURE SYMBOLISM OF THE ST. SOPHIA CATHEDRAL IN KYIV

The main temple of Kyiv is the cathedral of St. Sophia which symbolizes the incarnation of wisdom in its dimensional city environment.

From this point of view, it would be interesting to make a decodification of numeric symbolism of dome of this cathedral. This cathedral was built based on Byzantine cruciform system. In the center there's a dome which is connected with cruciform vaults. Between branches in the cross there are another twelve rows: first one has four middle domes; second one has eight little domes. This led to the fact that the dome composition has a different view from every side of the cathedral. From the western side the cathedral has 7 domes; from the eastern one it has 5 domes; from northern and southern side it has 6 domes. Five domes symbolize the Christ and Ecumenical Church. In the universal symbolism number five means spiritual quintessential, that creatively acts on the material.

Western facade with central portal indicates the entrance to the cathedral. Upon it there are 7 domes – symbol of church as a place of wisdom. Number seven is also a symbol of Our Lady which unites earth and heaven, corporal and spiritual.

Interesting is also a correlation of numbers seven-eight in the dome composition of the western part of the cathedra. Seven domes we can see from the earth, eight from the sky. Number eight is a symbol of the general Resurrection.

As Kyiv often called second Jerusalem, the Cathedral of St. Sophia incarnate the idea of the Holy City in different architectonic forms. The sacred number twelve which is a symbol of Jerusalem, is represented in different variations. As an example, it could be twelve cruciform pillars that resemble 12 gates to the Jerusalem.

Number of plates 12 also correspondent to the conception of New Jerusalem. But the most important is that the number twelve is also represented in different measures of the cathedral. 12 ft. is the inner radius of the central apse. The same measure inherent as well to the overlap of the structure on three vertical levels: in the heels of the lower tier arches, under the choirs at floor level and in the heels of the small arches above the choirs. Thus, the New Jerusalem is identified with the church in number 12 that symbolizes the ecumenical church established by twelve apostles.

Liturgical structure of the temple in liked first of all with the figure of Oranta, which is place at the center of the cathedral and makes a sense of whole interior of the temple. Traditional Oranta's gesture took its beginning from the early Christian art tradition. hands raised to the level of the head – is a gesture of prayer. Thus, the context of this Psalme proclaims the deference of the city by God from chaos as well as from internal and external enemies.

CORPOPECASA: REFLEXÕES SOBRE O CORPO EM-COMPOSIÇÃO

NATÁLIA SÁ

P. 109

Este artigo propõe o estudo de processos de construção e produção sociais da arquitetura e da cidade que têm no entendimento do corpo como produtor de conhecimento uma potência em revisitar as epistemologias delineadas na lógica de produção racional capitalista e oferecer possibilidades não-lineares de pensar, sentir e produzir espaços não apenas *para*, mas *com*, por e *através* das pessoas.

Esta pesquisa propõe uma reflexão a partir de oficinas realizadas para investigar a experiência do corpo no habitar. Os estudos propostos se apoiam nas ideias: de Spinoza (2017) e Deleuze (2011) e os corpos relacionais; Eleonora Fabião (2008) e o programa performativo; Hundertwasser (2003) e as 5 peles; com apoio metodológico de jogos e exercícios das artes cênicas e do corpo (dança, teatro e performance), para estimular um tensionamento rumo à criação de corpos, observando estruturas que condicionam sua relação com a casa, e buscando identificar resistências corpóreas às espacialidades padronizadoras que falseiam a casa com analogia a uma máquina de morar (Le Corbusier, 1887-1965), e busca compreender a habitação como construção social: como processo (relacional e temporário) e não como objeto (funcional e fixo). A relação de fluxo entre estar e ser.

WHAT THE ARCHITECT DOES, WHAT THE PHILOSOPHERS DO

PEDRO BORGES
DE ARAÚJO

P. 141

This essay aims to offer a critical analysis, one attentive as possible from both the first- and third-person points of view regarding the contemporary image of the professional architect. The argument that frames the analysis is the question of 'how' architects do things; that

is, how they come up with design ideas and hopefully eventually build them. It is the 'how', the technical machinations of construction, which have throughout the history of the profession given architects their professional visibility. But architecture should also no less reveal the ideas and concepts that at each moment inform or determine it, namely, the image architects have constructed of themselves and the image that has been constructed of the architect. Superimposed upon each other, even when they diverge, these images combine in different modes and times. The starting point is the use of the very term 'Architecture', clearly used to characterize what architects do, their profession. It will be within this demarcation that one should seek architecture's ultimate meaning. Now the term 'profession' is clearly synonymous with the common uses of the term – employment, occupation, work, craft, office. But the proposal here is to dig deeper into these issues. On the one hand, there is the history of the profession that we have inherited and, on the other hand, a critical analysis of the terms themselves and their lineage from a philosophical perspective. The term 'profession' will indeed merit scrutiny within the various histories of its use as well in regard to local derivations. Due to the exploratory scope of the present essay, it will suffice to refer to the common uses of the term. It may be noted, however, that as regards the various narratives regarding the term, its unavoidable locality, as well as issues of ethical, aesthetic, legal, and political orders, can and indeed should always be taken into account. Today, architects, for all that they do, imagine themselves as descendants of the ideals of the classical culture of the Greco-Roman world and its rebirth in modern Europe. These ideals and their operative formulations are identifiable at every moment within the web of the architects' lineage. And so, too, their misconceptions, divergences, and meanderings. Such an environment obliges us, as in the past, to undertake a critical analysis of the profession. Attention has shifted from practice to outcomes. The questions of 'what to do' and 'how to do it' occupy the philosopher's work as much as that of the architect, thus highlighting architecture as a method. The question of 'why do it' should offer a justification – a foundation – for the principles of actually doing it. Both professionals will require a process of critical self-discovery and analysis that involves a reflexive struggle with the guidelines that have been bequeathed or transmitted to them. There is a requirement for a combative fusion of ethics and aesthetics – as well as a political synthesis in the technical, scientific, and economic domains. In the present essay, I will perhaps need to complain about what should be considered 'philosophy' in the architect's work, as derived from the philosopher's work. From this perspective, what the architect does, coincides with that of the philosopher. There is just as much a need for philosophy as there is for architecture.

POSSIBLE LIFE AND CORPOREALITY. ON THE NOTION OF WELL-BEING IN ARCHITECTURE

QUENTIN
GAILHAC

P. 177

In his 1888 book *Renaissance and Baroque*, Heinrich Wölfflin relates the dominant style of an architectural period to a certain state of the one's own body. By translating the ways of being, the bodily attitudes and breathing movements of a certain epoch of humanity, an architectural style thus has the function of realising the bodily well-being (*Wohlbefinden*) of those who have to live in it, of those who live with (*Miterleben*) the present and dominant architectural style. The spatial forms of architecture represent the body's own need to live in a certain way and therefore express the representations that each epoch makes of the most favourable conditions for the development of organic life.

The notion of well-being, linked to a certain architectural style, is however far from being limited only to the representations that a people or a period of history may have of the conditions of present life. In this sense, Wölfflin inherits the Kantian characterisation of bodily well-being (*körperlichen Wohlbefindens*). In paragraph 54 of the *Critique of Judgement*, Kant defines pleasure as a feeling of intensification of life, i.e. also of bodily well-being, insofar as pleasure is also a feeling fundamentally directed towards a possible well-being (*mögliches Wohlbefinden*). But where Kant limited this well-being to the sphere of the simple pleasure of sensation (even future sensation), Wölfflin gives this notion an unprecedented aesthetic scope, by granting it the value of a necessary condition for the birth of a new architectural style. Against the theory of blunting, which explains the end of a style by the weariness and repetition that forms eventually produce on individuals, and against a naively cultural-historical explanation according to which changes in architecture correspond to more general changes in thought or culture, Wölfflin finds in the one's own body a reason for linking architectural novelty to the representation that people of a certain period make, not only of their present life, but of the conditions for the fulfilment of a possible life.

By virtue of the link between architecture and corporeality, architectural possibilities, which cannot simply be deduced from the present state of an architecture (as illustrated by the case of the Roman Baroque), are therefore also possibilities of the body itself, which imply the representation of a life not given in the present. We will thus try to understand in what sense architectural novelty can legitimately be thought of from the concept of possible life, insofar as this life must produce a future bodily well-being, linked to the idealisation of a vital feeling that only the invention of new architectural forms can satisfy.

VÍTOR ALVES

P. 169

HOW TO CONSTRUCT A BODY OF AN ARCHITECT? EDUARDO SOUTO DE MOURA'S HYPOTHESIS

According to António Damásio in *Self Comes to Mind* (2010), one of the most distinct characteristics of the human brain is the extraordinary ability it has to create mental images, manipulate and apply reasoning to them. For the scientist, the human mind works as a kind of cinematographic montage with images formed from perception or memory, whether consciously or non-consciously. In other words, reasoning and creative thinking result from the interaction between images.

The reflection proposed here observes how in the case of Eduardo Souto de Moura, it is through the conscious identification with the images of others and its incorporation in his own work, that allows him not only to overcome the anguish he faces when confronted with the definition of the reality to be built, but also the constitution of a personal *oeuvre*. This essay argues that the way he proceed is similar to the functioning of the *hupomnemata* as described by Michel Foucault in "Self Writing": personal notebooks quite common among the educated public of ancient Greece and important objects for the discourse's subjectivation, recording quotations, fragments of works or reflections from others aiming to constitute the "body of the one who, by transcribing his readings, has appropriated them and made their truth his own" (Foucault, 1983, p. 213). Arguably, it is through the 'ingestion' of the words (or images) of others that one builds his own body (*oeuvre*).

VISÃO POSSIBILIDADE VIRTUALIDADE

CONSTANTINO PEREIRA MARTINS

[...] a ponte não anula o abismo, permite apenas atravessá-lo.

Maria Filomena Molder

Uma das maiores belezas da Arquitectura é o seu trabalho com o que não existe, com o que não se vê ainda, com o que não está lá. Tal como na escultura, as linhas desse trabalho desenham precisamente esse esforço de dar-a-ver, de desvelamento do pensamento, e das suas imagens, ao olhar do outro. A partilha de uma visão é um desnudamento do acto de criação, uma exposição, um interior que se torna exterior. Um movimento do esboço, no bloco de notas, na planta, ao realizado. Como um crime, e talvez mais do que em qualquer outra arte, a arquitetura permite recolher todas as migalhas e reencontrar o fio desde a nascente à foz. E esse movimento está longe de ser fácil, embora possa ser simples, e o trabalho da sua compreensão e descrição é vasto e múltiplo. O que aqui nos prende é o desafio de mostrar em que consiste uma visão, uma possibilidade que se ergue no real como uma sombra da imaginação sobre as coisas. Baudelaire avisa-nos para essa luta, entre a noite e o dia, e no intervalo o embate com a fantasmagoria onde *um artista [...] encontra -se então como que assaltado por uma turba de detalhes, todos reclamando justiça com a mesma fúria de uma multidão ávida por igualdade absoluta*, todos pedindo salvação do abismo escuro do esquecimento. No dilema da fixação e da liberdade do informe, nesse intervalo da criação entre amar a liberdade e a melancolia antecipada do cristalizado, do que nunca chegará a mostrar a sua força total e todos os seus afluentes, a visão de uma obra debate-se prisioneira do futuro, dos futuros, sem gesto redentor que a salve do longo e árduo caminho da potência ao acto, e da paciência de uma espera que pode interminável. Se Aristóteles viu isto com a máxima clareza da potencialidade, a possibilidade joga-se hoje na virtualidade de uma dobra infinita. Se do ponto de vista técnico, e de execução, o gesto do projecto se encontra hoje à mercê das balizas da tecnologia e da informática

que subjugam a arte ao executante, talvez seja necessário re-considerar a visão como horizonte livre, na sua totalidade problemática enquanto radicante num movimento de projecção-visão, de uma ideia que se desenha mais do que um postal que se dá a ver sob determinada luz. No labirinto do futuro e do presente existe uma clareira e um deserto simultaneamente, que empurra uns para o conforto do passado ordenado, e outros para a loucura do imprevisível onde só podemos tactear as coisas, onde caminhamos como cegos agarrados aos ombros uns dos outros. *Só por querer viver um pouco mais.* Essa ferida aberta é uma fenda por onde podemos espreitar em cada crise ou paradigma, mesmo que não tenhamos todas as máquinas de visão ao nosso alcance. Parece que estamos sempre reféns e à mercê da fragilidade e insuficiência das palavras, essas velhas amigas que acumulam pó e inimigos. Talvez essa tecnologia antiga seja ainda tudo aquilo que temos para olhar o vazio, o sem sentido e o futuro da morte até ao reino onde até ela desaparecerá do nosso horizonte. Ainda assim, e mesmo aí, talvez as palavras continuem a ser o nosso último refúgio, caverna e consolação, ao lume do que de primitivo dentro de nós ainda reste. E restará sempre o desafio que se coloca a cada um de nós como em Clarice: *viver é sempre questão de vida e morte.*

No fundo, e no meio, do turbilhão civilizacional em que nos encontramos é difícil não ficar tonto ao sabor da velocidade e superficialidade do presente. A tecnologia é hoje presente e ausente, da cibercultura realizada ao transhumanismo *light* crescente no inconsciente colectivo, o próprio espaço é rasgado por essa multiplicidade, por esse virtual no cruzamento com a técnica. Da enorme complexidade que estas noções encerram, da simulação, interacção, artificialidade, imersão, telepresença, vemos a panóplia possível de linhas que aqui se poderiam desenhar, e de uma forma mais contemporânea apresentar esse novo espaço híbrido sob o desígnio da questão das ligações. Podendo a imaterialidade tornar-se um reflexo confuso para a análise, é, no entanto, de acordo com a sua plasticidade inerente que os novos ventos tecnológicos se tornam na actualidade um facto incontornável, nos seus efeitos universais de conexão e heterogeneidade, multiplicidade, ruptura assignificante, e cartografia nómada. E o nomadismo parece ser o efeito mais visível que retorna do passado primitivo ao presente, ainda que possa habitar formas absolutamente estáticas e sedentárias, e muitas vezes apenas solitárias. O *pathos* é sempre muito imprevisível, tal como os apetites do dia ou da noite. Este nomadismo constitutivo é passível de ser traduzida por hibridismo. Assim, a virtualização não é uma des-realização, mas uma mutação de identidade, um deslocamento do

centro de gravidade ontológico do objecto considerado: em vez de se definir principalmente pela sua actualidade, passa a encontrar a sua consistência essencial num corpo problemático. O que o virtual vai permitir é a passagem a uma outra lógica: uma lógica da multiplicidade e da diferença, do inacabado e do disperso. A ideia de oceano que contém a ideia de univocidade, expressão de um mesmo sentido segundo as diferenças. Um só e mesmo oceano para todas as gotas.

Sob o reinado da imaginação, as visões da possibilidade entroncam uma compreensão da Arquitectura como arte, uma arte mais do que técnica. Visão, transformação e transfiguração como espelho do jogo livre das faculdades que Kant imortalizou. Nessa harmonia tentada entre razão e imaginação, a Arquitectura como arte da exposição, de adequação à finalidade, para lá da simetria ou mesmo melodia, é uma arte da forma que afinal radica na essencialidade do desenho. E é dos e aos esboços, dos traços a carvão, dos cadernos, das notas, que deveríamos voltar, para se tentar poder ver e rever a Arquitectura como uma arte das intenções, das ruínas anunciadas. Recuperar o deslumbramento do mundo, *uma adoração pelo que existe*, mas também do que vemos e não está lá ainda, e que talvez nunca venha a estar. Kant assinala justamente a distinção entre estupefacção e admiração, se bem que talvez exista um lugar mais vital, quase infantil, que pudesse corresponder a um estar-entre esses dois pólos, ou misturando os dois. Um estado contínuo de deslumbramento. Um estar-dentro, um habitar instalado nesse estado. Talvez fosse provavelmente insuportável. Há falta de melhores palavras, dir-se-ia que idealmente à Arquitectura pertenceria a possibilidade de dois estados também diferenciados: uma possibilidade de anonimato e de camuflagem, misturando-se entre as outras coisas visíveis do mundo, e uma possibilidade de choque, de afirmação absoluta e de enfrentamento do mundo, recusando o habitual e naturalmente adquirido. Nesta última categoria, existem edifícios paradigmáticos, edificações perplexas por existir, que são a concretização de um desafio de realidade, desafiando o impossível com a sua materialidade. E a beleza só nasce quando se desafia o impossível. Existem certamente muitos casos a comentar, poder-se-ia estender indutivamente o discurso por um desfolhar de várias possibilidades, mas a Casa da Música no Porto (Rem Koolhaas) ou a Harpa em Reykjavík (Henning Larsen Architects, Batterið Architects, Olafur Eliasson) podem bem espelhar este sentido da procura de uma visão. Corpos edificados que desafiam o impossível e que instalam o problema do sublime. Edifícios que parecem desafiar também o tempo, a temporalidade ou uma temporalidade que mistura passado, presente e futuro.

E a Arquitectura idealmente perpassa todos os tempos com a sua actualidade, com a sua presença desafiadora. É claro que não tendo capacidades mágicas, de prever, adivinhar ou profetizar o que no futuro restará do contemporâneo, o que se poderia avançar com cautela, esperança e humildade é a faculdade ou potencialidade de que daqui a cem anos exista a mesma possibilidade de afecção do belo. Esperemos que no futuro continuem apaixonados pela beleza, dominados pelo seu feitiço, e que, na luta eterna para se tornarem os seus eleitos, alguns continuem a procurar tocar o coração da vida. E a beleza só nasce quando se desafia o impossível. *Primeira e última palavra: Sisyphus-Lazarus:*

Existe

Um medo primitivo

No coração

De cada poeta.

Da palavra

Morta no papel

Fixada

Escrita.

Existe

Um terror primeiro

Na mão

De cada poeta

Na qual repousa,

A faca

Com que trairá

A poesia, escrevendo.

E a ironia final,

De que o poeta

Morre no momento

Em que escreve

A última palavra,

Para renascer,

E assistir ao nascimento

Da próxima,

Da primeira.

Da esperada.

Caldas da Rainha, Fevereiro de 2022

Non erit vobis in Deum non erit vobis in gratia Dei

DESIGN IN EVERYDAY LIFE: MUSINGS ON THE PROBLEM OF DWELLING

ANTON HEINRICH RENNESLAND

Graduate School
and Department
of Philosophy,
University
of Santo Tomas

As a form of introduction, I situate an overture of the problem of everyday life. Here is an image of a city founded on a kinetic utopia: Manila, the capital of the Philippines, is the most densely populated city in the world with nearly two million people living on a span of just 38.55 square kilometers, more than 45,000 people per square kilometer. The city teems with traffic jams, economic activity, and academic endeavors during daytime and the commercialization of the body with pockets of crime at night. This city prizes its heritage that progressed from its Baroque-designed walled city (Intramuros) and the oldest Chinatown in the world (Binondo) to prewar neo-Renaissance and art deco buildings to postwar brutalist structures then finally attempts at postmodern infrastructure in recent years. The city of Manila and by extension greater Manila or Metro Manila exemplifies the speed at which an image of utopia has imposed itself upon the everyday life of its citizens with architecture as only one tangible facet of this reality. The unsound admixture of such infrastructures, smirched with scores of ill-planned housings, reflects the city's fragmentation as Manila has progressed according to the ideals of a kinetic utopia. But this fragmentation of design reflects the deeper reality of the fragmented and patchwork city it has become. (Garrido, 2019, p. 5) The city of Manila is representative of the fate of cities worldwide, minutely represented by the fragmentation of (architectural) design and extended to the aesthetic experience in everyday life. This essay does not expound on Manila per se but rather the social imaginary and experience it represents—the problem of dwelling under the duress of a kinetic utopia.

This essay provides an insight into the incapacity to dwell in the city, which I consider as the problem of everyday life in modernity, and in turn the role of design in face of this with particular attention given to architecture. To do this I firstly discuss modernity's thrust toward what I consider a kinetic utopia that caused the ill-state of design, ramified through archi-

ecture in the city. I present here the first definition of design as something subjected to power play as one of modernity's aptitudes. The second section then is a critique of this ideal through a second definition of design, working on Oosterling's equation of Dasein and design that provides enormous premium to what design is as a mindful consideration of everyday life. This seeks to counter the lack of the fourfold's balance in Heidegger's account which causes the inability to dwell under a kinetic ideal. Architecture's role therefore is this mindfulness of the temperament of the city, and so I provide a clearing for the capacity to dwell in the city.

I

This first section frames modernity with what I consider its crowning glory, a kinetic utopia. I beg the indulgence of the reader for a brief digression is necessary to establish the connection between modernity's impact upon design and by large architecture's impression upon the city. The thesis of this first section is that modernity's temperament is that of haste. The overture that opens this essay presents the odd admixture of the aesthetic experience in city living that perhaps is a trivial occurrence to everyday life. The lush foliage that fills one's childhood is resigned to memory for in lieu of such scenery today high-rise structures fill the city. The city's experience of globalization is never solitary. A historical perspective provides us an inkling: the difference between the medieval conquest or yesteryear's colonization bouts and today's hyper-development is simply time's multiplication. Former capitals grew at the expense of far-away colonies or due to the resources of surrounding towns while today's development takes a rapid form in which no city is left behind and, as the arms of octopi, no place is left untouched by modernity's stretching tentacles. This leaves today's most remote districts or barrios as vistas into the past which almost immediately serve as vacation magnets. We are familiar with the contrast of the city's hustle and the countryside's retreat, however, we ought to be critical of this distinction since the bliss of retreating *from* the city is proportionate to the stress and density *in* it: busy city centers in Frankfurt or Paris and the solace of mountain retreats such as the Alps or the Pyrenees or perhaps picturesque panoramas of the Mediterranean coast or the Caribbean, and – to be consistent with my overture – gridlocked Metro Manila contrasted to the white sand beaches in Batangas, La Union, or Boracay.

Henri Lefebvre (1991, pp. 58-59) is critical of

this distinction of space for the divide between the hustle and the retreat is subsumed by the artificial. It is an artificial divide for space is consumed on both extremes, and the aesthetic experience is relegated to simply what is visual. The consumption of the boxed spaces in work (homes [living space] to malls [space of commerce] to offices [workspace]) is contrasted to its consumption in perceived open ones during vacation (mountain trails, beaches, and exotic destinations [alleged vacation space]). However, the opposition of the towering skyscrapers and luxury villas is feigned for both are still characterized by a consumption of space which does not support a releasement of subjectivity's accumulation due to the inability to dwell, and instead dwelling is falsely equated to mere enjoyment under the imposition of modernity's grammar of experience.

The last sentence ought to have raised questions pertaining two words that garner more speculation – subjectivity and accumulation – alongside an apparent need for releasement. For a better vantage to clarify them, a review is necessary: the thesis of this section is that modernity's temperament is that of speed, but its unabridged version is that it desires to revamp an articulation of reality into eligible, i.e., rational, terms. What we ascribe to the rationalization process in history is modernity's birthing of humanity into letters. (Sloterdijk, 2017b, § 6) Rationalization is the enlightenment of reality. Thus, modernity is understood as the theory of enlightenment, the period in which humanity literally put against light those concepts that have been abundantly thriving in the dark. Its tour de force is the illumination of history's obscure modalities. The birthing of humanism then is this refocus on the human condition outside the previously immutable domain of either God or the sovereign. However, in retrospect do we realize that this alleged illumination is rather, contrary to its very appellation, a narrative of the opaque. (Sloterdijk, 2017a, p. 67) Apparently, living through this condition meant an acceptance of a particular grammar to modernity's experience. Instead of maturity's accentuation in both thought and action (Kant, 1991, pp. 54-55), what we have instead is ephemerality's embrace (Lefebvre, 1995, p. 170; Baudelaire, 2010, §1). In retrospect do we see that contrary to its ambitions, the Enlightenment unfolded as an expedition into the dark which made it meander from its original motive. Enlightenment signified putting a backlight against obscure concepts, and the excitement that this backlighting created made humanity fetishize such exhilaration. Here is where the idea of haste comes in. What became more important was the excitement of the process – illumination paved way to the industrialization of modernity's

triumphalist march – instead of a more attentive observation of everyday life. To be more articulate, the narrative of the opaque is divulged to us when we see that although we live in yesteryear’s utopia in terms of our achievements, we find ourselves living as the most depressed people. (Bregman, 2017, pp. 18, 121-122; Han, 2021, p. 18)

This point makes us sympathize with Charles Baudelaire when he uses such a vivid example to express his dismay of what the city has become – *Paris spleen*. Indeed, what we have learned in our introduction to letters was modernity’s true battle cry: from the economic explosion during expansion’s apex to the dawn of humanism during the siècle de lettres, we only have to see how *sapere aude* [dare to know] became tantamount to *plus ultra* [further beyond].¹ (Sloterdijk, 2017a, p. 84) Instead of daring to know and be wise, modernity’s temperament was an excitement to go further beyond – scope rather than depth – and *plus ultra* became the standard to any serious attempt to define the human condition. This explains why Lefebvre, working on Baudelaire’s considerations, highlights modernity’s fetish for ephemerality. Our haste toward enlightenment or freedom was translated into a campaign for more illumination at the price of a questioning of what true enlightenment is.

To be succinct in explaining this, it is best to present modernity’s ontological character as “being-to-wards-movement” which eventually paves way for an internalization: self-dramatization, -eroticization, -exaltation, and -mobilization. (Sloterdijk, 2020, pp. 8-9) Self-mobilization is the realization of a mirroring of modernity’s ontological character. Thus, any definition of subjectivity in light of this character is rooted in an internalization of the key idea of increase. (Sloterdijk, 2017a, p. 84) The self is enthralled by the speed which characterizes modernity, the speed at which cities expand and completely alter. This expansion is an accumulation of power. Historically, power’s accumulation, i.e., expansion, was previously reserved for the monarchy in relation to the political realm yet, with the advent of modernity’s political ambit of democracy, it became available for *we, the sovereign people* which furthered the internalization of power’s grasp. From what was an assertion of sovereignty over land became an assertion of sovereignty over oneself, from external space to the vast space inside oneself (Foucault, 1977, pp. 3-9; 1978, pp. 8-9; Han, 2019, pp. 5-6) In the globalized world this is translated to an anthropotechnical design as an image of higher culture, the optimization of the psyche in relation to how one lives. (Sloterdijk, 2013, pp. 8-9; 2020, pp. 120-121; Han, 2017, p. 25) I must improve myself; I can be what-

1. *Plus ultra* was motto of the Charles V, emperor of the Holy Roman Empire, and the one to turn the Hapsburg into Europe’s strongest dynasty. (Stollberg-Rilinger, 2018, p. 60) It signifies the expansion of power especially as his reign expanded through the conquest of the New World. *plus ultra* the territories of what was previously considered the end of the world (of the Old World).

ever I want. These statements bear witness to self-mobilization toward a particular design for one’s life.

These glimpses provide us the first usage of this crucial word: design provides a semblance of relationships. (Sloterdijk, 2017a, p. 89) It emerges as modernity’s product and as an attempt to heighten this feeling of power. How I design my lifestyle presents the relationships I keep, be it with people of the same wavelength or particular types of food that suit my calory count. To better understand design’s first significance, we may observe its translation in technological parlance as “user interface.” From political organization to technological manipulation, interfaces abound in everyday life. In a highly technological society, designing one’s life cannot ignore the existing technology, and so being able to control this interface is tantamount to exercising sovereignty over a particular object. This can be as simple as changing the color or the number of displayed icons to more complicated ways of customization tailored to oneself. Sloterdijk (2017a, p. 90) though is wary of such a desire of the average consumer to manipulate interfaces for we are only toying at the level of user interface; the motto of the consumer is: I use technology *plus ultra*, therefore I am *plus ultra*. This attraction toward design is an attraction toward the power that it represents, the façade of connections within a system of its own. Through this we witness the emergence of the opaque. This seeming self-declaration of sovereignty is, unknown to the user, an integration of oneself to the system inherent to a technological device. It is an integration to the impervious object which makes humans rely on their continuous function beyond the average user’s immediate comprehension. In thinking that design is our exertion of sovereignty, an image of our accumulation of power, it is apparently a novel form of subjugation. The everyday consumer becomes a prisoner to design.

As in every story, there is a highlight to our own narrative of the opaque. Unravelling the Enlightenment’s opaque narrative makes us audiences to the bipolarity of modernity on stage: we find ourselves between having confidence in modernity’s successes and in the state of despair at what it has caused to us. (Sloterdijk, 2017a, p. 95) This takes form of rationalizing the highly sophisticated interface of almost any piece of smart equipment while resigning oneself to being the dumber member in the relation between the consumer and the *smart* gadget. At the end, we see that this first definition of design is the state of subjugation to the object designed.

This section ends with this first definition of design that is magnified in terms of the city through the lofty

vision that architecture provides us. Architecture is a “pure creation of the spirit”, standing at the crossroad between design and meaning-formation. (Le Corbusier, 1931, p. 19) This though is a challenged concept in relation to modernity’s ontological character of infinite mobilization, and what lies at heart of this project is the city engulfed by the kinetic promise. Design at this level is masked, from the perspective of the architect’s client, with toying at the level of which paint color or house style among rather common ones such as Victorian, Mediterranean, or Minimalist – or to sound more exotic for the last one, Zen – is preferred. A step further though shows us the paradox of the aesthetic experience in such a city. I will use my overture: a citizen of Metro Manila is left to contend with the restructuring of urban space to become a global city – the construction of the Manila Baywalk Dolomite Beach and the sprawl of expressways within the metropolis are best illustrations² – yet is likewise left to contend with the harsh reality of the predicament of informal settlers. (Garrido, 2019, pp. 7-8 and 112-132) This is the tug within a kinetic ideal. One is forced to either grotesquely justify how sky-high condominium towers with each unit appraised for millions can be found in the same city where there is abject poverty or one is left to resign oneself to despair at this monstrous existence, to either accept that historical monuments or cultural landmarks can easily be swept aside for the construction of profitable infrastructure or to wallow in misery due to the changing landscape. *Plus ultra* therefore in the context of this subjected city is the banner of a bastardized form of power struggle—*plus ultra* the boundaries of memory, culture, and the face of another human person suffering.

II

Having presented design’s first definition, we are left to contend with modernity’s equation of education and freedom, which paved way for the liberal idea of having the capacity to achieve anything if one only puts enough effort to attain this. It is rather unthinkable that a city’s design could produce such an unhomey character as discontinuity takes center stage. Interface invades everyday life and crams “consciousness with stereotyped messages and debased symbols.” (Lefebvre, 1995, p. 180) Lefebvre provides us an image of what the city has become, what role architecture has served in the formation of everyday life. The fragmented city reflects the fragmentation and compartmentalization of the lives of the city’s inhabitants. The role of accumulation is in fact the kinetic game. Infinite mobilization

2. Metro Manila has recently seen a boom in infrastructure projects, particularly roadworks to ease the traffic congestion. Such projects range from elevated highways passing through the metro known as the Skyway extension to the highly contested Pasig River expressway. (Sembrano, 2021)

is the ostentatious display of a utopia built upon this promise of limitless kinesis yet at the overlooked price of the subject’s exhaustion and consequently the earnest desire for release. With this, we are afforded a better perspective of our elements under speculation—subjectivity’s internalization of speed, the accumulation of power, and finally the desire for release. Le Corbusier (1931, p. 8) provides us a way forward in confronting this problem in the city—in the face of this rapid change in the kinetic landscape we are left with two options: “architecture or revolution.”

It might seem rather odd to have architecture and revolution as alternatives to each other, yet what this hints at is the revolutionary role architecture may play. History already unveiled how revolutions have failed to safeguard the city from the kinetic ideal and have even arguably contributed to subsuming to such. Renowned architect Peter Zumthor (2006, p. 16) outlines how what we currently experience is a particular lifestyle of

living with contradictions[,] and there are several reasons [sic] for this: traditions crumble and with them cultural identities. No one seems really to understand and control the dynamics developed by economics and politics. Everything merges into everything else, and mass communication creates an artificial world of signs. Arbitrariness prevails. Postmodern life could be described as a state in which everything beyond our own personal biography seems [sic] vague, blurred, and somehow unreal.

It seems remarkable that an architect is sensitive to such a change in the *Zeitgeist*. However, it ought not to come to one’s surprise for the art of architecture requires this sensitivity especially in relation to the city’s temperament—everything merging into everything else, dominated by a political economy. This second section attempts to give serious thought to architecture concerning this problem. For this, I turn to Henk Oosterling’s Premela lecture entitled “Dasein als design Of: Moet design de wereld redden?” (“Dasein as Design Or: Must Design Save the World?”) for the second definition of design to explain the intersection of dwelling, i.e., how Dasein is disclosed, through the balance that dwelling provides in Heidegger’s “*Bauen, Wohnen, Denken*” (“Building, Dwelling, Thinking”). This I seek to do to underscore the importance of architecture as the designing of the interior of the city and in effect the interior of everyday life.

A life subjected to kinetic utopia is in stark

contrast to a life of dwelling. To qualify the latter, I turn to Heidegger (1993, p. 350) who begins with three considerations through an etymological play on the German word *bauen*: to build is to dwell, to dwell is to be in the world, and building as dwelling is the cultivating of things and the creation of edifices. Authentic in-the-world-ness is exemplified by dwelling qua building, a construction of one's engagement with and in the world through Being's cultivation. He equates building's instrumental role with the experience of freedom in dwelling. Heidegger then proceeds to ordain what he considers the fourfold: earth, sky, mortals, and divinities. The capacity to dwell requires one to let things as they are unfolding; to dwell means to spare, to maintain the balance between the elements. I quote him (1993, pp. 351-352) at length to depict these:

Earth is the serving bearer, blossoming and fruiting, spreading out in rock and water, rising up into plant and animal. [...]

The sky is the vaulting path of the sun, the course of the changing moon, the wandering glitter of the stars, the year's seasons and their changes, the light and dusk of day, the gloom and glow of night, the clemency and inclemency of the weather, the drifting clouds and blue depth of the ether. [...]

The divinities are the beckoning messengers of the godhead. Out of the holy sway of the godhead, the god appears in his presence or withdraws into his concealment. [...]

The mortals are the human beings. They are called mortals because they can die. To die means to be capable of death as death. Only man dies, and indeed continually, as long as he remains on earth, under the sky, before the divinities. [...]

What is noticeable is the uniqueness of each element: the earth signifies time's ripeness through the blossoming of nature; the sky, the play of periods, of light and shadow, the unpredictability of this course; the divinities, the sudden stillness, the moment of eureka, the reflective silence of deep meditation that seemingly is divinely inspired; and the mortals, the evanescence of being's equation with time, the constant idea of the impending culmination of life. What Heidegger maintains in these four elements is how each reflects each other through a unity of simple oneness. This ought not to mean that these elements are mere identical replicas of another, but that their unfolding is simultaneous in a particular space. Dwelling thus in this regard is the balance of these elements, and, juxtaposing this to the earlier

section, we may notice that Heidegger's consideration of dwelling is disrupted by the kinetic ideal. To an extent, the kinetic ideal promotes a vision of a concrete jungle: away with the flourishing of the earth and the blossoming of flowers for these can be artificially crafted; away with the cyclical pattern of nature's providence with limitless consumption of produce even outside their season; away from the quasi-divine realization of meaning in solitude due to hyper-connectivity especially because of social media; away from the fear of death with today's anthropotechnics that promote self-improvement ranging from a healthier diet or fitness program to stem cell implants.

With due consideration of dwelling, location surfaces as an important concept, which is something preferred less in a kinetic utopia. In the age of infinite mobilization, what is promised is the exact replicability of every single moment and location. This is the reason why we witness a disappearance of rituals and of culture for these present a closure proper to a particular *topos*, and a kinetic ideal maintains a continuous stream of becoming, non-stop panicked anthropotechnic interventions. (Sloterdijk, 2020, pp. 32-36; Han, 2020, pp. 27-35) This we similarly see in *politechnic* interventions – those proper to the order of the *polis* which in today's parlance is signified through globalization – in that cities mirror each other. The topological aspect of city life is diminished if not entirely eliminated. What results with the latter is what sociologist Marc Augé (1995, p. 103) captured with non-places in which the experience of a citizen: “becomes no more than what he does or experiences in the role of passenger, customer or driver” while “[t]he passenger through non-places retrieves his identity only at Customs, at the tollbooth, at the check-out counter” meanwhile obeying “the same code as others, receives the same messages, responds to the same entreaties.” The importance of a locale is subverted in the city's replicability.

In this experience of infinite mobilization, one is confronted with a perplexing image of oneself not mirroring any element in the fourfold but rather the exact predicament of any other citizen. To take this a step forward, what is mirrored in this experience is the control over one's control of design, of the commodities one is consuming. (Moeller, 2021, p. 3) We live in literal *utopias*, non-places – rather than *eutopia* which would be what we commonly mean with the word *utopia* – that disclose no sense of the locale, no sense of history, culture, or dwelling. Dwelling is masked by a kinetic utopia to simply mean luxury villas, executive villages, and prime real estate far from the sense of balance of the fourfold in Heidegger's usage. We have to be particular with the importance of space here: “A space is some-

thing that has been made room for” while a locale is “a space into which earth and sky, divinities and mortals are admitted.” (Heidegger, 1993, pp. 356-357) In context of the city, we have to be mindful of these spaces that provide the locale of disclosure of this balance.

At the heart of this second part is the second definition to design. Henk Oosterling’s Premesela lecture equates Dasein and design, and he sketches this overview of the connection unfolded in modernity’s paradox. Freedom in Heidegger’s presentation of dwelling is different from its rendition under the influence of a kinetic utopia. The latter is best exhibited through the modernity’s hyper-development and proclivity to reduce things to quantifiable, economic, terms, (Han, 2021, p. 21) or which Oosterling recounts (2009, p. 4) as “the right to limitless mobility and the festive wasting of energy.” As a way through, we ought to be mindful of the impact of design to everyday life. Oosterling (2009, p. 3) provides the etymology of design: the Dutch *ontwerpen* (German *entwerfen*) is to literally to un-throw one’s thrown life. This bears obvious Heideggerian influence through the admission of thrown reality represented as chaos to a being-in-the-world. This is aligned to Heidegger’s (1971, p. 121) own musing concerning design: “To design is to cut a trace.” He plays with the etymology of *Aufriss* (to sketch, design) by emphasizing *Riss* (crack, tear, fissure) which stands as an essential element to any concept of designing. (Mugerauer, 2015, p. 51)

With these two notions, our second definition is provided: design is the making sense of the chaos one finds oneself in, requiring a primal tear from chaos’ web for life to be designed. Heidegger discusses design in the context of language, and design cuts through the surface to allow what is spoken and what is unspoken to provide meaning. However, *Aufriss* in architectural terms denotes elevation or the front view. Playfully we can say that with design we are afforded an elevation, a different perspective of seeing something, of understanding that initial chaos. In a like manner, design in the city involves what is constructed and what is not in order to provide the locale for dwelling. It unravels as a conscious activity, not as in mere toying with color or shape but rather our engagement with the world and how we make sense of the it in a topological way. This is our conditioning of the world through an initially violent act of cutting through the soil, cutting through the horizon, cutting through the initial landscape to be afforded an elevation for dwelling. This violence is compelled by the unsettling reality of one’s morality: I build because I am, not just because I can. This admission of who one is entails a realization of one’s limited time, and so my

mortality must mirror the other three elements in the fourfold.

With a ramification of this design quality, we notice the transition of the aesthetic experience from mere visual to one that employs all the senses for a balance is required. The true experience of dwelling is found in the accommodation of space, an establishment in a locale, to mirror a balance that was initially disrupted for a better reflection among the four. Architecture then must employ the full use of the senses and not simply rely on what the eye can see for dwelling is achieved through a sense or an experience of accommodation in a locale. (Sharr, 2007, p. 32) Architecture, therefore, unravels as not a message in itself but rather “an envelope and background for life which goes on in and around it[.]” (Zumthor, 2006, p. 12) Dwelling lies at heart of this architectural sphere, and balance is critical for its disclosure.

It would be good to link this to the city, which is the product of our own building and ideally the locale of our dwelling especially since by 2050, it is projected that two out of three individuals will call the city home. (UN News, 2018) It therefore is imperative not simply to aestheticize this experience but to source this notion of dwelling in the expansive place where people find themselves in. Aesthetic experience is elevated to a multisensory experience, not just of sight, of what it means to be found in dwelling, in a locale to spare, to save, and to cherish. To design the city is to make sense of the chaos, to provide the balance once more of what was initially disrupted. A traditional view may hold that architecture is the craft of the architect who designs a particular place, the externality of an infrastructure in relation to its external environment. However, we stretch this design quality of architecture to understand how what is designed or un-thrown (Oosterling’s etymology) or cut (Heidegger’s etymology) is the individual’s attempt at dwelling in that locale. What is essential is the progression from the technical or functional aspect of architecture to the sensitive transitions which ought to consider essential dispositions, or rather tensions, in the work: belongingness or estrangement, lightness or obscurity, strength and fragility. (Zumthor, 2006, p. 15) Although what is in fact designed is the structure’s exterior, we must be mindful that this exteriority is reflected in one’s interiority. This is also the reason why I began this piece with an overture of a patchwork city, for us to be conscious of the patchwork lives the inhabitants of cities subjected to kinetic ideals have become. Architecture does not play a passive role in this regard since, in designing a city’s exteriority, it designs its interior. Architecture traverses the boundaries between external and internal in that it orders, i.e.,

maintains the balance, the play of light and shadow, the unfolding of meaning and dwelling. What is ultimately designed is not just the façade but precisely the quality of everyday life in the experience of modernity.

Throughout this piece I tried to present the problem of design and how to source design in everyday life with special attention to architecture. A review is necessary before some concluding remarks. I hinged my argument on the views of several thinkers: Peter Sloterdijk's spherical account, Henri Lefebvre's and Byung-Chul Han's account of modernity, Martin Heidegger's injunction on the balance of the fourfold, and Henk Oosterling's equation of Dasein and design. I cited other figures to support my claims such as Charles Baudelaire's Paris Spleen, Marco Garrido's and Marc Augé's thoughts of the developments of a/the city, and Peter Zumthor's and Le Corbusier's architectural insights besides others. With their influence I considered it prudent to begin with the image of a city subjected to the kinetic ideal to set the tone for the entire essay. This glimpse of Manila is important for it presents the patchwork remedy a kinetic utopia has caused a city enthralled by its ideal and a foretaste of the aesthetic experience within such. The aim of this was not just to downplay modernity, but rather a realization of what has become of such an embrace of the promise of infinite mobilization. I used this image, plus the contrasts of the alleged different spaces of work and leisure, to display the likewise fragmented lives of the citizen. Everyday life becomes one captivated by the modern promise of kinesis, of infinite mobilization: the decision for quantity at the sake of quality, the martyrdom of culture, history, memory, and even the locale for the sake of today's buzzwords of progress, development, and even globalization. The city is then designed accordingly, from the construction of high-rise towers to the elongation of highways filled with gridlock traffic, the sacrifice of gardens and other open or leisure spaces for an influx of attractions and commercial activity. With the passage of power throughout modernity and specifically in the city, design is dragged as an accomplice of this infinite kinesis; the first usage of design is an image of power that is commodified to provide the average consumer a new branch for anthropotechnics: I design, therefore I am.

Opposite to this is the second definition that provides an insight of deliverance from modernity's tight grip; design is qualified as one's entire existence with due consid-

eration to the unity of the fourfold. Oosterling and Heidegger provide their own etymologies to the word design as unthrowning and cutting respectively. The former provides a greater tug of design away from kinesis' hold, and Oosterling's equation of design and Dasein is an attempt to capture a sense of resoluteness in face of chaos and tensions. (Rennesland, 2022, p. 61) Design thus, in its cutting, is a shaping of chaos, a making sense of this rubble, and a mindful activity which uncovers dwelling's unfolding. In the context of architecture, we turn our gaze back to the fragmented city and ponder on the possibility for dwelling to be sourced. While scores of varying architectural designs are present in a single city, I am not calling for a demolition of nuances for these patchwork designs have become part of the city's current identity. What is necessary is to source dwelling precisely in spite of this reality and to be mindful of architecture's contribution to this reality.

My concluding thoughts on the role of design in everyday life with due consideration to architecture takes the form of a reflection of the architectural sphere we are entangled in: skyline aberrations have to intermingle with each other; façades must truly confront another and not simply boast their singularity; spaces must be open precisely for an encounter not just with screens or walls but with other human beings not simply as consumers or providers but as bearers of narratives that can be cherished only if these can dwell. We may consider the housing crisis as the problem of the century especially with the projected population boom, however to a greater concern our architectural sphere allows us to perceive this in relation to the task of resolving the problem of the inability to dwell in the face of such mass immigration to cities. Remembering Le Corbusier's options, we side with architecture in this attempt of unthrowing and cutting kinetic utopia's chaos for Being's unfolding as a truly revolutionary act in the city.

BIBLIOGRAPHY

Augé, M. (1995). *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Translated by John Howe. London: Verso.

Baudelaire, C. (2010). *The Painter of Modern Life*. Translated by P.E. Charvet. London: Penguin Books.

Bregman, R. (2017). *Utopia for Realists: How we can Build the Ideal World*. Translated by Elizabeth Manton. New York: Back Bay Books.

Foucault, M. (1977). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Translated by Alan Sheridan. New York: Vintage Press.

Foucault, M. (1978). *The History of Sexuality Volume 1: An Introduction*. Translated by Robert Hurley. New York: Vintage Press.

Garrido, M. Z. (2019). *The Patchwork City: Class, Space, and Politics in Metro Manila*. Chicago: The University of Chicago Press.

Han, Byung-Chul. (2021). *Capitalism and the Death Drive*. Translated by Daniel Steuer. Cambridge: Polity Press.

Han, Byung-Chul. (2020). *The Disappearance of Rituals: A Topology of the Present*. Translated by Daniel Steuer. Cambridge: Polity Press.

Han, Byung-Chul. (2019). *What is Power?*. Translated by Daniel Steuer. Cambridge: Polity Press.

Han, Byung-Chul. (2017). *Psy-chopolitics: Neoliberalism and New Technologies of Power*. London: Verso.

Heidegger, M. (1993). "Building Dwelling Thinking." In *Basic Writings: from Being and Time (1927) to The Task of Thinking (1964)*. Edited by David Farrell Krell. New York: HarperCollins Publishers.

Heidegger, M. (1971). "The Way to Language." In *On the Way to Language*. Translated by Peter D. Hertz. New York: Harper & Row.

Kant, I. (1991). "An Answer to the Question: What is Enlightenment?" In *Kant: Political Writings*. Edited by H. S. Reiss. Translated by H. B. Nisbet. Cambridge: Cambridge University Press.

Le Corbusier. (1931). *Towards a New Architecture*. Translated by Frederick Etchells. Second printing. New York: Dover.

Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Translated by Donald Nicholson-Smith. Oxford: Basil Blackwell Ltd.

Lefebvre, H. (1995). *Introduction to Modernity: Twelve Preludes, September 1959–May 1961*. Translated by John Moore. London: Verso.

Moeller, H.-G. (2021). "Selfie Politics: The Political Commodification of Yourself." *Kritike* (March 2021), https://www.kritike.org/journal/denkbild/moeller_march2021.pdf.

Mugerauer, R. (2015). *Responding to Loss: Heideggerian Reflections on Literature, Architecture, and Film*. New York: Fordham University Press.

Oosterling, H. (2009). "Dasein as Design, or: Must Design Save the World?" Translated by Laura Martz.

Rennesland, A. H. (2022). "Dasein and Inter-esse, or How Event is Design." *Inscriptions* 5, no. 1 (January 2022): 56–63.

Sembrano, E. A. M. (June 8, 2021). "Does Metro Manila need another elevated highway?" *Inquirer.Net*. <https://lifestyle.inquirer.net/384015/does-metro-manila-need-another-elevated-highway/> (accessed 9 January 2022).

Sharr, Adam. (2007). *Heidegger for Architects*. London: Routledge.

Sloterdijk, P. (2020). *Infinite Mobilization: Towards a Critique of Political Kinetics*. Translated by Sandra Barjan. Cambridge: Polity Press.

Sloterdijk, P. (2017a). *The Aesthetic Imperative: Writings on Art*. Edited by Peter Weibel. Translated by Karen Margolis. Cambridge: Polity Press.

Sloterdijk, P. (2017b). *Not Saved: Essays After Heidegger*. Translated by Ian Alexander Moore and Christopher Turner. Cambridge: Polity Press.

Sloterdijk, P. (2013). *You Must Change Your Life: On Anthropotechnics*. Translated by Wieland Hoban. Cambridge: Polity Press.

Stollberg-Rilinger, B. (2018). *The Holy Roman Empire*. Translated by Yair Mintzker. Princeton: Princeton University Press.

UN News. (May 16, 2018). "Around 2.5 billion more people will be living in cities by 2050, projects new UN report." *United Nations*, <https://www.un.org/development/desa/en/news/population/2018-world-urbanization-prospects.html>

Zumthor, Peter. (2006). *Thinking Architecture*. Second, expanded edition. Basel: Birkhäuser.

PSICANÁLISE COMO FERRAMENTA AUXILIAR NO PROJETO ARQUITETÔNICO E SUA IMPORTÂNCIA PARA AS RELAÇÕES INTERPESSOAIS PRESENTES NA ARQUITETURA.

MICHELLE SOUZA BENEDET¹;
ANNAMARIA GIACOMELLI BORRAZ²;
URIEL DAVI ECCHER³; NATÁLIA
GRANDO⁴; LAURA LEGARREA⁵

1. INTRODUÇÃO

O arquiteto possui conhecimento técnico sobre arquitetura, mas o espaço arquitetônico só ganha significado a partir da sua utilização. O profissional arquiteto deve criar uma relação de empatia que, na maioria das vezes inexistente, visto que as vontades dele são colocadas à frente das necessidades do cliente.

A análise cotidiana dos espaços faz com que se percebam diversos ambientes que adquirem funcionalidades diferentes da projetada, devido à apropriação do usuário que os adapta para satisfazer suas necessidades da melhor forma. Além disso, muitos espaços arquitetônicos não são funcionais ou têm seu uso limitado por conta da não-apropriação. Torna-se evidente a importância de uma relação de empatia entre arquiteto e usuário para que os espaços sejam projetados com mais qualidade e cumpram sua finalidade principal - a apropriação.

Atualmente a preocupação com a satisfação do cliente está se tornando uma demanda no meio da arquitetura, os profissionais possuem questionamentos e buscam soluções para projetar de acordo com aquilo que o cliente almeja, contudo, existem poucas ferramentas e/ou teorias que possam auxiliar os arquitetos nesse processo de conhecimento das necessidades e vontades do usuário.

Esta pesquisa propõe a psicanálise como ferra-

1. Arquiteta e Urbanista, mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Orientadora responsável pelo projeto de pesquisa.
2. Acadêmica de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).
3. Arquiteto e Urbanista graduado pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), responsável pelo projeto de pesquisa.
4. Acadêmica de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).
5. Acadêmica de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

menta auxiliar para a arquitetura, proporcionando ao arquiteto embasamento para compreender o mundo expresso pelo seu cliente, uma vez que se observa o contrário no momento em que o processo projetual torna-se uma disputa de egos, evidenciando o despreparo da classe dos arquitetos quanto às relações interpessoais entre o profissional e o usuário.

As disciplinas da psicologia e da arquitetura estão interligadas em diversos aspectos, visto que o espaço arquitetônico só possui funcionalidade a partir da utilização das pessoas. Dessa forma, a compreensão das necessidades e desejos desses usuários torna-se fundamental para o arquiteto.

A partir do problema apresentado percebe-se a necessidade do arquiteto possuir o conhecimento da psicanálise como ferramenta auxiliar, para que possa tirar proveito de todas as informações fornecidas pelo usuário, sejam elas explícitas ou implícitas, e, conseqüentemente, projetar espaços de melhor qualidade e que tenham as necessidades do utente plenamente resolvidas.

A psicanálise será utilizada como área do conhecimento específica dentro do universo da psicologia, pois se concentra na subjetividade do 'ser', se aproximando do que a referida pesquisa busca estudar. Além disso, o criador da psicanálise, Sigmund Freud (1905), já buscava explicar seus conceitos utilizando elementos arquitetônicos como feito no volume VI, *Três Ensaios sobre a Sexualidade*, ao expor o caso de Dora, explanado nos próximos capítulos.

O objeto projetado possui uma relação de afetividade com o usuário, e dessa forma a psicanálise pode fornecer diretrizes importantes para a arquitetura. Portanto, o arquiteto deve possuir o embasamento sobre a área da psicologia para que consiga compreender o universo do cliente e a partir disto criar intersecções com seu próprio contexto.

A arquitetura, assim como a psicanálise, trabalha com a subjetividade dos usuários dos espaços produzidos, visto que cada pessoa experiencia o espaço de uma forma única. Diariamente convive-se com espaços arquitetônicos que não possuem identidade por diversos fatores que deveriam ser antecipados pelo arquiteto, desta forma a psicanálise pode ser uma ferramenta eficaz para que o arquiteto consiga adentrar na subjetividade do usuário, compreendendo o ser em si, as relações entre os seres e as relações entre os seres e o ambiente, criando espaços mais compatíveis com a realidade dessa pessoa.

2. A CASA

O presente capítulo busca desenvolver, através de levantamento bibliográfico, a compreensão da relação dos seres humanos com suas casas ao longo da história para o entendimento das mudanças devido ao momento histórico e cultura de inserção. Após isso, busca-se diferenciar os termos casa e lar para, por fim, contextualizar a produção arquitetônica moderna, sua influência na contemporaneidade e a mudança de pensamento dos arquitetos no século XXI.

Para esse texto foi realizada uma revisão bibliográfica dos livros *Arquitetura no Divã* (Zonis, 2018), *A Arquitetura da Felicidade* (Botton, 2007), *Uma Breve História da Vida Doméstica* (Bryson, 2010) e para uma base psicanalítica os livros *Teorias da Personalidade* (Lindzey e Campbell, 2000) e *Fundamentos Psicanalíticos* (Zimmerman, 1999).

2.1. PROCESSO HISTÓRICO DA UTILIZAÇÃO DA CASA

A casa está presente na vida do indivíduo de um modo muito íntimo e inconsciente e isso se deve à proteção que ela oferece ao sujeito, sendo um objeto de projeção de segurança tanto física quanto emocional. Atualmente ela clama uma liberdade difícil de se ter nessa era de integração e visibilidade, sendo o único local em que não se é observado e, desse modo, o único local onde as necessidades psíquicas têm a liberdade de fluir.

Dizem que Epiteto, o filósofo Estóico da Grécia antiga, indagou a um amigo que estava muito triste porque a sua casa havia sido totalmente destruída num incêndio: “Se você compreende o que governa o universo, como pode se queixar por pedacinhos de pedra e rocha bonita?” Não se sabe quanto tempo mais durou esta amizade. (Botton, 2006, p. 11).

Segundo Rodriguez (2016), a casa é um local organizado de maneira diferenciada de outras construções que, com seus vários cômodos juntos, expressa um modo de vida. A autora diz ainda que quando nossa localização física coincide com o centro do nosso espaço existencial, experimentamos a sensação de estar em casa. Quando Epiteto desdenha a perda da casa do amigo, que para ele era apenas uma construção, na realidade ele está desdenhando a dor da perda de um lar. A palavra lar que,

de acordo com Rodriguez (2016, p.8), significa “local da habitação onde se acende o lume” – fogo, ou seja, onde se cozinhava, se aquecia, se tinha luz, um fascínio místico e claro, onde a família se reunia. Assim sendo, a casa, ao ser o lar de quem a habita, adquire um sentido de intimidade e pertencimento, e por isso o amigo de Epiteto fica triste.

No período medieval, o lar, ou a lareira, era o único cômodo necessário à casa pois, como citado anteriormente, esse era o local onde todas as atividades aconteciam, sendo essa a configuração da habitação tanto do servo medieval quanto do burguês. Portanto, nesse período as casas possuíam pouca diferenciação, seguindo o mesmo padrão em quase todas as camadas sociais. De acordo com Rodriguez (2016), a casa só adquiriu novos espaços quando a lareira saiu do seu centro para se deslocar às extremidades com a invenção da chaminé.

O fogo moldou o habitar humano desde o princípio e não somente na Idade Média, tendo sido ele o que motivou a construção do primeiro abrigo com a intenção de proteger a chama, possuindo esta função até a invenção da eletricidade quando o fogo deixa de ser um elemento central nas casas. Os primeiros abrigos, segundo Vitruvius (apud Oliveira, Seixas e Farias, 2013, ps.146-148), foram imitações da natureza que surgiram através da observação das técnicas construtivas de outros animais. Segundo ele, utilizavam-se folhas, madeira, terra, e até a própria escavação, construindo algo parecido com uma toca. Esses abrigos primitivos foram evoluindo até tornarem-se edificações mais sofisticadas utilizando-se de técnicas só possíveis devido à evolução da inteligência e anatomia humanas.

Durante o processo evolutivo do homem houve momentos históricos nos quais as arquiteturas produzidas foram mais marcantes que outras. Um exemplo disso são as pirâmides do Egito antigo, monumentos exaltados até hoje. A arquitetura sempre foi um meio de expressão, muitas vezes usada por governos como prova de poder, assim como famílias ricas que também utilizavam-se desse artifício para se firmar socialmente, como na Era Vitoriana, na Inglaterra (1837-1901). Nesse momento, produziu-se uma grande quantidade de casas que mais pareciam palácios, com dezenas de quartos e aposentos que ficavam a maior parte do tempo ociosos, tendo em vista que as famílias tinham mais de uma casa e revezavam-se entre elas de acordo com as estações (Bryson, 2010).

Os criados eram uma parte importante do funcionamento da casa pois, do tamanho total dela, pode-se dizer que metade era destinada a eles, sendo a cozinha e outras áreas de serviço frequentadas apenas por eles, além de muitos aposen-

tos de dormitórios. Eram eles que conheciam todos os espaços da casa, já que os seus donos frequentavam apenas as alas nobres, numa época em que as convenções sociais e regras de etiqueta eram tantas que chegavam a sufocar a população, principalmente as mulheres.

Portanto, a relação das pessoas com as suas casas varia constantemente de acordo com o período histórico e cultura. Aqui foram abordados dois períodos que se contrastam mas que apresentam semelhanças em relação à concepção de lar. No período medieval, quando as maneiras eram mais rudes e as pessoas coabitavam em um mesmo cômodo, não havendo privacidade, a casa se apresentava apenas como abrigo, fornecendo proteção contra perigos externos e o frio. Assim, não era estabelecida uma relação mais profunda com a casa, uma vez que os indivíduos não conseguiam expressar seu ego naquele ambiente.

Na época vitoriana, a casa possuía um caráter social, em que as famílias buscavam demonstrar poder através da extravagância, ou seja, as arquiteturas eram moldadas de acordo com o superego, visto que os indivíduos almejavam se enquadrar em padrões sociais e culturais para conquistarem respeito perante à sociedade. As casas eram concebidas para mostrar-se socialmente e não para os seus próprios moradores, que nem mesmo dentro do ambiente da casa podiam expressar-se devido às regras de etiqueta da época. Dessa forma, não se estabelecia uma relação de lar entre as pessoas e as casas vitorianas, com exceção dos ambientes íntimos onde o ego dos indivíduos era manifestado e ali se tornasse, provavelmente, o lar dessas pessoas.

Assim, no medievo o id estava mais expresso nas habitações, visto que era o local para suprir suas demandas e necessidades imediatas e inerentes ao ser humano, enquanto que na era vitoriana o superego estava mais presente devido à necessidade das famílias se mostrarem socialmente. Essas relações, como dito anteriormente, variaram em todos os períodos sociais, como no modernismo, quando o mundo passou pelas revoluções industriais e guerras mundiais. A arquitetura buscou, segundo Benevolo (1998), moldar-se ao novo contexto, produzindo casas extremamente funcionais e almejando um modelo padrão para todos.

A vida contemporânea também exige um novo modelo de produção arquitetônica onde a intensidade e rapidez com que se produz obrigam os indivíduos a buscarem a facilidade das atividades cotidianas, assim as casas precisam ser funcionais e automatizadas, contudo este fator faz com que as pessoas deixem de estabelecer laços com suas casas tendo-a somente como abrigo para suas necessidades mais básicas. Por isso, reflete-se

sobre a distinção entre casa e lar necessitando a arquitetura repensar o modo de produção, visto que a casa deve ser o local onde os indivíduos se sintam reconhecidos como espelho, de modo a suprir suas demandas emocionais, gerando sentimentos de felicidade e conforto cada qual ao seu modo.

2.2. CASA OU LAR?

Nossos lares não precisam nos oferecer abrigo permanente ou guardar as nossas roupas para que mereçam esse nome. Falar em lar com relação a uma construção é simplesmente reconhecer a sua harmonia com a nossa própria canção interior preferida. Lar pode ser um aeroporto ou uma biblioteca, um jardim ou um trailer de comida de beira de estrada (Botton, 2006, p.106).

O lar é o ambiente construído onde habitamos e reafirmamos a nossa identidade. O sentido deste local com o qual possuímos relações afetuosas ultrapassa a função física do abrigo. Segundo Botton (2006), necessitamos de um lar no sentido psicológico tanto quanto no sentido físico, para compensar uma vulnerabilidade do ser. Fisicamente, projetamos o abrigo por motivos óbvios como proteção contra as intempéries e sobrevivência, semelhante ao período em que o ser humano habitava cavernas que possuíam função estritamente de proteção. Já do ponto de vista emocional, o sentido de proteção reflete na saúde mental daquele que habita.

Leitão (2012) discorre sobre a subjetividade do desejo de spacejar, para além de fincar marcos e estacas. Correlacionado com o pensamento de Botton (2006), a autora indaga se arquitetamos as necessidades subjetivas de abrigo por uma falta ou uma busca inescapável para o ser humano. A autora (ibid, 2012) ainda questiona os motivos de o homem almejar sair das cavernas para habitar locais mais inseguros e o justifica pelo fato da necessidade dos indivíduos de manifestar seu ego e construir algo que o represente. Ainda quando habitavam as cavernas, os seres humanos já buscavam se expressar naquele espaço através das pinturas rupestres, por exemplo.

A arquitetura, na sua vasta gama de estilos, composições e correntes, possui a característica de nos proporcionar emoções variadas. Da mesma forma que podemos sentir paz ao observar a simetria de um belo traçado arquitetônico, também podemos evocar sentimentos como ansiedade ou inquietude quando não nos sentimos acolhidos pelo espaço. Estas

concepções de estética variam de acordo com o período histórico e cultura em que se inserem, sendo responsáveis por moldar as idealizações de casa e lar dos indivíduos, uma vez que esta construção cultural possui influência sobre as demandas superegóicas das pessoas.

Contudo, as concepções estéticas são variáveis de acordo com cada indivíduo devido às vivências particulares e experiências registradas como positivas ao longo da vida que, de acordo com Zimerman (1999), moldam o ego, juntamente às questões de cultura, e fazem com que as pessoas adquiram gostos e ideais de satisfação próprios, atraindo-se assim por determinado estilo arquitetônico ou não. Portanto, as idealizações de lar variam de pessoa a pessoa e cabe ao arquiteto compreender as demandas de cada um e aplicá-las projetualmente de modo a produzirmos lares e não apenas abrigos.

O lar deve ser a materialização daquilo que autenticamente nos representa, oferecendo a segurança para expor o id na sua forma mais íntima. Aqui podemos destacar a necessidade da compreensão das demandas psíquicas expressas pelo cliente, para que se possa desfrutar da completa experiência do lar. Segundo Benevolo (1998), no movimento moderno, que possui influência na produção arquitetônica contemporânea, a busca pela funcionalidade e objetividade da casa descarta a subjetividade do ser ao zelar pelo funcionalismo, almejando produzir uma casa como *'máquina de morar'*.

O conceito da apropriação reflete sobretudo no lar que será construído ao longo de todo o período da habitação. A casa sofre alterações arquitetônicas ao longo da evolução da personalidade do seu morador, que poderá variar as pinturas das paredes conforme o seu humor, trazer objetos de decoração após uma viagem ou expandir os cômodos com a chegada de novos membros na família. O lar é constantemente transformado, da mesma forma que os nossos ideais são modelados durante os diversos ciclos da vida. A construção de um lar, previsto em projeto, permite a apropriação dos espaços de forma natural e a arquitetura passa a ser, conseqüentemente, funcional.

Na contemporaneidade, o ser humano almeja ter e fazer as coisas de maneira rápida e fluida devido às exigências impostas pelo modo de vida do século XXI, quando as tecnologias exacerbadas permitem uma produtividade alta e constante. Desta forma, os indivíduos prezam pela funcionalidade das coisas, de modo que os processos cotidianos sejam agilizados. Contudo, isso faz com que as pessoas deixem de experimentar os espaços de sua própria casa. A partir do momento em que os seres humanos deixam de vivenciar seus lares e o utilizam para

suprir as necessidades biológicas de alimentação, higienização e descanso, a moradia volta a ser apenas abrigo. Estaríamos retornando às cavernas?

A casa representa a versão que julgamos mais autêntica do próprio ser. Portanto, a apropriação desta é necessária para que se alcance a plenitude do sentido do habitar. A apropriação do usuário deve estar prevista em projeto para que seja inteiramente resolvida, refletindo as suas necessidades funcionais e psíquicas. A técnica arquitetônica, aliada à compreensão das demandas do ser, permite que projetemos casas que atendam às necessidades contemporâneas, mas que também supram as demandas do ego.

2.3. O ARQUITETO NO MOVIMENTO MODERNO E NA CONTEMPORANEIDADE

[Le Corbusier] oferece a solução poética, que é a única que todos parecem reconhecer, mas que é também a solução mais prática e acertada. Não conheço uma definição mais exata e culta da função da casa na arquitetura moderna do que aquela que ele ofereceu: a casa é uma *machine à habiter*. Esta definição é tão precisa que ainda suscita o desprezo de muitos críticos; e ressalte-se que é muito mais do que um simples *slogan*. É a definição mais revolucionária da arquitetura moderna. (Rossi, 1960, p. 4 apud Benevolo, 1998, p. 430)

O movimento moderno na arquitetura surge, de acordo com Benevolo (1998), no contexto das Revoluções Industriais e Guerras Mundiais. O modernismo começa a ser desenvolvido a partir da Deutscher Werkbund, que trata-se de uma organização cultural alemã fundada em 1907, onde já se buscava aproximar o trabalho artesanal e as artes da produção industrial. Posterior a isso, surge a escola da Bauhaus no ano de 1919 com a influência de Walter Gropius, em que se buscava aplicar uma metodologia que valorizasse a forma e a função, afastando-se da abstração e subjetividade.

Assim, as duas escolas aqui citadas foram responsáveis por uma mudança de pensamento na produção artística, e conseqüentemente arquitetônica, embasando as teorias e ideias modernistas que vieram a ser difundidas nos anos seguintes, tendo como principal nome o arquiteto francês Le Corbusier.

Para Benevolo (1998), o movimento moderno

almejava, através de congressos e produções teóricas de arquitetos e artistas do período, criar um modelo de arquitetura que conseguisse representar a sociedade da época, que possuía um grande avanço das tecnologias e intensa produção industrial. Dessa forma, o modernismo buscava construir uma arquitetura que refletisse os valores daquele período, explorando os potenciais dos novos materiais e tecnologias, como o concreto armado, e priorizando formas simples e funcionais que, de acordo com os principais nomes do movimento, representariam o espírito desse novo mundo dos avanços tecnológicos.

O arquiteto Le Corbusier, um dos grandes expoentes e difusores dos ideais modernistas, deixa uma declaração no Congresso dos Arquitetos Modernos de La Sarraz, em 1928, onde coloca o desejo do movimento moderno de criar um modelo de arquitetura que materializasse aquele período da história, dizendo que:

O destino da arquitetura é exprimir o espírito de uma época. Eles afirmam, hoje, a necessidade de um novo conceito de arquitetura, que satisfaça às exigências materiais, sentimentais e espirituais da vida atual. Conscientes das profundas perturbações produzidas pelo maquinismo, reconhecem que a transformação da estrutura social e econômica exige uma correspondente transformação da arquitetura (Le Corbusier, 1928).

Os arquitetos modernos almejavam, portanto, criar um modelo baseado na forma e função, atribuindo critérios e valores que deveriam ser seguidos em toda a produção arquitetônica da época de modo a gerar uma padronização da arquitetura a ser replicada em todo o mundo, refletindo o espírito da sociedade moderna e industrial.

A partir dessa busca pelo modelo de produção arquitetônica ideal surge o termo “máquina de habitar” designado por Corbusier para definir a casa exemplar a ser seguida como padrão. Concomitantemente a Frampton (1997), esta expressão dita pelo arquiteto francês refere-se a uma casa funcional, tecnológica e automatizada que busca facilitar o desenvolvimento da vida cotidiana da sociedade industrial, sendo o modelo ideal para abrigar a vida humana.

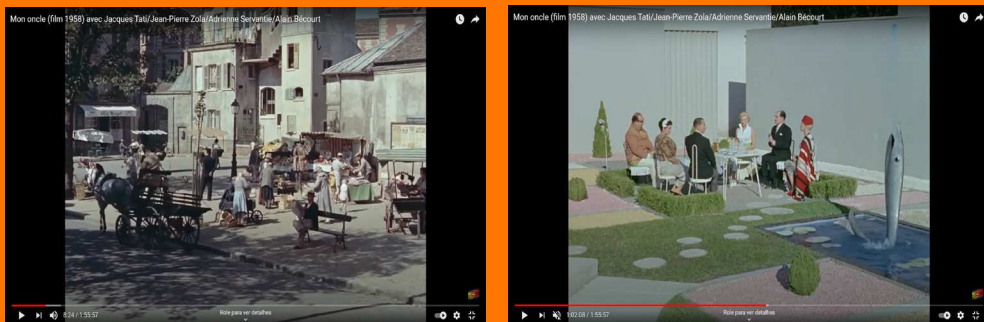
A casa idealizada e difundida por Le Corbusier e pelo movimento moderno tinha por princípio atender os anseios industriais da época, priorizando facilitar o desenvolvimento das atividades humanas cotidianas. Esse modelo, no entanto, não se preocupava com a relação de afetividade que as pessoas

estabeleceriam com suas casas. Dessa forma, o modernismo, com seu afastamento da abstração e subjetividade, não proporcionava aos indivíduos o sentimento de lar, visto que a racionalidade funcional e estética não satisfazem, necessariamente, as demandas psíquicas dos seres humanos. Assim, a arquitetura moderna não desenvolvia uma identificação entre usuário e casa.

O filme *Meu Tio* (1958) de Jacques Tati produz uma crítica à arquitetura moderna, ironizando esta máquina de morar que se pretendia impor como modelo a ser replicado. A produção de Tati cria um contraponto entre a cidade e vida moderna que estava surgindo nos bairros mais privilegiados e os locais modestos das periferias, onde a composição urbana e residencial não seguia padrões pré-estabelecidos.

Nessa obra, o personagem principal representado pelo tio vive em um bairro menos abastado, enquanto sua irmã mora em uma casa moderna com seu marido. O filme, portanto, coloca os dois locais em oposição a partir do ponto de vista do tio, apresentando a monotonia da vida moderna em que a casa segue padrões rígidos, delimitando os espaços específicos de cada atividade cotidiana e o modo como deve ser realizada. A casa moderna é representada através de um funcionalismo e formalismo extremos, com uma residência automatizada que expressava o espírito industrial. No entanto, os moradores não construíam laços com aquele local, pois se preocupavam em se encaixar dentro dos padrões modernos.

Figura 1 e 2. Cena que mostra a vila em que vivia o tio e cena que mostra a casa moderna da irmã do tio. (Figura 1 – 08 min 25 seg, figura 2 – 01 hr 02 min 00 seg). Fonte: *Mon Oncle* (1958).



O contraponto abordado no filme está na vila em que mora o tio, um bairro modesto com a ordem estabelecida pelos próprios moradores. Contudo, diferentemente da casa moderna, as pessoas estabelecem laços entre si e com o local em que vivem. O filme retrata uma variedade de acontecimentos simultâneos em que cada indivíduo realiza aquilo que lhe agrada enquanto interage com as outras pessoas, criando, assim, uma identificação entre os moradores e o local em que habitam, produzindo o sentimento de conforto e felicidade.

A obra de Tati é abordada neste capítulo pois ilustra muito bem a mudança que o movimento moderno queria impor para a sociedade da época e as consequências na vida cotidiana das pessoas. A compreensão desse movimento torna-se importante para os objetivos dessa pesquisa, visto que a arquitetura moderna possui influência na produção arquitetônica contemporânea.

Dois obras de grande importância para o modernismo demonstram a preocupação fundamental com a forma e função da casa, e pouco com o sentimento de pertencimento do morador através da construção de um lar no qual ele se reconheça: a Villa Savoye de Le Corbusier (1928) e a casa Farnsworth (1951) de Mies van der Rohe.



Figuras 3 e 4. Imagem da Villa Savoye e imagem da casa Farnsworth. Fonte: Villa Savoye (villa-savoye.fr). Farnsworth House (farnsworthhouse.org)

As edificações em questão possuem indiscutível valor para a história da arquitetura, contudo são obras nas quais os arquitetos tiveram total liberdade nas suas concepções e assim impuseram suas vontades próprias aos futuros moradores. Os dois profissionais viram nesses projetos a chance de concretizar seus ideais, conseguindo expressá-los com maestria. Porém, acabaram por criar apenas monumentos modernistas, uma vez que tornaram-se inabitados em pouco tempo de uso.

A Villa Savoye, segundo Benevolo (1998), materializa todos os pontos abordados por Le Corbusier. A casa, no entanto, logo foi abandonada, tanto por questões técnicas quanto pela falta de identificação dos moradores, tornando-se um cenário para os visitantes. A casa Farnsworth, de acordo com Frampton (1997), passou por problemas semelhantes aos da casa projetada por Corbusier: a proprietária entrou em briga judicial com Mies van der Rohe por conta do alto orçamento e por considerar a obra inabitável devido às escolhas do arquiteto. Além disso, o profissional e a cliente entraram em conflito pelo fato de ela não aceitar diversos mobiliários propostos por Mies e logo a casa foi vendida e transformada em local para contemplação e

visitação.

Esses projetos exemplificam o que tende a ocorrer quando uma casa é desenvolvida seguindo as vontades somente do arquiteto e desconsiderando o usuário. O espaço projetado manifestará o ego do profissional e o cliente não se sentirá parte daquele ambiente, ou seja, não estabelecerá uma relação de identificação e, conseqüentemente, alterará o projeto após a sua construção para atender às suas demandas psíquicas, ou ainda poderá desfazer-se do local para encontrar um lar onde se sinta representado.

A arquitetura contemporânea ainda sofre influência do movimento moderno, mas o pensamento acerca das relações estabelecidas entre usuário e casa estão mudando. Percebe-se um interesse por parte dos arquitetos em compreender o seu cliente e projetar para o mesmo, todavia ainda não existem métodos concretos que auxiliem os profissionais neste sentido. Assim, os projetistas constroem suas próprias maneiras de lidar com o cliente e compreendê-lo através de um conhecimento empírico adquirido com a prática profissional.

Atualmente, arquitetos como Isay Weinfeld e Maurício Arruda buscam difundir, através de pesquisas e projetos próprios, uma arquitetura que possui como foco o cliente, na qual os profissionais almejam trazer o usuário para dentro da concepção projetual, facilitando a compreensão deste indivíduo de forma mais ampla e fazendo com que ele se sinta parte integrante do produto projetado.

O arquiteto Maurício Arruda emprega em seu escritório uma metodologia em que busca tornar o cliente coautor do projeto, colocando-o na posição de protagonista e com poder de decisão. Arruda, em entrevista à Casa Vogue (2020), fala que trabalha buscando trazer o seu cliente para a concepção projetual, na qual as reuniões não servem apenas para a apresentação de etapas de projeto, mas também para o desenvolvimento do mesmo, com o auxílio do usuário. Maurício diz que o processo adotado por ele inclui o cliente em todas as etapas projetuais, desde a concepção até o desenvolvimento do projeto na obra.

Além de buscar trazer o cliente para dentro da concepção projetual, Maurício Arruda fala que trata cada cliente como único, buscando também conhecer a história de cada um, de modo a dar visibilidade a isso na concretização dos espaços. Para ele isso é fundamental, pois acredita que a arquitetura contemporânea enfrenta uma crise de padronização. Contudo, cada projeto e cliente possuem suas especificidades, que não estão sendo consideradas devido aos profissionais imporem seus próprios gostos e excluírem o usuário do desenvolvimento de

projeto. Essa fala se encontra explicitada na entrevista de Arruda, para a Casa Vogue de 2020:

Na minha experiência de formação profissional em nenhum momento foi falado na universidade sobre o protagonismo do cliente. Muitos arquitetos foram formados para serem grandes autores de projeto, grandes solucionadores de problemas. A gente foi educado muito mais para falar do que para ouvir. (Arruda, 2020).

Para Arruda é fundamental dar voz e protagonismo ao cliente, pois dessa forma ele se sente parte integrante daquele processo, trazendo a ele muitas informações relevantes sobre si, que devem ser evidenciadas pelo profissional de arquitetura nas escolhas de projeto. Assim, Maurício tem como estratégia aproximar o cliente do desenvolvimento projetual como forma de compreendê-lo em sua totalidade. Esse pensamento foi moldado ao longo de seus anos de profissão, quebrando clichês e tabus construídos ao longo do tempo na arquitetura.

Isay Weinfeld é outro arquiteto que dá muita voz ao cliente. Ele afirma, em entrevista à Kopstein Incorporadora, que busca aceitar somente projetos com os quais sinta afinidade tanto com a proposta, quanto com o cliente. Desse modo, segundo ele, será mais fácil corresponder às expectativas do cliente, pois o desenvolvimento do projeto será mais prazeroso.

Eu espero que as pessoas entendam que isso não é arrogância, eu sempre fui muito seletivo no escritório não por isso, não por esse motivo, mas pelo motivo contrário. Eu tenho que sentir, em primeiro lugar, se esse cliente é a pessoa certa pra mim. (Weinfeld, 2018)

Weinfeld diz, em entrevista a Drauzio Varella (2017), que não sabe projetar sem que o cliente se intrometa, que essa provavelmente é a maior diferença entre ele e colegas de profissão. Seu método de projeto é conversar com o cliente e deixar ele falar (Weinfeld, 2006), até conseguir ler as entrelinhas da sua fala e captar suas vontades. A partir daí começam a aparecer as primeiras ideias em forma de croquis que, segundo ele, são muito intuitivas e por isso não costuma desprezar. Weinfeld diz ainda, que é psicanalista em 95% do tempo, e apenas nos outros 5% é arquiteto. “Ao invés de fazer o que eu quero, do meu jeito, eu faço o que o cliente quer, só que do meu jeito, e essa é uma diferença muito sutil” (Weinfeld, 2017).

Nota-se que a visão desses dois arquitetos contemporâneos diverge da visão dos modernistas em alguns aspectos. O modernismo foi um movimento de grande importância histórica que abriu o pensamento arquitetônico para um lado totalmente novo que trouxe pontos muito positivos para o projetar, mas que teve suas extravagâncias e agora, com certo distanciamento histórico, consegue-se distinguir as qualidades das excentricidades do movimento e assim prezar pelo equilíbrio na produção arquitetônica atual. A ideia da máquina de habitar é um dos conceitos que está sendo deixado, para abrir caminho para uma visão mais pessoal da arquitetura, com um foco muito mais centrado nas necessidades do usuário do que na vontade do arquiteto.

Dessa forma, percebe-se uma mudança de pensamento dos arquitetos contemporâneos, que buscam priorizar o cliente. Porém, os profissionais ainda não possuem ferramentas que os auxiliem nesse processo de compreensão dos indivíduos e por isso esta pesquisa propõe relacionar o universo da arquitetura com a teoria psicanalítica, de modo a sugerir essa área da psicologia como ferramenta auxiliar para a concepção projetual.

3. CONCEITOS PSICANALÍTICOS E A ARQUITETURA

O presente capítulo abordará conceitos desenvolvidos por teóricos da psicanálise que podem ser utilizados na arquitetura para criação de diretrizes baseadas nas relações interpessoais presentes no processo projetual. Assim sendo, tais definições serão elucidadas e será feito um paralelo com o universo arquitetônico de modo a situar o leitor nas duas áreas de estudo e compreender a relação existente entre ambas.

Neste tópico serão estudados os conceitos de consciente e inconsciente, da estrutura psíquica do ser, empatia, transferência, vontades e desejos, projeção e apropriação. Estas definições serão desenvolvidas baseadas em autores da psicanálise como Zimerman (1999) e Hall et. al. (2000) e da arquitetura como Zonis (2018) e Leitão (2004, 2009 e 2012) que tratam do paralelo entre as duas áreas de estudo.

3.1. CONSCIENTE E INCONSCIENTE

O sistema consciente tem a função de receber informações provenientes das excitações provenientes do exterior e do interior, que ficam registradas qualitativamente de acordo com o prazer e/ou, desprazer

que elas causam, porém ele não retém esses registros e representações como depósito ou arquivo deles. Assim, a maior parte das funções perceptivo-cognitivas-motoras do ego – como as de percepção, pensamento, juízo crítico, evocação, antecipação, atividade motora, etc., processa-se no sistema consciente, embora esse funcione intimamente conjugado com o sistema inconsciente, com o qual quase sempre está em oposição (Zimerman, 1999, p. 82).

Segundo Zimerman (1999), Freud, ao desenvolver a teoria psicanalítica, dividiu o aparelho psíquico em dois modelos topográficos que são conhecidos por 1ª tópica, que será estudada neste capítulo, e 2ª tópica, que será estudada no próximo capítulo. No primeiro modelo tópico, portanto, Freud fala que a estrutura psíquica é composta por três sistemas: o inconsciente, o pré-consciente e o consciente.

Assim, o consciente está relacionado àquelas ações realizadas de forma racional em que se conhece a causa daquele ato. Analogamente ao contato interpessoal existente no dia a dia de um escritório de arquitetura, pode-se dizer que os processos conscientes estão relacionados às referências projetuais e ideias iniciais trazidas pelo cliente que na maioria dos casos são escolhidas devido a estratégias de composição visual adotadas em mídias sociais e revistas, por exemplo, que atraem o olhar e nem sempre correspondem aos desejos e demandas desse cliente.

O sistema psíquico do pré-consciente, de acordo com Brenner (1987), diz respeito a elementos da psique que possuem fácil acesso ao consciente como pensamentos e lembranças que através de um esforço de atenção podem vir à consciência sem necessariamente utilizar um auxílio externo.

A instância do inconsciente representa a maior parte da estrutura psíquica e é este sistema que pretendemos compreender para auxiliar na compreensão dos desejos do cliente no processo de projeto arquitetônico. Essa parte da estrutura psíquica pauta toda a teoria descrita por Freud e, em concomitância com Zimerman (1999), esse é considerado o elemento mais arcaico do aparelho psíquico, sendo o local onde estão impressas todas as experiências e sensações vividas pelos indivíduos. O inconsciente possui relação direta com as ações conscientes, contudo é relativo àqueles atos que não se conhece a causa e estão relacionados, no senso comum, a casualidades.

Para Freud, porém, todas as ações possuem causas determinadas, sendo elas de fácil dedução ou não. Dessa forma, o teórico buscava compreender as informações inconscientes e como torná-las conscientes pois considerava que o

principal conteúdo acerca da psique humana está presente neste sistema inconsciente. Para isso, Freud utilizava o método da livre associação de ideias através da fala e da análise não verbal dos seus pacientes que, segundo Brenner (1987), consiste em deixar o indivíduo à vontade para comunicar ao analista quaisquer pensamentos que lhe venham à mente para que assim o terapeuta possa conduzi-lo a tornar consciente o conteúdo inconsciente.

O presente capítulo busca explicitar a importância da compreensão do sistema inconsciente do aparelho psíquico dos indivíduos, visto que é onde estão presentes as principais informações acerca da psique como os desejos e as angústias. Desta forma, esta pesquisa traz subsídios para auxiliar o arquiteto a encontrar respostas não explicitadas pelo cliente a partir da compreensão dos seus desejos inconscientes.

O processo de projeto arquitetônico parte do mesmo princípio do processo terapêutico em psicanálise onde ambos utilizam o diálogo para conduzir seu cliente/paciente. Assim, o arquiteto já utiliza a principal ferramenta adotada na psicanálise para trazer o conteúdo inconsciente para a consciência, todavia, na maioria das vezes, não possui conhecimento acerca das questões aqui abordadas e dessa forma conduzem o cliente a partir de uma ótica funcional e racional apreendida no seu processo de formação.

Acreditamos que o conhecimento acerca da técnica psicanalítica pode auxiliar o profissional da arquitetura a traçar o perfil do cliente, compreendendo as vontades deste indivíduo de uma maneira mais ampla, gerando consequentemente espaços que manifestem de fato o eu do usuário.

3.2. EGOS

Cada dia mais o homem moderno vem se relacionando com o espaço como um consumidor, fazendo dele mais um objeto que, ao ser consumido, lhe proporcionará a falsa sensação de felicidade. A arquitetura, assim, vem sendo encarada como algo a ser adquirido, perdendo seu valor funcional e valorizando seu lado estético, de consumo rápido. Lançando modas como as coleções de estação. Ou seja, fica a casa “vestida” e com imenso vazio interior... (Zonis, 2020, p. 32)

De acordo com a 2ª Tópica de Freud (1923), a estrutura psíquica se divide em três elementos, sendo estes o id, o ego e o superego. Para as intenções dessa pesquisa, nos aprofundaremos nas funções do ego, contudo para a compreensão desta

instância precisamos conceituar também o id e o superego.

Segundo Hall et al. (1957), para Freud o id é o sistema original da personalidade, sendo a matriz que origina o ego e o superego. A função deste elemento é criar imagens mentais que buscam a satisfação dos desejos gerados por tensões desconfortáveis ao ser. Assim, o id tem como objetivo proporcionar o prazer, contudo é o ego a instância responsável por trazer estas figuras psíquicas, criadas pelo id, para a realidade. O ego funciona como um mediador entre o id e o mundo externo (real), buscando maneiras de tornar concretos os desejos do ser e desse modo satisfazer as tensões geradas pelo id em busca do prazer.

A última instância descrita por Freud é o superego que é o “representante interno dos valores tradicionais e dos ideais da sociedade conforme interpretados para a criança pelos pais” (Hall et al., 1957, p. 54). E este elemento da personalidade busca o ideal e a perfeição para poder agir de acordo com os padrões impostos pela sociedade na qual o indivíduo está inserido. Portanto, conclui-se que o ego (eu) é responsável por articular os desejos do id com os ideais do superego para externar o ‘eu’ no mundo real de modo a satisfazer as necessidades do ser.

Em paralelo com a arquitetura, podemos definir o id como sendo os desejos e vontades do cliente ao iniciar um projeto arquitetônico que serão lapidados pelo profissional durante o processo projetual. O superego pode estar relativo às vivências de cada indivíduo em que os espaços de experiências positivas ficam inconscientemente tidos como ideais. Além disso, cada local e momento temporal possuem seus padrões arquitetônicos que acabam por se tornar imposições projetuais, uma vez que o cliente busca transparecer através da arquitetura uma imagem social que se encaixe nos padrões em que vive.

Por outro lado, o ego tem a função de mediar os desejos inerentes dos indivíduos impostos pelo id com as demandas do superego decorrentes das vivências pessoais para que se encontre formas de concretizar estas necessidades através do projeto arquitetônico.

Na maior parte das vezes o cliente não deixa suas vontades explicitadas, visto que elas estão presentes no inconsciente. Cabe ao arquiteto encontrar maneiras de obter estas informações de modo que o projeto represente o ‘eu’ do usuário. Portanto, o profissional de arquitetura tem a atribuição de mediar o processo projetual de forma que o cliente explicita seus desejos e o arquiteto possa materializá-los a partir da técnica arquitetônica, ou seja, o projetista possui uma função de ego auxiliar.

No processo de terapia o profissional possui o

papel de conduzir o paciente, ou seja, o ego do psicólogo exerce uma função de auxílio. Na relação entre arquiteto e cliente ocorre uma dinâmica semelhante em que o profissional atua como mediador na idealização do projeto. O projetista deve possuir ferramentas que o permitam conduzir o cliente a manifestar seus desejos, vontades e gostos para que o ego (eu) do usuário seja expresso no projeto arquitetônico, tendo suas necessidades e demandas plenamente resolvidas.

Durante o desenvolvimento de um projeto os egos do arquiteto e do cliente se encontram e ambos entram em negociação para conseguir impor seus desejos sobre os do outro. Este é um processo natural, visto que todas as partes envolvidas possuem demandas psíquicas próprias e vivências distintas, assim sendo os indivíduos buscam satisfazer seus egos na concepção final do projeto em questão. O profissional de arquitetura deve compreender que o projeto precisa manifestar o eu (ego) do cliente, que será o usuário do objeto projetado, para que o espaço possua uma apropriação adequada e o indivíduo tenha a casa como extensão de si.

Contudo, o arquiteto não está apto a lidar com todas essas situações e informações durante o processo projetual devido ao fato de a imagem do arquiteto estar relacionada ao indivíduo que detém o conhecimento. Assim, o cliente tende a acatar o que lhe é sugerido e o profissional a impor elementos arquitetônicos que satisfazem o seu próprio ego. Cabe ressaltar que estes são processos inconscientes dos sujeitos envolvidos.

O arquiteto deve buscar meios de compreender o universo do seu cliente para além das informações objetivas que geralmente são traçadas no perfil do usuário, como profissão, hobbies e cotidiano. Para isso, o profissional de arquitetura precisa de ferramentas para conduzir o cliente a externar seus desejos e vontades presentes no inconsciente ou de conhecimento que o permita assimilar as informações deixadas de forma implícita durante o convívio interpessoal.

No processo terapêutico o psicólogo é o responsável por aplicar a técnica e conduzir o paciente a partir das informações fornecidas na terapia, assim como na arquitetura o arquiteto possui o papel técnico, contudo quem deve fornecer as informações necessárias é o cliente. Desta forma, o processo arquitetônico é mútuo entre as partes envolvidas, porém o profissional precisa possuir ferramentas que lhe possibilite conduzir o cliente a expressar estas informações.

O ego que deve estar manifestado no resultado final é o do cliente que será o usuário do espaço e o indivíduo que irá se apropriar daquele ambiente à sua maneira, cabendo ao

arquiteto a partir da compreensão dos desejos do cliente criar um projeto que seja a extensão e manifestação do eu deste sujeito.

3.3. ESPELHO

Segundo J. Lacan, fase da constituição do ser humano que se situa entre os seis e os dezoito primeiros meses; a criança, ainda num estado de impotência e de incoordenação motora, antecipa imaginariamente a apreensão e o domínio da sua unidade corporal. Esta unificação imaginária se opera por identificação com a imagem do semelhante como forma total; ilustra-se e atualiza-se pela experiência concreta em que a criança percebe a sua própria imagem num espelho. A fase do espelho constituiria a matriz e o esboço do que será o ego. (Laplanche; Pontalis, 1967, p. 175)

A psicanálise trata a fase do espelho como fundamental no desenvolvimento da criança, ocorrendo entre os seis e dezoito meses de vida quando o bebê passa a reconhecer a si mesmo. Este conceito especular está presente na teoria da maior parte dos grandes psicanalistas, contudo foi Jacques Lacan (1949) o principal responsável pelos escritos e teorias acerca do espelho.

Em *O estádio do espelho como formador do Eu* (1949), Lacan escreve sobre as fases do espelho em que no primeiro momento a criança se reconhece como parte integrante da mãe, tendo-a como sua imagem especular. Em um segundo momento o bebê passa a se reconhecer no espelho (objeto) como outro bebê ou percebe seu corpo como partes separadas. Na última fase, portanto, a criança consegue se ver como um todo a partir de um objeto externo a si e vislumbra a imagem de seu rosto pela primeira vez.

Lacan (1949) fala sobre a importância deste reconhecimento do bebê, contudo explicita que somente isto não é suficiente para a constituição do eu, sendo fundamental a presença de um ser externo para afirmar aquela descoberta. Nesta fase de desenvolvimento esta figura é representada pela pessoa materna e posteriormente pode ser retratada por outros indivíduos ou objetos, influenciando no modo como o eu se relacionará com a cultura em que se insere, no reconhecimento dos espaços e nas relações interpessoais.

Tida como ideal e inscrita para sempre no psiquismo ainda que a identificação não seja estática, nem seja

reduzível ao visual (CHEMAMA, 1995), essa imagem do Eu ideal – mais um tributo lacanianiano a Freud, uma vez que a noção de Eu ideal foi desenvolvida por Freud em *Introdução ao narcisismo* –, definirá o modo como o Eu se relacionará com o ambiente que o envolve, tanto na maneira de apreender esse ambiente quanto no modo de produzi-lo. (Leitão, 2011, p. 60)

É de fundamental importância que os indivíduos tenham o seu eu reconhecidos tanto no outro quanto nos espaços e objetos que o permeiam. Desta forma, traremos o conceito psicanalítico de espelho para arquitetura representado tanto na figura do arquiteto quanto no projeto a ser desenvolvido em que ambos devem funcionar como espelho do eu do cliente de modo que este indivíduo possa se reconhecer dentro do espaço projetado.

Na relação do terapeuta com seu paciente deve haver neutralidade, “O médico deve ser opaco aos seus pacientes e, como um espelho, nada deve mostrar a eles além do que lhes é mostrado” (Freud, 1912 apud Zimerman, 1999, p. 192), ou seja, o psicanalista não deve solucionar as questões trazidas pelo seu paciente mas sim conduzi-lo a encontrar estas respostas.

Na relação entre arquiteto e cliente o profissional deve se colocar na posição de espelho apenas conduzindo o indivíduo a manifestar suas necessidades e seus desejos. O arquiteto não pode fazer imposições além daquilo que é trazido pelo cliente de forma verbal ou não. Como dito no capítulo anterior as demandas do ego (eu) do profissional devem estar em segundo plano no processo de projeto.

O espaço que será o produto final do projeto arquitetônico também deverá ser espelho do usuário, ou seja, o cliente necessita se reconhecer no ambiente projetado para suprir as demandas psíquicas específicas do seu próprio eu. Segundo Freud (1929), “a casa é um sucedâneo do útero”, podemos apreender desta afirmação que a casa é, ou deveria ser, uma extensão do próprio indivíduo. Como dito anteriormente, na fase inicial do espelho a criança se vê como parte integrante da figura materna, analogamente podemos dizer então que em determinada fase da vida a casa passa a ocupar esta posição.

O arquiteto necessita possuir a sensibilidade de conduzir o projeto arquitetônico de forma que o cliente deixe explicitadas suas demandas e seus desejos psíquicos, desta forma o produto final deverá expressar o seu eu e o indivíduo se reconhecerá como em um espelho ao vivenciar o espaço projetado e experienciar o ambiente como parte integrante de si mesmo.

3.4. EMPATIA E TRANSFERÊNCIA

Empatia é a forma de conhecimento intuitivo do outro, que repousa na capacidade de partilhar e mesmo de ter sentimentos pelo outro.

Para certos psicanalistas que se interessam pela empatia, a observação do paciente passa pela auto-observação da parte do eu do analista, transformada pela admissão do objeto nele. (Chemana, 1995, p. 57).

Os conceitos de empatia e transferência são abordados por diversos autores como Freud, Bion e Kohut como fundamentais para a prática psicanalítica e para a eficácia do processo de análise. Contudo, não são elementos exclusivos da relação entre terapeuta e paciente, visto que são processos que estão presentes em todas as relações interpessoais desde as mais informais até àquelas que envolvem prática profissional.

Segundo o Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis (2021), o termo empatia⁶ refere-se a “habilidade de imaginar-se no lugar de outra pessoa”, ou seja, colocar-se no lugar de outro indivíduo para compreender seus sentimentos, desejos e ideias através da comunicação verbal ou não. De acordo com Zimerman (1999), o psicanalista austríaco Heinz Kohut considerava a empatia do terapeuta como fundamental para a eficácia da terapia, uma vez que permite ao analista criar uma identificação com seu paciente, facilitando a conexão com o universo do analisado que sente-se compreendido pelo psicanalista. A empatia trata-se de uma relação emocional entre os indivíduos que permite a criação de conexões positivas ou não.

Na relação entre arquiteto e cliente é fundamental que o profissional estabeleça esta relação de empatia tornando o processo projetual confortável ao cliente e que consiga expressar seus desejos de forma mais natural. Desta maneira, o profissional necessita se colocar, inicialmente, no papel de usuário do espaço a ser projetado para que compreenda os desejos e as demandas do cliente explicitadas de forma verbal ou não.

A relação de empatia pode ser estabelecida desde o primeiro contato do indivíduo com o perfil profissional do arquiteto ou contato inicial entre as partes interessadas, contudo é no contato pessoal que a identificação realmente acontece desde a recepção do cliente até a forma como é conduzido o processo de projeto. A relação empática facilita a compreensão do outro, contudo, segundo Zimerman (1999), não deve haver uma supervalorização da mesma, ou seja, são criadas conexões profissionais

⁶ Segundo o Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa o conceito de empatia é definido como: Habilidade de imaginar-se no lugar de outra pessoa; Compreensão dos sentimentos, desejos, ideias e ações de outrem; Qualquer ato de envolvimento emocional em relação a uma pessoa, a um grupo e a uma cultura; Capacidade de interpretar padrões não verbais de comunicação; Sentimento que objetos externos provocam em uma pessoa.

negativas tanto pela ausência de empatia quanto pelo excesso.

Pode-se dizer que o excesso de formalidades pode criar um distanciamento entre o arquiteto e o cliente de modo que não exista empatia entre as partes em que o profissional assume o papel de detentor do conhecimento impondo seu ego (eu) e o cliente sente-se coagido a manifestar seus desejos e demandas. Por outro lado, a supervalorização da empatia pode fazer com que a relação profissional fique em segundo plano e o cliente sinta-se tão confortável a ponto de ignorar as imposições técnicas apresentadas pelo arquiteto.

Em paralelo com os conceitos de id, ego e superego podemos dizer que na ausência da empatia prevalece o superego em que o projeto arquitetônico segue regras decorrentes da técnica profissional, enquanto que na supervalorização empática, o id do cliente irá prevalecer e este indivíduo buscará satisfazer todas as suas vontades. O arquiteto deve estar preparado para conciliar todos estes fatores e aliar os desejos do usuário com a técnica profissional.

A transferência é um vínculo afetivo intenso, que se instaura de forma automática e atual, entre o paciente e o analista, comprovando que a organização subjetiva do paciente é comandada por um objeto. (Chemana, 1995, p. 217).

O conceito de transferência também está relacionado ao processo de identificação entre os indivíduos e, em concomitância a Zimerman (1999), o termo foi descrito a primeira vez por Freud em *Estudos sobre a histeria (1895)*. Neste primeiro momento o autor tratava da transferência como um processo de resistência negativo ao desenvolvimento da terapia, contudo, com o passar dos anos, Freud desenvolveu novos estudos que alteraram sua concepção acerca deste conceito. O processo de transferência se tornou um dos mais importantes a serem desenvolvidos pelo teórico e posteriormente por outros autores.

A partir dos estudos realizados por David Zimerman (1999), podemos sintetizar as teorias acerca da transferência, abordando principalmente o conceito freudiano, como um processo que ocorre quando o paciente transfere seu conteúdo inconsciente na pessoa do terapeuta e, ainda segundo o autor Ibid (1999), a transferência inicia, assim como a empatia, em momentos anteriores ao contato entre as partes. Podemos dizer que no universo da arquitetura este processo se inicia na escolha do profissional, quando o indivíduo escolhe o arquiteto com o qual se identifica mais, mesmo que inconsciente.

Assim, a transferência ocorrerá na relação arquiteto-cliente e será fundamental para o desenvolvimento de um projeto de qualidade em que o cliente perceberá o profissional como o sujeito capaz de concretizar as suas vontades e idealizações acerca do espaço a ser projetado e transferindo seus desejos no arquiteto, que deverá funcionar como espelho.

Conclui-se portanto que as etapas projetuais terão mais eficácia e produzirão resultados mais positivos se o cliente estiver incluído neste desenvolvimento através de uma relação empática em que sinta-se confortável com a figura do profissional e conseqüentemente externe seus desejos e demandas inconscientes. O arquiteto necessita estar atento às formas de transferência que seu cliente projetará na sua figura, já que a partir desta percepção muitas demandas inconscientes do cliente poderão ser percebidas.

3.5. IDEALIZAÇÃO, DESEJOS E VONTADES

Processo psíquico pelo qual as qualidades e o valor do objeto são levados à perfeição. A identificação com o objeto idealizado contribui para a formação e para o enriquecimento das chamadas instâncias ideais da pessoa (ego ideal, ideal do ego). (Laplanche; Pontalis, 1967, p. 223)

De acordo com Laplanche e Pontalis (1967), a idealização está relacionada ao caráter de perfeição que é colocado sobre determinadas coisas ou sobre desejos a serem conquistados. Portanto, a idealização diz respeito às ambições dos indivíduos que almejam saciar seus desejos baseados em um ideal perfeito criado pelo próprio ser.

O conceito de idealização está ligado ao ego ideal ou ideal do ego e, segundo Hall et al. (1957), a realização dos desejos deve saciar as idealizações do id com as regras determinadas pelo superego para que o sujeito conquiste suas ambições o mais próximo daquilo que foi idealizado. Comumente relaciona-se a idealização com uma função inerente ao superego, mas, muitas vezes, os desejos do indivíduo e o conceito de perfeição para sua realização não correspondem àquilo que é ditado pelo superego. As ambições devem ser conquistadas, concomitantemente a Chemama (1995), conciliando as exigências libidinais (id) e culturais (superego).

Na prática de arquitetura a idealização é um elemento muito presente uma vez que o cliente, ao iniciar o seu

projeto, cria diversos ideais perfeitos para o espaço que futuramente será utilizado por ele, cabe ao arquiteto lidar com estas idealizações para que o resultado projetual não gere frustrações no usuário. É fundamental que o cliente participe de todos os processos de concepção do projeto e sinta-se parte da concretização das suas idealizações e compreenda com o auxílio do profissional os desejos que poderão ser concebidos ou não de acordo com a técnica arquitetônica.

A idealização está relacionada aos conceitos de desejos e vontades, que podem ser sinônimos mas possuem objetivos distintos. De acordo com o Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis (2021), desejo trata-se da “aspiração ou anseio, consciente ou inconsciente, que muitas vezes não se faz acompanhar de uma tentativa clara de obtenção do objeto desejado” enquanto que vontade relaciona-se ao “impulso ou força interior que leva a pessoa a realizar algo anteriormente planejado ou a atingir seus desejos; determinação”.

O desejo está mais relacionado à idealização, às ambições dos indivíduos ou, em termos mais psicanalíticos, relaciona-se às demandas do id, enquanto que as vontades são relativas ao ato de buscar meios para a realização dos desejos, estando, portanto, relacionadas às funções do ego.

O cliente inicia seu projeto com suas idealizações, que correspondem ao espaço perfeito, e estes ideais contêm os diversos desejos que devem ser assimilados pelo arquiteto para inseri-los projetualmente. Além disso, as vontades do cliente, ou seja, o meio que encontra para realizar seus desejos, estarão expressos na figura do profissional no qual o sujeito colocará suas expectativas para alcançar seus desejos e idealizações.

Por conta disso, o processo projetual deve ser conduzido com cautela pois, no decorrer do projeto, o cliente sofrerá com diversas frustrações que precisam ser amenizadas pelo arquiteto, buscando soluções para alcançar com a proposta final o mais próximo do idealizado. Muitas vezes a frustração das expectativas do cliente com o espaço construído pode causar o fracasso até mesmo de bons projetos. Por fim, podemos conceituar brevemente os sonhos, visto que possuem relação com as idealizações e desejos.

Para Freud, são três os fatores indispensáveis para que se processe um sonho: 1) Estímulos sensoriais (internos ou externos, como ruídos, odores, luz, vontade de urinar, etc.), os quais são considerados como não tendo uma significativa influência na gênese dos sonhos. 2) Restos diurnos (provindos de significa-

tivos estímulos ambientais, como pode ser algum acontecimento marcante, um filme impactante ou, principalmente, a mente do sujeito impregnada de interesses e preocupações. 3) A existência de sentimentos, pensamentos e desejos que estão reprimidos no inconsciente. (Zimerman, 1999, p. 175)

Conforme apontado por Zimerman (1999), Freud delimitou três fatores para a existência dos sonhos, contudo nos ateremos àqueles decorrentes das funções inconscientes dos indivíduos. Para Freud, o sonho consiste em uma atividade do ego que busca através deste mecanismo disfarçar o que está reprimido no inconsciente bem como saciar os desejos, pensamentos e sentimentos represados pelo sujeito devido a interferências externas ou determinações supergóicas. Portanto, os sonhos possuem a função de atender às demandas do id, ou seja, é neste momento em que o indivíduo consegue aproximar-se da realização das suas idealizações e desejos mais íntimos.

Os sonhos são o mecanismo encontrado pelo ego para a mais pura manifestação dos desejos dos seres, além disso, na prática psicanalítica, os terapeutas relatam o aumento da frequência de sonhos experienciados por seus pacientes durante o processo de terapia. Paralelamente com a arquitetura caberia ao arquiteto investigar a presença destes sonhos durante o período de concepção projetual, uma vez que é um momento em que o cliente passa a criar muitas idealizações e o conteúdo onírico pode conter informações relevantes para a expressão do ego do usuário no ambiente projetado.

3.6. PROJEÇÃO

No sentido propriamente psicanalítico, operação pela qual o sujeito expulsa de si e localiza no outro — pessoa ou coisa — qualidades, sentimentos, desejos e mesmo “objetos” que ele desconhece ou recusa nele. Trata-se aqui de uma defesa de origem muito arcaica, que vamos encontrar em ação particularmente na paranoia, mas também em modos de pensar ‘normais’, como a superstição. (Laplanche; Pontalis, 1967, p. 372)

A arquitetura e a psicanálise utilizam o verbo projetar nos seus respectivos vocabulários profissionais, mas possuem significados distintos e intersecções que serão abordadas neste capítulo. Inicialmente definiremos o conceito de projeção em psicanálise e posteriormente criaremos um paralelo com o ato

de projetar em arquitetura.

Segundo Zimerman (1999), a projeção se trata de um mecanismo de defesa que ocorre de maneira inconsciente onde o indivíduo descarrega sobre outra pessoa ou objeto questões psíquicas de si mesmo como forma de recusar seus próprios desejos, angústias e qualidades ou defeitos. Este processo ocorre com objetivo de proteger o indivíduo de uma possível frustração ou auto avaliação negativa. A projeção pode ocorrer também quando o sujeito não possui controle sobre determinada situação e projeta sobre um elemento externo a si a capacidade de tornar seus desejos possíveis, podendo sentir-se parte do sucesso daquela ocasião ou culpar-se de algo em caso de fracasso. Um exemplo claro disso, como pontuado por Laplanche e Pontalis (1967), são as superstições nas quais o indivíduo não possui influência, mas deposita sua fé sobre um elemento externo como forma de suprir suas demandas psíquicas acerca de tal fato.

Em arquitetura, o conceito de projetar está relacionado ao desenvolvimento arquitetônico e diz respeito à concretização de um espaço que se inicia de forma idealizada, apenas. O arquiteto tem a função de projetar no mundo real as ideias acerca de determinado ambiente. A partir disso, podemos criar um paralelo com a projeção em psicanálise, também ligada à manifestação de si mesmo (idealizações, desejos, qualidades, sentimentos, etc) em algo ou alguém externo ao indivíduo, mesmo foco do arquiteto que deve projetar no espaço construído o eu do seu cliente. Na relação estabelecida entre o profissional da arquitetura e o cliente, a projeção estará presente no sentido tanto arquitetônico quanto psicanalítico, uma vez que o indivíduo buscará o arquiteto com idealizações e desejos, projetando-os sobre a figura do profissional que necessita assimilar estas projeções e transformá-las por meio dos projetos. Além disso, o cliente não possui domínio sobre a técnica de arquitetura, desta forma projetará suas expectativas novamente sobre o arquiteto, visto que o profissional é tido como o sujeito capaz de concretizar as idealizações do cliente.

Comumente os arquitetos projetam no espaço do seu cliente suas próprias demandas psíquicas, ou seja, deixa de compreender as projeções feitas a partir da relação interpessoal com seu cliente para satisfazer seu próprio ego (eu). Como dito anteriormente, o indivíduo deposita suas expectativas na figura do profissional como alguém capaz de concretizar seus desejos mas, quando o arquiteto projeta suas próprias idealizações o cliente frustra-se e inconscientemente projeta esse sentimento sobre o profissional, visto que o espaço produzido não supre as suas demandas psíquicas.

3.7. APROPRIAÇÃO

O caráter de cada área dependerá em grande parte de quem determina o guarnecimento e o ordenamento do espaço, de quem está encarregado, de quem zela, e de quem é ou se sente responsável por ele. (Hertzberger, 1999, p. 22).

Segundo o Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis (2021), apropriação⁷ refere-se ao “Ato de tornar algo adaptado ou adequado a um fim ou uso”, ou seja, fazer com que aconteça uma relação entre algo e alguém. Na arquitetura, a apropriação é feita a partir da necessidade de se sentir parte do espaço e da identificação simbólica relacionada a aspectos afetivos, interativos e cognitivos da relação da pessoa com o espaço. As pessoas ao agirem, incorporam-se no espaço trazendo seus gostos e ideais, criando assim, uma conexão entre indivíduo e ambiente.

No livro *Lições de arquitetura* (1999), Herman Hertzberger discorre sobre a influência dos espaços nos usuários, podendo influenciar positivamente ou não no sentimento de pertencimento. De acordo com o autor, o arquiteto precisa pensar em toda organização espacial e a interação dos indivíduos deve ser levada em consideração. Além disso, a arquitetura projetada deve se adequar às mudanças e à diversidade de usos. O caráter do espaço depende de quem determina e está responsável por ele. Assim, o arquiteto deve contribuir para melhorar os espaços, sendo seu dever auxiliar o usuário para que isso aconteça. Devem também projetar uma arquitetura que, ao mesmo tempo, mantenha a sua identidade e se adequa às mudanças e à diversidade de uso.

O uso dos espaços ocorre de acordo com as demandas e necessidades dos usuários, por isso, é de fundamental importância o entendimento da sua utilização para que a apropriação do espaço aconteça de forma natural, adequada e assertiva. Caso contrário, a apropriação não ocorrerá, correndo-se o risco de ambientes se tornarem ociosos, ou com usos não previstos no projeto original. Durante o desenvolvimento de um projeto é fundamental que o arquiteto entenda as demandas do cliente e, sobretudo, qual é a sua real necessidade, entendendo o que ele quer e necessita de fato para que a apropriação do espaço ocorra de forma adequada e funcional.

A arquitetura deixa de ser apenas uma construção objetiva para se mostrar como uma experiência marcadamente subjetiva. Sob essa perspectiva, muito

7. Segundo o Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa o conceito de apropriação é definido como: Ato ou efeito de apropriar(-se); ação de apoderar-se de algo, legal ou ilegalmente. Ato de tornar algo adaptado ou adequado a um fim ou uso; adaptação, adequação. Ato de apoderar-se de algo abandonado ou aparentemente sem dono; invasão, ocupação.

mais do que proporcionar um espaço para o abrigo, a arquitetura também se oferece como espelho. (Leitão, 2011, p. 62)

A apropriação ocorrerá quando o usuário se reconhecer no espaço, para isto o profissional de arquitetura necessita compreender o seu cliente em todos os seus âmbitos desde as demandas funcionais até às psíquicas. O processo projetual deve levar em consideração os desejos e vontades do usuário, não atendo-se somente à funcionalidade da edificação, inserindo o ego do cliente no espaço produzido para que aconteça o reconhecimento do indivíduo com o ambiente projetado.

Para que ocorra um processo de apropriação adequado, a casa deve ser um espelho do seu morador de modo que compreenda o espaço projetado como uma extensão de si. Este reconhecimento da casa como parte do usuário fará com que as demandas psíquicas sejam supridas e o espaço seja utilizado de forma plena, trazendo o sentimento de lar ao indivíduo.

Comumente, nota-se espaços, sendo estes públicos ou privados, inutilizados ou apropriados de forma indevida. Isto decorre da falta de compreensão das demandas dos usuários, onde o ambiente projetado perde a funcionalidade que foi pensada pelo arquiteto e tem o espaço apropriado pelos indivíduos de maneira improvisada. Isto ocorre quando o profissional não compreende o cliente em sua totalidade ou quando coloca seu próprio ego à frente do projeto.

4. CONCLUSÃO

A partir das relações estabelecidas entre as pessoas e a casa ao longo da história e do paralelo entre arquitetura e psicanálise pode-se dizer que tanto o cliente quanto o arquiteto possuem importância fundamental para a concepção da boa arquitetura. Cada indivíduo envolvido no processo de projeto arquitetônico possui sua função no desenvolvimento de uma arquitetura positiva para o usuário e na construção de um lar.

A relação entre o arquiteto e o cliente deve ser mútua e horizontal, em que ambos necessitam estabelecer uma relação de cumplicidade de modo que o cliente expresse suas demandas e seus desejos psíquicos e funcionais e o profissional compreenda para aplicá-los no projeto.

O cliente precisa ocupar a função de protagonista do projeto e deve ser o responsável por fornecer todas as informações necessárias ao arquiteto para que o desenvolvimento projetual seja baseado nas demandas do usuário. A partir do

conteúdo expresso pelo indivíduo, o profissional poderá compreender melhor seu cliente e buscar expressá-lo no ambiente projetado.

O arquiteto necessita estar apto a conduzir o cliente neste processo de modo que consiga extrair o máximo de informações, sendo estas explícitas, ou não, para que assim possa compreendê-lo em sua totalidade. A partir disto, o profissional conseguirá expressar o ego do seu cliente, deixando o seu próprio em segundo plano, de forma que o usuário se reconheça no espaço da sua casa. Esta construção de uma relação empática entre cliente e arquiteto é fundamental para que a casa seja uma extensão do usuário e haja identificação, produzindo um sentimento de aconchego e felicidade.

O profissional de arquitetura deverá funcionar como ego auxiliar e terá o papel de exercer a técnica conduzindo o seu cliente nas diferentes fases de projeto. Inicialmente, é necessário extrair e compreender as demandas psíquicas e funcionais do usuário para executar projetualmente utilizando a técnica arquitetônica a partir dos conhecimentos de funcionalidade e estética.

Assim sendo, o arquiteto possui o papel de concretizar as idealizações do seu cliente, além de fazê-lo compreender as escolhas projetuais de acordo com o que a técnica permite para não frustrar os desejos do usuário. O profissional possui a difícil missão de projetar o seu cliente no espaço projetado de modo que a casa funcione como espelho dos moradores. Isto só será possível quando o arquiteto extrair o conteúdo consciente e inconsciente a partir das referências, conversar formais e informais e informações verbais e não verbais. Após extrair estas informações, o profissional deve compreender o que de fato o cliente deseja e necessita para aliar à técnica. A partir deste conjunto de processos, irá concretizar o seu cliente no espaço construído.

Observa-se na prática que os profissionais de arquitetura, em sua maioria, se demonstram motivados em materializar os desejos dos seus clientes e desenvolver espaços que representem o “eu” do usuário para que este desfrute de uma boa experiência no ambiente. Ainda assim, percebe-se uma desconformidade entre os profissionais quando se trata das técnicas utilizadas para essa compreensão do perfil do cliente. Percebemos que é necessário ressaltar a necessidade do pleno entendimento das necessidades e desejos dos usuários de cada espaço e do desenvolvimento de ferramentas que facilitem a relação entre o cliente-arquiteto, para que ambas as partes possam ser representadas pelo projeto arquitetônico.

Com a pesquisa pudemos perceber que o pensamento acerca da concepção projetual está sendo alterado, contudo aspectos como a forma e função ainda possuem grande protagonismo e assim se faz necessário propor ferramentas auxiliares que possibilitem ao arquiteto colocar o cliente como protagonista expressando seu ego no espaço projetado aliado à funcionalidade, estética e técnica de arquitetura.

BIBLIOGRAFIA

- Benevolo, L. (1998). *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Bittencourt, L. (2018). *Casa Nossa*. Maceió: Núcleo Psicanalítico de Maceió.
- Bollas, C. (2000). *A Arquitetura e o Inconsciente*. São Paulo: Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental.
- Botton, A. (2007). *A Arquitetura da Felicidade*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Brenner, C. (1987). *Noções Básicas de Psicanálise: Introdução à Psicologia Psicanalítica*. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- Bronstein, L. (2018). *Notas para uma narrativa do desamparo na arquitetura*. Campinas, SP: Periódicos Científicos da PUC.
- Centre Des Monuments Nationaux. (2021). *Villa Savoye*. Site oficial dos cuidadores da obra Villa Savoye de Le Corbusier.
- Cervini, E. (1998). *A casa-ambiente: Anotações sobre arquitetura e psicanálise de Winnicott*. São Paulo: Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental.
- Chemama, R. (1995). *Dicionário de Psicanálise*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul.
- Corbusier, Le. (2011). *Por uma Arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Drauzio Entrevista: Isay Weinfeld. Youtube. (2017). 1 vídeo (50 min. 17 seg.). Publicado pelo Canal Drauzio Varella.
- Edifício Varanda: Entrevista com Isay Weinfeld. Youtube. (2018). 1 vídeo (06 min. 47 seg.). Publicado pelo Canal Kopstein Incorporadora.
- Frampton, K. (1997). *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes.
- Freud, S. (2015). *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Hall, C. S.; Lindzey, G.; Campbell, J. B. *Teorias da personalidade*. Porto Alegre: Artmed, 2000.
- Hertzberger, H. (1996). *Lições de arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes.
- Laplanche, J.; Pontalis, J. L. (2016). *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes.
- Leitão, L. (2012). *Dora, uma arquitetura para sonhar*. São Paulo: Revista Arq.Urb.
- Leitão, L. (2009). *Espelho, espelho meu*. Belo Horizonte: Cadernos de Arquitetura e Urbanismo.
- Leitão, L. (2003). *Uma relação especial: anotações sobre a dimensão imaginária da arquitetura*. São Paulo: Risco.
- Loureiro, C. (2008). *A minha, a tua, a nossa...* São Paulo: Portal Vitruvius.
- Jacques, T. (1958). *Meu Tio*. (116 min.). França: Cult Classic Filmes.
- National Trust for Historic Preservation. (2021). *Farnsworth House*. Site oficial dos cuidadores da obra da casa Farnsworth de Mies van der Rohe.
- O cliente como coautor: Novas formas de projetar | Casa Vogue Experience 2020. Youtube. (2020). 1 vídeo (41 min. 20 seg.). Publicado pelo Canal Casa Vogue Brasil.
- Oliveira, A.; Seixas, P. C.; Faria, L. P. (2013). *A casa e as suas casas*. Campinas, SP: TEMÁTICAS.
- Rodrigues, S. C. C. (2016). *O fogo como centro e símbolo da casa*. São Paulo: Revista Arq.Urb
- Weill, P.; Tompakow, R. (2017). *O Corpo Fala: A linguagem silenciosa da comunicação não-verbal*. Rio de Janeiro: Editora Vozes.
- Zimerman, D. E. (1999). *Fundamentos psicanalíticos: Teoria, técnica e clínica*. Porto Alegre: Editora Artmed.
- Zonis, S. (2018). *Arquitetura no divã: a quarta dimensão do espaço*. São Paulo: Editora Olhares.
- Zonis, S. (2020). *Sobre uma casa macia*. São Paulo: Editora Olhares.

ENVISIONING THE POSSIBILITY OF PLACE. MARTIN HEIDEGGER, CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ AND KENNETH FRAMPTON

CONSTANTINOS V. PROIMOS

Adjunct Faculty at the Hellenic Open University and at the postgraduate program of the School of Architectural Engineering, Metsovia Technical University of Athens

Martin Heidegger's 1951 lecture "Building, Dwelling, Thinking" which was published in 1954 had an enormous influence on architects who testify that the text has been an inspiration for their work and on philosophers as the several translations and reprints in many languages reveal (Heidegger, 1971). Heidegger's method of attempting to retrieve the etymology and the ancient meanings of the verbs building and dwelling, aims to remind to his readers that the appropriate etymological and philosophical research in language may furnish solutions to the problems that humans encounter (Heidegger, 1971, pp. 146, 147). For example, the answer to the housing problem that preoccupied postwar Germany, i.e. the lack of houses for the people, has deeper roots than usually thought and its solution does not simply consist of building more housing units but needs to be directed at thinking what dwelling and building actually and originally mean (Heidegger, 1971, p. 161).

The entire second part of Heidegger's lecture "Building, Dwelling, Thinking" is devoted to exploring what a built thing is. This is where he offers the famous example of the bridge as a built thing. The bridge according to Heidegger "does not just connect banks that are already there. The banks emerge as banks only as the bridge crosses the stream." (Heidegger, 1971, p. 152) The bridge brings "stream and bank and land into each other's neighborhood." (Heidegger, 1971, p. 152) The bridge "guides and attends the stream," "lets the stream run its course," "grants their way to mortals," "leads from the precincts of the castle to the cathedral square," "gives to the harvest wagon its passage" (Heidegger, 1971, p. 152) and finally "gathers to itself in its own way earth and sky, divinities and mortals." (Heidegger, 1971, p. 153)

Heidegger employs a number of active verbs in order to signal the several functions of the bridge as a built thing. He ends up by claiming:

To be sure, the bridge is a thing of its own kind; for it gathers the fourfold in such a way that it allows a site for it. But only something that is itself a location can make space for a site. The location is not already there before the bridge is. Before the bridge stands, there are of course many spots along the stream that can be occupied by something. One of them proves to be a location and does so because of the bridge. Thus the bridge does not first come to a location to stand in it; rather a location comes into existence only by virtue of the bridge. The bridge is a thing; it gathers the fourfold, but in such a way that it allows a site for the fourfold. By this site are determined the localities and ways by which a space is provided for. (Heidegger, 1971, p. 154)

Thus it is not the environment and the place that determine the bridge but it is actually the other way round: it is the bridge that generates the place and forms the environment. One may indeed wonder whether all bridges no matter how they are built, perform all the functions that Heidegger ascribes to them. Does the 2008 Pavillion Bridge in Saragosa, Spain by Zaha Hadid Architects (Fig. 1) gather the fourfold in the same way as the 17th century Arta Bridge in Greece (Fig. 2) which has for a long time invaded the collective imaginary with the stories and the legends around it? For Heidegger does not qualify the bridge as a built thing apart from saying that: “But the bridge, *if it is a true bridge*, is never first of all a mere bridge and then afterward a symbol.” (Heidegger, 1971, p. 153)¹ It is true that Heidegger does not give a hint as to what he thinks a true bridge is. His view is constructivist in that it first constructs the bridge and then examines and qualifies its existence. However Heidegger’s constructivism does not seem to be shared by any of the Heideggerian philosophers of architecture.

1. The emphasis is mine.



Figures 1 and 2.

THE PLACE IS GIVEN AND THE BUILDING COMPLIES TO IT

Christian Norberg-Schulz is a philosopher and architectural theorist who espoused phenomenology and Martin Heidegger’s views in particular, throughout his career. In his “The Phenomenon of Place” published in 1976, Norberg-Schulz ventures to examine the notion of place,

as a totality made up of concrete things having material substance, shape, texture and color. Together these things determine an “environmental character” which is the essence of place. A place is therefore a qualitative “total” phenomenon, which we cannot reduce to any of its properties, such as spatial relationships, without losing its concrete nature out of sight. (Norberg-Schulz, 1996, p. 414)

If the place is a qualitative total phenomenon it cannot be reduced to one of the built things it contains, like the bridge, without losing its concrete nature out of sight. Norberg-Schulz seems here to go against Heidegger’s primacy accorded to the bridge and to all built things thereby, when he proclaims that the environment has a character determining the place and all built things should comply to this character.

Norberg-Schulz agrees with Heidegger that science cannot represent the qualitative aspects of place when it visualizes only homogeneous and isotropic space in the form of three-dimensional geometry. (Norberg-Schulz, 1996, p. 418) Poetry can concretize these qualitative aspects of a place, the feelings of shelter, security and belonging that the place provides (Norberg-Schulz, 1996, pp. 415, 416) and this is the reason why architecture is understood by Norberg-Schulz as a kind of poetry whose purpose is “to help man to dwell” and make human existence meaningful by understanding the vocation of place. (Norberg-Schulz, 1996, p. 426) For dwelling means an identification with the environment, namely the experience that the environment in which we live is meaningful. (Norberg-Schulz, 1996, p. 424) What Heidegger claims with his famous example of the bridge is true, says Norberg-Schulz: the landscape which designates all natural places (Norberg-Schulz, 1996, p. 417) does indeed get its value through the bridge only however because the meaning of the landscape before was hidden and the bridge “brings it out in the open.” (Norberg-Schulz, 1996, p. 422) Always according to Norberg-Schulz, “The existential purpose of a

building (architecture) is therefore to make a site become a place, that is, to uncover the meanings potentially present in the given environment.” (Norberg-Schulz, 1996, p. 422)

It becomes therefore clear that Norberg-Schulz has a very interesting interpretation of Heidegger’s example of the bridge when he claims that the meaning is potentially there in the environment and it is up to the architect to make it explicit, uncover it or reveal it. However it seems to me that this is not what Heidegger actually says when he employs the example of the bridge. I would like to discuss this however later. In another essay of Norberg-Schulz, from 1983, entitled “Heidegger’s thinking on architecture” he returns to the example of the bridge, claiming that what Heidegger wishes to reveal, by the example of the bridge, is the “thingness of the thing.” (Norberg-Schulz, 1996, p. 433) Whenever something is a thing, it gathers a world and all things, properly speaking, entail a gathering of a world but this gathering must be revealed not by phenomenology any longer but by a particular kind of thinking, *Andenken*, that allows such disclosures. (Norberg-Schulz, 1996, p. 433) Such gathering however does not mean that a thing generates a place as Heidegger argues for the bridge in “Building, Dwelling, Thinking.” The kind of thinking that Heidegger calls forth is extremely necessary for architectural practice today, Norberg-Schulz argues, which for a long period of twentieth century was trapped “in the impasse of scientific abstraction” and the pragmatic concept of functionalism that prevailed in modernism, causing “a schematic and characterless environment, with insufficient possibilities for human dwelling.” (Norberg-Schulz, 1996, p. 438)

ARCHITECTURE AND BUILDING IN FRONT OF THE TASK OF PLACE CREATION

If Norberg-Schulz interprets Heidegger in order to assert the primacy of landscape, environment and place over the material things that places contain and envelop, Kenneth Frampton’s essay “On Reading Heidegger” which appeared in 1974 is openly critical to all those approaches that fail to distinguish between architecture and building (Frampton, 1996, p. 442). This distinction that Heidegger himself does not make, is important for Frampton because he argues that nowadays we experience an incapacity to create places and ubiquitously we live in “non places.” (Frampton, 1996, p. 443) (Augé, 1995)

A place is a stable location offering appropri-

ate and rich sociocultural experiences (Frampton, 1996, p. 444) but in order to properly conceptualize it, we need to examine a number of factors like “the manifest exhaustion of non-renewable resources,” the famine that threatens a large part of the world, the suburban sprawl proliferating and the industrialization of building to name just a few. (Frampton, 1996, pp. 444, 445) The nexus among nature, production and place needs to be carefully scrutinized for it sets the standard for all built environment and furthermore for the historical circumstances in which we live. Any approach to the built environment which does not take under consideration these parameters, i.e. nature, production and history, tends towards mystification and refuses to confront historical reality.

Although not explicitly stated, Frampton’s remarks may apply to Heidegger’s view of built environment in “Building, Dwelling, Thinking.” Frampton’s concern and motivation is precisely to qualify Heidegger’s remarks in a sociopolitical way that he fears that is missing. It therefore depends on the built thing whether it is on the side of building, particularly the industrialized and rationalized one, submitted under “the utilitarian tyranny of technique,” or architecture that seeks quality, culture and rich experience, both in public and private sphere. (Frampton, 1996, pp. 444, 446) The built thing, the bridge which is the example that Heidegger employs, does not therefore, according to Frampton, simply create a place but needs a number of additional parameters in order to do so.

HEIDEGGER’S ANDENKEN AND THE NOTION OF THE EVENT

It is interesting to ask what is it that prompts Heidegger to examine the erection of the bridge as some sort of an event generating the place of the bridge in a way that is radically ungrounded, i.e. in no way predicted or anticipated, allowing us only to attune ourselves to it. Things may be thought of as events (*Ereignis*), says Francois Raffoul interpreting Heidegger, that reveal their fourfold constitution between earth, sky, mortals and divinities. (Raffoul, 2020, pp. 117-149) The notion of event was first introduced in Heidegger’s 1936 work *Contributions to Philosophy (Of the Event)* (Heidegger, 2012) (Bahoh, 2021) (Grollo, 2021, pp. 89-104) (Nelson, 2007, pp. 97-115) introducing his *Kehre*, his turn away from the philosophical preoccupations of his youth and a new way in which Being is disclosed to Dasein by means of a radical rupture. (Sahn, 2016) In the 1936 impor-

tant essay “The Origin of the Work of Art,” Heidegger describes how truth occurs and discloses itself as rupture in the form of event, when a political state is founded, when thinking takes place, when a sacrifice happens etc. (Heidegger, 1975, pp. 61, 62) He is careful to exclude science as an original happening of truth but in all those cases when truth happens, it takes place as an rapturous event, radically ungrounded. (Heidegger, 1975, p. 62)

During the nineteen thirties, it occurred to Heidegger that his early work still contained vestiges of metaphysics in so far as it aimed, in some Kantian transcendental sense, to reveal the necessary conditions of possibility for how the world discloses itself to us (Sahn, 2016). This anthropocentrism conceded too much to traditional metaphysical thinking according to Heidegger and thus he ventured to eliminate the idea that Being is dependent on Dasein and may be grasped from its analytic. The structure that transcends the early Heideggerian anthropocentrism is the notion of *Ereignis*, the event of appropriation that shifts the emphasis to the way modes of Being have been disclosed to Dasein in history. The event is a rupture which generates the disclosure of a new mode of Being taking place through the process of concealment and unconcealment and being revealed directly as truth. (Sahn 2016) It is however still an open question whether with this new approach Heidegger manages to escape transcendentalism, i.e. writing in terms of abstract, a-priori principles and not with regard to the actual world. (Dahlstrom, 2005, pp. 29-54) (Nelson, 2016, pp. 159-179)²

The mode of Being in which we find ourselves today, according to Heidegger, is called modern technicity. In this condition permeated by modern technology, all things are viewed as standing reserves for the sake of efficient economic and bureaucratic production. The machine like logic of technology, standardization and industrialization prevails everywhere, destroying meaningful communities, resulting in nihilism for modern thinking and promoting functionalist, pragmatic and unlivable buildings.

CLOSING REMARKS

The bridge is therefore thought of as such an event of appropriation and this is the reason why no conditions or terms determine its course or its impact as place generator in Heidegger’s late writings. Of course not all bridges are the same in the same way as not all built things merit equal consideration. However Heidegger’s task is not to establish standards or criteria of architectural evaluation. He writes on a transcendental level

inquiring about the conditions of possibility of place creation.

Although Norberg-Schulz’s and Frampton’s attempts to supplement Heidegger’s unqualified and constructivist views of how built things determine places are important and necessary, they give the impression that they miss the transcendental level of discussion that Heidegger ventures in, interested as he was in the principles and processes of thought, the study of which led to his considerations of built things as place generators. Norberg-Schulz and Frampton are right to remind Heidegger of the environment, the landscape, nature, society, production, politics and history for these are important factors indeed to take into account when discussing how places become generated. On the other hand, both Norberg-Schulz and Frampton miss Heidegger’s consideration of all built things as events which is in the center of his late thinking.

BIBLIOGRAPHY

- Augé, M. (1995). *Non-places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Transl. John Howe, London: Verso.
- Bahoh, J. (2021). *Heidegger's Ontology of Events*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Dahlstrom, D. (2005). “Heidegger’s Transcendentalism” in *Research in Phenomenology*, 35, Koninklijke Brill, NV, Leiden, The Netherlands, 2005, pp. 29–54, <https://www.bu.edu/philo/files/2019/09/d-heidegger-transcendentalism.pdf>, accessed 30/1/2022.
- Frampton, K. (1996). “On Reading Heidegger” in *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory, 1965–1995*, ed. Kate Nesbitt, Princeton, NJ: Princeton Architectural Press.
- Grollo, S. G. (2021). “Thinking the Event in Heidegger’s ‘Black Notebooks’” *Philosophy Today*, vol. 65, Issue 1.
- Heidegger, M. (1971). “Building, Dwelling, Thinking” in *Poetry, Language, Thought*. Transl. Albert Hofstadter. New York: Harper & Row.
- Heidegger, M. (2012). *Contributions to Philosophy (of the Event)*. Transl. Richard Rojcewicz and Daniela Vallega-Neu, Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Heidegger, M. (1975). “The Origin of the Work of Art” in *Poetry, Language, Thought*. Transl. Albert Hofstadter, New York: Harper & Row.
- Nelson, S. E. (2016). “Heidegger’s Failure to Overcome Transcendental Philosophy” *Transcendental Inquiry*, eds. H. Kim and S. Hoeltzel, <https://philarchive.org/archive/NELHFT>, accessed 30/1/2022
- Nelson, S. E. (2007). “History as Decision and Event in Heidegger” *Arche*, vol. 4.
- Norberg-Schulz, C. (1996). “The Phenomenon of Place” in *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory, 1965–1995*, ed. Kate Nesbitt, Princeton, NJ: Princeton Architectural Press.
- Raffoul, F. (2020). *Thinking the Event*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Sahn, A. (2016). “Heidegger’s Political Philosophy and the Concept of the Event” in theoxfordphilosopher.com/2016/08/03/heidegger-s-political-theory-and-the-concept-of-the-event, accessed 1/11/2021.

2. Daniel Dahlstrom, “Heidegger’s Transcendentalism” in *Research in Phenomenology*, 35, Koninklijke Brill, NV, Leiden, The Netherlands, 2005, pp. 29–54, <https://www.bu.edu/philo/files/2019/09/d-heidegger-transcendentalism.pdf>, accessed 30/1/2022 and Eric S. Nelson, “Heidegger’s Failure to Overcome Transcendental Philosophy” *Transcendental Inquiry*, eds. H. Kim and S. Hoeltzel, 2016, pp. 159–179, <https://philarchive.org/archive/NELHFT>, accessed 30/1/2022.

VISÃO, EMOÇÃO E ARQUITETURA

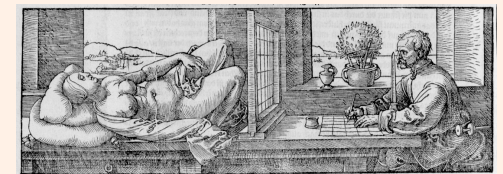
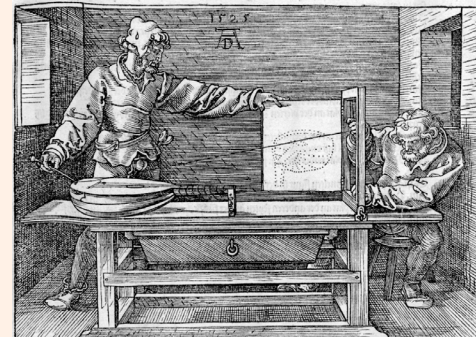
DIOGO FERRER

Universidade
de Coimbra – Centro
de Estudos Clássicos
e Humanísticos
(CECH)

1. METAFÍSICA, VISÃO E DISTANCIAMENTO PERCEPTIVO

A propósito do tema do nosso colóquio, a *Visão*, não será excessivo recordar que na origem da metafísica ocidental está justamente uma tese sobre a visão. Na esteira de Heidegger, e como uma crítica à metafísica, tem-se considerado que o privilégio da visão conduziu ao que Heidegger chamou o esquecimento do ser. A dominância da visão instituída pela metafísica ocidental conduziu o sujeito moderno à perda da integralidade das sensações, do contacto táctil e da presença corporal no mundo e na comunidade humana. Esta perda implicou, seguidamente, a substituição da experiência mais própria e mais verdadeira do homem-*Dasein*, que é originariamente a do lidar e do cuidado com o mundo, por construções teóricas objetivadoras, que acabaram, com o dealbar da época moderna, por submeter todo o ente à perspectiva geometrizante e ao olhar do sujeito, até reduzi-lo por fim a um objeto inerte de manipulação técnica e consequente perda de sentido.¹

1. Para uma história, referências e ilustrações, veja-se Alberto Pérez-Gómez e Louise Pelletier, *Architectural Representation and the Perspective Hinge* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2000), 5–7, 30–35. Um exemplo privilegiado desta oposição entre percepção sensível e geometrização distanciadora pode ver-se Albrecht Dürer, *Unterweysung der Messung* (Nürnberg, 1538).



Uma compreensão fundada deste diagnóstico negativo requer certamente uma leitura atenta da tese seminal com que se inicia a metafísica ocidental, com Aristóteles.

Releio o conhecidíssimo texto em causa:

Figuras 1 e 2. Albrecht Dürer, *Unterweysung der Messung*, 1538, 91r; Tavola 5. Retirado de Teca Digitale (museogalileo.it)

Todos os homens desejam por natureza saber. Assim o indica o amor pelos sentidos; porque, mesmo à parte da sua utilidade, são amados por causa de si mesmos e, mais do que todos os outros, o da visão. [...] A causa disto é que, de entre os sentidos, a visão é o que nos faz conhecer mais e nos mostra muitas diferenças.²

2. Aristóteles, *Metafísica*, 980a, 20–27.

Lido o texto, não parece que o privilégio metafísico da visão, que é de facto estabelecido na abertura da *Metafísica* de Aristóteles, deva ser reduzido à transformação, descrita por Heidegger, da abertura fenomenologicamente originária do ente como dado à mão e ao cuidado dentro de um conjunto de referências e de uma totalidade de significações, em objeto abstrato, disponível para a inteligência filosófica, para a objetivação científica e, finalmente, para a manipulação técnica. Como se lê no texto inaugural da metafísica, o privilégio reivindicado para a visão está ligado a um programa filosófico que não se pode confundir, sem mais, com a descrição que Heidegger faz da metafísica, mas que envolve a valorização do desejo, uma tese sobre a natureza humana, o desejo de saber, o amor, a utilidade, o que são fins em si mesmos, o conhecimento, o reconhecimento de diferenças, para chegar, como base em todos esses elementos, à visão e ao seu privilégio.

Não seria possível aqui tratar de todos estes temas metafísicos, que dariam lugar a uma investigação bastante mais vasta. Tratarei, por isso, somente da relação – que é fundamental para entender a presença do ser humano no mundo, – entre a visão e o substrato vital, corporal e emocional que a anima, e de como a arquitetura participa nessa relação perceptiva e vital. Que a arquitetura exprime e é mesmo parte integrante dessa relação e das suas condições é o que está expresso na versão arquitetónica da referida tese antimetafísica de Heidegger. Também para a arquitetura se tem procurado mostrar que a civilização ocidental construiu uma ideia fundamental de “distância”, a partir de um modelo definatório da sua arte. Este modelo pode ser tipificado na separação e distanciamento rigorosos, iniciados na representação da tragédia grega, entre a orquestra e os espectadores sentados no anfiteatro.³ Na modernidade, por outro lado, em resultado da aplicação da perspectiva, esta distância não fez mais do que ser aumentada e tornada geométrica, relegando para segundo plano todos os outros fatores vitais e vivenciais do objeto e da sua experiência. Esta separação transformou, desde a sua origem, os participantes do ritual catártico em meros espectadores de teatro, que “participam então substitutivamente, através

3. Veja-se Pérez-Gómez e Pelletier, *Architectural Representation*, 11.

da visão (e da audição),”⁴ no ritual trágico onde se representa, do modo mais intenso, o destino moral dos homens. Segundo Alberto Pérez-Gómez, “este distanciamento marcou a civilização ocidental e continua a afetar a sua ciência e a sua arte. Ele tornou possível o pensamento reflexivo, a autoria e a metafísica.”⁵

O pensamento reflexivo deve ser considerado como criando uma interioridade e afastando o sujeito da vida e da lide direta do mundo. A autoria, por seu lado, é a afirmação do sujeito como instaurador da obra de arte e do mundo, separado da comunidade na qual e para a qual a sua obra é criada. Para o nosso tema, porém, interessar-nos-á agora não tanto a questão da reflexão ou da autoria, mas somente a versão metafísica deste distanciamento em relação ao mundo e à comunidade, porque foi este distanciamento que terá reduzido a arquitetura a uma concepção predominantemente visual.

Como se verificou na passagem inaugural da *Metafísica*, Aristóteles associa, de facto, o distanciamento em primeiro lugar à visão. Mas associa-o também, secundariamente, aos outros sentidos que, com exceção da contingência de mostrarem menos “diferenças” do que a visão, não se distinguem essencialmente desta. Com base na *Metafísica* de Aristóteles, não se poderia, portanto, responsabilizar exclusivamente a visão pelo afastamento e alienação do sujeito em relação ao seu mundo, mas o distanciamento é constitutivo de toda a percepção, independentemente da sua modalidade – conforme voltaremos a referir mais abaixo. Porém, mais importante, Aristóteles situa o afastamento e a separação ‘metafísicos’ do mundo e da comunidade imediatamente no domínio do desejo (“todos os homens *desejam* por natureza saber”). Antes e acima da visão, Aristóteles estabelece o privilégio do desejo. O desejo é dividido, para o que importa na frase citada da *Metafísica*, no desejo do que é útil e no do que não o é, mas que se deseja por si mesmo. Aquilo que se deseja por si mesmo resume-se a dois casos: o prazer e o bem. E porque os homens amam a visão porque desejam – nomeadamente conhecer – o desejo na base do privilégio da visão não é o desejo de algum domínio técnico e utilitário da natureza, o desejo que se satisfaz na submissão do seu objeto aos nossos fins, mas pelo contrário, o desejo do que não é útil, daquilo que se quer em si e por si mesmo, ou seja, desejo do prazer e do bem. O desejo referido por Aristóteles é mais do que simples desejo, é amor. De facto, não se ama os meios, mas os fins, aquilo que se quer por si mesmo, o prazer, o bem e os objetos que os produzem. Os homens desejam então perceber e amam os sentidos pelo prazer e pelo bem que neles encontram.

A *Metafísica* apresenta, por isso, a sua tese em-

4. Veja-se Pérez-Gómez e Pelletier, *Architectural Representation*, 10.

5. Pérez-Gómez e Pelletier, *Architectural Representation*, 10. Não pretendemos aqui avaliar a posição de Pérez-Gómez, que é mais complexa do que uma simples crítica. Se é verdade que aceita a criação da distância como perda de uma unidade e participação originais, também considera a ideia do “colapso pós-moderno” dessa distância como a anulação de qualquer possibilidade de participação ou de ação ética e compassiva, pela anulação da distância entre o corpo e o mundo, e a criação da “utopia funcionalista” de “satisfazer todos os desejos.” (11) A “imaginação pessoal a operar neste frustrante espaço amargo-doce do desejo é talvez a nossa melhor realização como espécie.” (12) Ver também a mesma ideia em Steven Holl, Juhani Pallasmaa e Alberto Pérez-Gómez, *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture* (a+u, Tokyo, 1994, 17): “enquanto que o ritual permite ao homem primitivo tornar propício o mundo exterior e habitar numa totalidade, o teatro grego enquadra a transformação dessas mesmas funções, agora na tradição da arte ocidental. A introdução do anfiteatro representa vivamente a profunda transformação epistemológica assinalada pelo

advento da filosofia. Ele torna-se um lugar para ver [...]. Esta distância é claramente análoga à distância teórica introduzida pelos filósofos.”

6. V. por exemplo, Byung-Chul Han, *Do Desaparecimento dos Rituais: Uma Topologia do Presente*, trad. Carlos Leite (Lisboa: Relógio de Água, 2020), 16, 22, 88.

pirista – de colocar os sentidos na base do conhecimento humano –, desde o início de modo algo surpreendente. O amor empirista e hedonista dos sentidos não transforma assim, segundo Aristóteles, o seu objeto em meio de satisfação, mas é desejo de fins em si mesmos. De acordo com a natureza humana, os sentidos e o desejo aparecem transformados em saber, em conhecimento do que vale por si mesmo e que é, por isso mesmo, desejado e objeto de amor. A redução do conhecimento e do saber ao conhecimento empírico, e do desejo à busca da satisfação hedonista dos impulsos, parece a alguns ser o centro da vida de hoje.⁶ Essa redução, no entanto, segundo a concepção metafísica de Aristóteles, é apenas como que uma astúcia da natureza humana para conduzir o homem, seduzido pelo empirismo e pelo hedonismo, para o amor do que se conhece e quer por si mesmo e para um hedonismo das Musas ou, mais simplesmente, para conduzir o ser humano do prazer até o belo e o bem.

A instituição metafísica da distância em relação ao mundo não é, conseqüentemente, um esquecimento do ser e perda de um acesso fenomenológico primitivo ao mundo, mas a condição de possibilidade do desejo, do amor, do conhecimento do prazer e do bem, e do exercício dos próprios sentidos. Se esta posição da *Metafísica* de Aristóteles é correta, não se poderá dizer que a arquitetura centrada sobre a visão, ou que pelo menos incorpora o elemento visual de modo privilegiado, constitua necessariamente uma perda de algum sentido originário do nosso acesso ao mundo, como queriam Heidegger ou Pérez-Gómez, mas, pelo contrário, deverá estar mesmo na base desse sentido originariamente humano.

2. ANÁLISE DO DISTANCIAMENTO PERCEPTIVO: PERCEPÇÃO E EMOÇÕES SEGUNDO HANS JONAS

A separação e distanciamento entre o espectador e o objeto representados pelo teatro grego e a sua arquitetura, fixam e espelham também a distância da percepção em geral. Um aprofundamento conceptual desta representação da distância além do que está apresentado no breve apontamento inaugural referido da *Metafísica* de Aristóteles, poderá ser feito a partir do pensamento do discípulo e crítico de Heidegger, Hans Jonas. Na sua obra *O Fenómeno da Vida*,⁷ Jonas expôs como esta distância se origina e desenvolve, desde a sua origem na vida animal, através da percepção propriamente dita, até ao desenvolvimento das capacidades humanas de criar imagens e compreender conceitos

7. Hans Jonas, *The Phenomenon of Life: Towards a Philosophical Biology* (Evanston: Northwestern University Press, 1966).

abstratos, que conduzem sempre mais longe este distanciamento originário do animal em relação ao mundo. Esta distância tem origem num grau zero que é

a primeira alvorada do reflexo subjetivo, a mais germinal experiência do tacto; uma rutura abre-se, por assim dizer, na opacidade do ser dividido, desbloqueando uma dimensão onde as coisas podem existir, uma outra vez, no modo do objeto: é a dimensão da interioridade.⁸

8. Jonas, *The Phenomenon of Life*, 85.

Nos seus graus mais elevados, por sua vez, esta divisão é conduzida, numa escala progressiva dos outros sentidos, ao “domínio da percepção ‘distanciadora’ e objetivante⁹ de que falamos. O tacto realiza um primeiro descolamento em relação ao objeto, descolamento que, nos outros sentidos, é tornado explícito como distância. Toda a percepção – e não só a visão – é, segundo Jonas, desde o início distanciadora, e não pode ser outra coisa. No entanto, deve acrescentar-se que a percepção não nasce do zero, porquanto a lógica que determina este distanciamento é anterior a ela, e encontra-se ainda aquém da percepção, no mais simples esboço da vida animal. A percepção não nasce já completa e armada como Atenas, mas é uma réplica concomitante e uma consequência conceptual direta da vida animal.

9. Jonas, *The Phenomenon of Life*, 35.

A referida “mais germinal experiência do tacto”, segundo Jonas, é uma continuação e uma réplica da posição pré-perceptiva da vida animal, que o autor define como a instituição de um distanciamento, ou seja, de separação. Esta separação tem como consequência a instauração de interrupções e de ritmos, e todo o nascimento de um ser animal replica esta origem. No parto, o animal separa-se da vida uterina, onde as relações com o meio, como a alimentação, a protecção, a respiração, o sono e a vigília ou a excreção não estão diferenciados, ou estão-no de modo ainda muito ténue – como no caso do sono. O parto significa o distanciamento em relação à vida vegetativa, e a introdução de ritmos e alternâncias. A alimentação não é mais uma absorção constante, a respiração é inspiração e expiração, os ritmos circadianos passam a ser dominantes, e com base neste distanciamento e ritmo constrói-se rapidamente a diferença perceptiva e cognoscitiva entre interior e exterior – que surgirá, por seu turno, replicada mais uma vez também na arquitetura como uma das suas distinções essenciais.

As emoções, por sua vez, não são segundo Jonas separadas da percepção, mas originam-se nesta mesma separação e ritmo. Ao mesmo tempo que os sentidos, mas remetendo

para antes deles, para a subsistência mais primordial do ser animado, as emoções encontram-se antes de podermos definir o que são os sentidos. Elas nascem ainda antes do grau zero da percepção acima referido e, por isso, são certamente anteriores à visão.¹⁰

Muito anteriores à visão, as emoções são “a tradução animal do impulso fundamental que, mesmo ao nível pré-animal indiferenciado, opera na continuação incessante do metabolismo.”¹¹ Ou seja, uma vez que o metabolismo animal sofre necessariamente interrupções, o desejo é o impulso para restabelecer o metabolismo, enquanto que a outra emoção fundamental, o medo, é o impulso para a conservação desse mesmo metabolismo.

O ritmo e a separação da vida animal implicam, segundo Jonas, que

a satisfação não está ainda à mão [. Esta] é a condição essencial do desejo, e a satisfação retardada é o que o desejo torna, por sua vez, possível. Assim, o desejo representa o aspecto temporal da mesma situação de que a percepção representa o aspecto espacial.¹²

O que está separado e distante pelo tempo, manifesta-se como objeto de emoções primárias, desejo ou temor; o que está separado pelo espaço manifesta-se como objeto de percepção. Reencontra-se assim, nas concepções filosófico-biológicas de Jonas, a relação estabelecida, no referido começo da metafísica, entre a percepção e o desejo. Ver e desejar são as duas faces de quem vive no espaço e no tempo. Segundo Jonas, as duas formas do distanciamento, o espacial e o temporal, têm sentidos diversos: o distanciamento no espaço é perceptivo, no tempo é emotivo. No grau zero, paradoxal ou dialético,¹³ da percepção e da emoção, o distanciamento traduz-se pois em espaço e tempo. Estas são as duas formas mais gerais do distanciamento animal e, por isso, desejo e percepção, assim como tempo e espaço, bem como a realização efetiva destes, ou seja, a mobilidade, seguem a par na vida animal. Por isso, ao mesmo tempo em que adquire emoção e percepção e porque as adquire, o animal não está preso ao solo, mas deseja, teme, percepção e move-se em conformidade. Estas formas de distanciamento animal são a “perda da imediatez” que conduz à percepção, assim como ao desejo e ao medo, os dois modos básicos de antecipação espaço-temporal. Do desejo e do medo derivam do modo mais direto as emoções, segundo um princípio geral da vida animal, que Jonas sumariza como um “princípio de mediação”.¹⁴ Este princípio significa que ao mesmo tempo em que a distância é instituída, a possibilidade

10. Jonas refere-se a uma anterioridade no sentido conceptual, que se deve, no entanto, refletir também, em termos gerais, no plano evolutivo.

11. Jonas, *The Phenomenon of Life*, 85.

12. Jonas, *The Phenomenon of Life*, 101.

13. Jonas, *The Phenomenon of Life*, 83, 85.

14. Jonas, *The Phenomenon of Life*, 102.

da superação está também projetada.

Uma eventual separação, que se poderia entender ser válida também para a expressão artística, entre a visão e as emoções parece, por conseguinte, ir contra alguns dados elementares da biologia filosófica.¹⁵ Segundo Jonas, aliás, a emoção, com base no princípio de separação enunciado, leva a que o organismo animal se proponha fins e se mova segundo eles. Estes fins, veiculados pelo desejo, as emoções e a percepção, são já a mobilidade potencial que instaura, para o organismo dotado de corpo, o tempo e o espaço. O fator mais básico deste direcionamento orgânico aos fins é, assim, a emoção, cuja função é a de ligar a “mobilidade e a percepção”. Como iremos ver, a biologia filosófica de Hans Jonas tem implicações diretas sobre a antropologia filosófica e sobre o modo como estes princípios, ou melhor, este princípio biológico, determina o homem, a sua percepção e a sua expressão artística.

3. ANÁLISE DA VISÃO: A IMAGEM SEGUNDO HANS JONAS

Para referir, de entre os sentidos, especificamente a visão, podemos retomar a definição de Aristóteles. Os homens amam a visão porque ela mostra muitas diferenças. A diferença mostrada pela visão compreende, como se disse, a distância e o ritmo mas, como já referi, confere também, inevitavelmente, a essa distância e a esse ritmo uma nova forma mediada. Daí ter caracterizado o grau zero da percepção como dialético, ou mesmo paradoxal: a separação só pode ser estabelecida na medida em que é também, de algum outro modo, superada, ou que a unidade prévia à separação é mediada e reconstituída sob outras bases, nomeadamente perceptivas ou desiderativas. E esta reconstituição da unidade tem dois aspectos principais: por um lado, é produzida por emoções, baseadas no desejo, mas também, por outro, é expressão da liberdade, ou autodeterminação, porque se trata de reconstruir, de um modo diferente ou mediado – não mais na opacidade do ser, mas no modo da representação – aquilo que inicialmente já está dado. A liberdade origina-se na libertação do solo, na capacidade de posição de fins e na mobilidade a eles relativa.

As diferenças que Aristóteles refere, mostradas pela visão, são as diferenças, estabilizadas no espaço, entre os diferentes objetos e as suas propriedades físicas, diferenças que permitem uma amplitude, variedade e quantidade de informação que nenhum outro sentido provê. Pela visão, as diferenças são

15. Embora Kant sugira que é possível assistir a acontecimentos impressionantes sem sofrer o impacto direto das emoções em bruto, porquanto a experiência do sublime requer que o sujeito esteja protegido do temor físico que a percepção da grandeza das forças ou dimensões naturais provoca. Esta necessidade de proteção parece ser um ecrã que filtra as emoções imediatas do medo ou do terror físicos: “rochedos aduzes e proeminentes, porventura ameaçadores, nuvens de trovões que se acumulam no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões na sua inteira força destruidora, furações que deixam para trás devastação, [...]” são esteticamente sublimes, “mas o seu espetáculo só se torna tanto mais atraente quanto mais assustador ele é, contanto que, somente, estejamos em segurança” (Kant, *Kritik der Urteilskraft*, *Akademie Ausgabe V*, 261, trad. de A. Marques e V. Rohden). Mas, ao filtrar as emoções, o sublime também as conserva, no impacto estético do sublime, de modo idealizado.

16. Um inventário dessas formas excederia o que pode aqui ser exposto. Mas aspectos fundamentais estão exemplificados em Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, tradução de A. A. Arechavaleta e E. F. Alonso (Barcelona: Gustavo Gili, 2003). A obra de Siza Vieira, (cf. e.g. Philip Jodidio, *Álvaro Siza* (Köln: Taschen, 1999)), pode servir como exemplo visual e descritivo daquilo a que nos referimos. Encontramos aqui exemplificadas simetrias vinculadas por uma forte expressividade vertical, de repetições e variações de temas ou coordenação entre corpos volumosos que se sublinham uns aos outros (cf. a Biblioteca da Universidade de Aveiro, Jodidio, *Álvaro Siza*, 96ss.); ou a ligação de uma coluna com o chão para o qual transmite o peso através de medições de forma e de materiais diversos (Casa Vieira de Castro, Jodidio, *Álvaro Siza*, 134ss.); ângulos retos mediados por curvas, integração de volumes que quebram um plano vertical, acentuações abruptas da verticalidade (interior e exterior da Igreja de Santa Maria em Marco de Canaveses, Jodidio, *Álvaro Siza*, 118ss.); simetrias dentro de simetrias (Pavilhão de Portugal, Jodidio, *Álvaro Siza*, 143). Naturalmente, a exemplificação poderia prolongar-se indefinidamente.

17. Jonas, *The Phenomenon of Life*, 136.

sistematizadas numa simultaneidade do espaço. Não entanto, a mostração das diferenças não é só mostração das diferenças entre as coisas que se vêem no mundo, as quais aliás só são coisas porque a visão as põe como tal, na simultaneidade do espaço e submetidas à distância física e mental. A diferença própria da visão é também o distanciamento “teatral” que começamos por referir, bem como a posição da diferença entre interior e exterior, que é um dos pontos essenciais da arquitetura. Dada a simultaneidade da apresentação das diferenças, a visão é o único sentido onde se podem traçar linhas fixas, que dividem claramente, em primeiro lugar, uma coisa das outras, em segundo lugar, o organismo percepcionante da coisa percepcionada, e, terceiro, o interior do exterior. A aplicação desta análise à arquitetura, permite-nos compreendê-la como pensando e balizando a diferença, a distância e a separação, criando também o interior e o exterior, e por isso é imagem e arte das diferenças no espaço humano. Os modos como sinaliza esta distância incluem a adoção do ritmo, da simetria, da interrupção do ritmo e das quebras de simetria, das convergências e divergências, da repetição que é imagem e replicação, desenvolvendo as mais diversas variações de inversão, acentuação, atenuação e mediações dos elementos diferenciados.¹⁶ A visão, segundo Jonas, é dotada de uma capacidade imagética que é paradigmática em relação aos outros sentidos. Cabem-lhe, por isso, as três principais características da imagem, que são “(1) a simultaneidade da apresentação do diverso, (2) a neutralização da causalidade na afecção do sentido e (3) a *distância* no sentido espacial e mental.”¹⁷ A imagem visual institui distanciamento físico e mental, permitindo antecipações e retenções, apresenta um diverso numa simultaneidade espacialmente fixa e, em terceiro lugar, neutraliza a afecção causal, substituindo-a por um plano de idealização do mundo. Mas retornarei ainda a este ponto.

Em toda a percepção humana, independentemente do sentido específico, ocorre um processo que, mesmo sem produzir ainda necessariamente imagens, é já de duplicação das coisas. (Observe-se que, com exceção da visão e, de modo bastante mais limitado, do tacto, os restantes sentidos não produzem imagens, embora se entendam sempre como duplicação do seu objeto). Em termos filosóficos clássicos, devemos denominar esta duplicação perceptiva como duplicação entre *ideal* e *real*. Na percepção animal, em contrapartida, a duplicação ainda não acontece enquanto tal, ou seja, *como* duplicação. Nem o ideal é entendido como um fenómeno separado em si mesmo, nem o real recebe um estatuto objetivo, mas somente na sua referência ao organismo. Como numa análise “swot”, os significados são basicamente em número de quatro, e um objeto só recebe atenção a

partir das perguntas: trata-se de uma oportunidade, de um risco, de uma força ou de uma fraqueza? Na percepção animal, contrariamente à humana, não há propriamente imagem, porque a duplicação não é reconhecida como tal, e o tipo de distanciamento instituído é somente motor, e derivado de uma teleologia simples ou imediata, ou seja, não parece haver idealização. Um sinal pode ser entendido, mas somente na sua qualidade de orientação imediata e condicionada de um comportamento, não como representação de um objeto ou uma ocorrência. A duplicação ainda não está duplicada em si mesma e, por isso, não está presente ao próprio animal. Este não tem, por conseguinte, a capacidade de se distanciar dessa relação instituída perante o seu objeto. E esta re-duplicação não acontece no animal porque ele não é capaz de se observar de fora, duplicar-se no olhar do outro animal e de si mesmo. Por isso, ele não tem objetividade ou, pelo contrário, tem uma objetividade absoluta, que não se distingue de uma subjetividade absoluta, a qual, no humano, teria um carácter paranoico. A duplicação no ser humano dá-se *como* duplicação, ou seja, mostra-se enquanto tal porque o ser humano não só se vê a si “em vôo de pássaro”,¹⁸ perspectiva-se a partir de uma posição exterior à sua própria, como se vê também a ver. Esta visão teatralizante de si próprio como terceira pessoa acontece através de uma inversão de papéis que realiza com o outro ser humano. Isto institui a vida, poder-se-ia dizer “teatral” do ser humano, onde o distanciamento está representado explicitamente. Recorde-se somente que na base destas capacidades, que permitem distinguir a percepção humana da percepção animal, está, aparentemente, uma única alteração evolutiva, a capacidade de ver o coespecífico como agente intencional.¹⁹ Mas este tema, embora permita distinguir modos de percepção distintos e ajude a caracterizar o nosso modo perceptivo humano, contribuindo para nos conduzir até à arte, não nos poderá ocupar mais aqui.

Como se tem procurado mostrar, os sentidos em geral, a partir do referido grau zero do tacto, distanciam e replicam o mundo. Mas este distanciamento e replicação têm um significado muito específico. O seu principal significado é a referência característica dos sentidos em geral, e da visão em particular, identificada por Jonas, da “neutralização do conteúdo dinâmico”.²⁰ Neutralização do conteúdo dinâmico significa que as *forças* causais estão suspensas, que o meio e os objetos não atuam diretamente sobre o organismo por uma influência causal, e a causalidade está anulada. O essencial da percepção é a substituição da coisa efetiva, ou da causa real, por modos de informação não causal, mas interpretativa, ideal. A causalidade é eliminada, e a influência do real, que está reduzido a relações geométricas

18. Cf. Michael Tomasello, *A Natural History of Human Morality* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2016), 148.

19. Cf. Michael Tomasello, *The Cultural Origins of Human Cognition* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999), 15, 21, 33.

20. Jonas, *The Phenomenon of Life*, 146.

e cinemáticas, deixa de ser física e dinâmica. O distanciamento físico e mental assim tornado possível, cria o tempo e a abstração suficientes para projetar e prever cursos de ação diferenciados.

Esta

completa neutralização do conteúdo dinâmico no objeto visual, o expurgo de todos os traços de atividade causal da sua apresentação é uma das maiores realizações daquilo a que chamamos a função de imagem da visão.²¹

E as observações de Jonas confirmam a base antropológica em que assenta a crítica à visão que começámos por referir, ou seja, a crítica à visão por ser produtora de distanciamento e descorporalização. Segundo Jonas, distingue-se, na percepção humana e principalmente na visão, “a coisa tal como é em si mesma [...] da coisa tal como me afeta”.²² O característico da percepção é, em consequência, que ela “pode representar o perigoso sem colocar em perigo, o deletério sem causar dano, o desejável sem saciar”, colocando tudo isso numa “existência não-dinâmica”,²³ tal como observamos à janela, ou seja, sem a presença do corpo. No conjunto dos sentidos, “a visão emerge como o sentido com a mais completa neutralização do conteúdo dinâmico e o mais inequívoco distanciamento entre a função perceptiva e o seu objeto”.²⁴ Aliás, os olhos deixam de ver quando são submetidos a uma ação causal que supera o seu limiar, por exemplo, nos casos de encandeamento. A dinâmica, ou seja, a força, que a visão anula, é aquilo que justamente se furta à visão, mas tem de ser reconstruído, como imagem, no domínio da percepção. Esta função de representar as forças não pode ser desempenhada pelos órgãos dos sentidos nem, com certeza, pelos olhos, mas cabe ao corpo, à sensação visceral e muscular proprioceptiva.

4. A ORIGEM DA OBRA DE ARTE: OS PARADOXOS DO DISTANCIAMENTO E O VER SIMPLEMENTE

Sobre estas bases, seria este o momento de avançar para a questão artística propriamente dita. Jonas está certamente a retomar a referida passagem da *Metafísica*, ao observar que “aquilo que não parece encontrar-se ainda nos animais é que a *percepção* por si mesma se torna [, no ser humano,] imbuída de prazer.”²⁵ Em que radica este prazer do puro exercício dos sentidos, que anuncia tanto a experiência estética quanto a

21. Jonas, *The Phenomenon of Life*, 146-147.

22. Jonas, *The Phenomenon of Life*, 147.

23. Jonas, *The Phenomenon of Life*, 163.

24. Jonas, *The Phenomenon of Life*, 30.

25. Jonas, *The Phenomenon of Life*, 184.

fruição intelectual? Porque apenas ver, sem mais, nos interessa?

Na definição da arquitetura por Le Corbusier podemos também reconhecer ainda, com bastante nitidez, a mesma tradição expressa no começo da *Metafísica*. Provavelmente por razões similares às que temos sublinhado acerca desse passo da *Metafísica*, Le Corbusier não deixa de incluir explicitamente a emoção na definição da arquitetura:

A arquitetura, que é coisa da emoção plástica, deve, no seu domínio, começar também pelo começo, e empregar os elementos susceptíveis de impressionar os nossos sentidos, de satisfazer os nossos desejos visuais, e dispô-los de tal maneira que a sua vista nos afete claramente pela fineza ou a brutalidade, o tumulto ou a serenidade, a indiferença ou o interesse.²⁶

A nossa questão será, então, como se dá a transformação da atitude que aprecia os sentidos e o conhecimento na medida em que servem para outros fins, como recorda Aristóteles, em direção à atitude contemplativa, que ama os sentidos por causa deles mesmos, do prazer que oferecem e, finalmente, na apreciação da arte por si mesma? Apesar do salto histórico e temporal, uma resposta possível poderia encontrar-se com base na posição de Schelling, no seu curso de 1801 sobre a Filosofia da Arte, em relação à arquitetura. Schelling defende aí que “a arquitetura só se pode tornar bela ao se tornar também independente *de si própria*, como que a *potência* e a livre imitação de *si mesma*.”²⁷ A imitação ou a réplica, como vimos, é um elemento presente em toda a percepção, elemento que, na visão, se torna explícito como imagem. Como se referiu no texto de Jonas, a visão é o sentido que desempenha mais inequivocamente a “função de imagem”. E tem esta característica porque, ao contrário do tacto, da audição ou do paladar, permite construir o objeto como um todo substancial, dotado de identidade espaço-temporal, encerrado em linhas claras, idêntico e independente.

Como vimos, segundo Jonas a percepção, desde o seu grau zero no tacto, “desbloqueia uma dimensão onde as coisas podem existir, uma vez mais, no modo do objeto.”²⁸ Este “existir uma vez mais” como objeto é a sua duplicação em duas dimensões: em agente causal, pertencente ao mundo físico, real, como sujeito corporalizado; e em agente não causal onde, pela “neutralização dinâmica”, tem uma existência despotenciada, ideal, como sujeito perceptivo. Esta é a dimensão da imagem, presente já em todos os sentidos, desenvolvida mais plenamente

26. Le Corbusier, *Vers une architecture* (Paris: Flammarion, 1995), 7.

27. F. W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966), 578.

28. Jonas, *The Phenomenon of Life*, 85.

na visão, e projetada na criação e compreensão das imagens.

A criação e compreensão das imagens é um exclusivo do ser humano. Significa, parece-me, que na imagem o ser humano representa objetivamente, fora de si mesmo, a sua própria percepção. Daí o amor pelos sentidos e a sua fixação como arte. A imagem, tal como a visão, é uma duplicação ideal, sem força causal. Cria uma distância ideal em relação ao objeto representado, do mesmo modo como a percepção estabelece a distância em relação à coisa percebida. Mas este mostrar reflexivo da distância confunde-se com a própria distância – ou antes, não há distância que não seja mostrada como distância a um sujeito. Daí a importância crucial do mostrar. E, por isso, a arte mostra, é originalmente imagem, e só por defeito e relação privativa explícita, ao mostrar pode não mostrar algo.

4.1. EXCURSO SOBRE A MOSTRAÇÃO E A NÃO-MOSTRAÇÃO

A título de exemplificação, vejam-se os exemplos do quadrado negro de Malevitch (1915), ou do quilómetro vertical de Walter de Maria (1977) que, ao tematizarem explicitamente a não-mostração, falam de modo ainda mais evidente dessa mesma função. Assim como a arte abstrata, ao se mostrar como não-mimética, não faz mais do que sublinhar a dimensão do puro mostrar que está na origem de toda a mimese e imagem. Ou seja, a não-mostração e a arte abstrata isolam e permitem a fruição de *ver somente* que, como se disse, está na base e é mesmo anterior à própria mimese. Mas, sem dúvida que todos estes modos de esconder a mimese, ao não mostrar, são formas negativas do mostrar, e estão incluídas claramente no seu paradigma. O mostrar, para o ser humano, é assim a tautologia e paradoxo do próprio mostrar. A negação é também a própria afirmação, como quem paradoxalmente atende o telefone para dizer que não está.²⁹ No entanto, este paradoxo é também uma tautologia, porque mostrar a distância, como se disse, confunde-se com a própria distância – ou antes, na distância está presente já que se mostra a distância. E aqui, ser, nomeadamente ser a distância, é também mostrar essa mesma distância. Por isso se disse, desde o início, que o grau zero do contacto original com o real, o tacto, tem um sentido dialético, porque desde logo criar a separação entre o sujeito da percepção e a coisa percebida, é produzir a percepção, o que significa, negar e colmatar essa mesma separação, o que acontece pela percepção, pela emoção e pela locomoção. Mas para que se possa manter como negação e colmatar da

29. Jonas adverte que somente um ser capaz de negar pode entender o conceito de verdade, em *The Phenomenon of Life*, 175. Mas este tema ultrapassaria a intenção de exemplificação destas observações.

distância, a percepção tem de reconstruir essa distância sob uma nova forma livre. E este reconstruir pode ser denominado também um replicar, ou repetição reflexiva disso *como* isso. Daí o ver e o mostrar ocorrerem sempre na dimensão da mimese, e negá-la é também um modo de a sublinhar mais uma vez.

5. AS EMOÇÕES NA ARQUITETURA: A REPRESENTAÇÃO DO PESO

Contudo, se utilizarmos estas coordenadas antropológicas, na arte trata-se de mimese e de mostrar, e a arquitetura não é arte porque não é imagem de coisa nenhuma. A sua capacidade representativa é altamente limitada³⁰ e desajeitada. Pode possuir elementos miméticos, mas estes são acrescentos decorativos certamente inessenciais. Para responder a essa dificuldade, Schelling escreve, contudo, que a arquitetura só é bela-arte ao tornar-se “independente de si própria”, ou seja, ao estabelecer uma distância livre em relação a si. A sua determinação artística é então a de representar livremente, e de modo autodeterminado, aquilo que ela é: uma simples construção de abrigos. A condição em que é arte, segundo a passagem citada de Schelling, é que ela *se imite a si própria*, isto é, que seja em si mesma imagem mas, uma vez que não pode ser imagem de outra coisa, a sua independência é ser imagem de si própria. Este ser imagem de si própria é a teatralização inútil da sua própria utilidade em que ela, sem deixar de ser útil, autonomiza-se das condições da causalidade real e se torna imagem para ser vista.

Atendendo ao nosso tema, duas perguntas devem aqui colocar-se. Em primeiro lugar, no nosso esboço antropológico a partir de Hans Jonas, em que medida a emoção humana também pode ser mimetizada ou imaginada, em imagens destituídas de forças físicas ou corporais? Se a emoção é uma vivência imediata, de base corporal, pode ela ser replicada em imagem? Em segundo lugar, como pode a arquitetura ser emotiva?

Como vimos, por um lado, a distância instituída pela percepção e pela visão em especial, é replicada na imagem e daí surgem diversas faculdades humanas, entre as quais a faculdade do juízo estético. Por outro lado, referiu-se já também que o desejo e a emoção são tão inseparáveis da percepção quanto a distância é inseparável do ritmo, ou o tempo do espaço. Por isso, como quer que isso aconteça, não podemos ter representação perceptiva, ou imagem visual sem ter também emoções. O Heidegger de *Ser e Tempo* é pioneiro a mostrar como a nossa

30. V. Nelson Goodman, *Reconceptions, in Philosophy and Other Arts and Sciences* (Indianapolis: Hackett, 1988), 32–36.

interpretação do mundo é sempre condicionada por disposições afetivas.

De maneira *ontologicamente* fundamental, temos, de facto, de atribuir a descoberta primária do mundo à ‘mera disposição afetiva’. Um puro intuir, ainda que penetrasse nas veias mais íntimas do ser, não seria jamais capaz de descobrir algo como ameaçador.³¹

E Sartre compreende a emoção como uma antecipação de tipo mágico de uma totalidade que, de outro modo, somente poderia ser apreendida em diversos momentos sucessivos. Algo de não processável por inteiro ao nível conceptual ou intelectual recai nos circuitos reflexos corporais. A emoção é uma transformação integral do modo de ver o mundo, que se torna, por exemplo, numa afecção imediata, plena de felicidade, ou de medo, ou de terror. Na emoção, a consciência é rebatida numa totalidade que ela não pode apreender e que se expressa corporalmente.³²

Hans Jonas conecta também a emoção à vida animal e corporal. A emoção deriva da interrupção e reconstituição cíclicas das trocas com o meio, de que depende o fluxo metabólico. A ligação da emoção à corporalidade reencontra-se também, por exemplo, através de uma reflexão conceptual com base empírica, nas teses de António Damásio que mostra, em convergência com Heidegger ou Jonas, como o próprio exercício intelectual de compreensão do mundo desaparece sem o acompanhamento de emoções. Segundo Damásio,

tal como a emoção, a consciência tem como base a representação do corpo; e dou destaque a um curioso facto neurológico: habitualmente, quando a consciência é suspensa, desde a consciência nuclear até às suas formas superiores, a emoção é também suspensa, o que indica que, embora emoção e consciência sejam fenómenos diferentes, os seus alicerces podem ser comuns.³³

Damásio defende a tese de que a consciência é formada pela construção de imagens mentais que, no seu nível básico, são representação dos estados corporais. Não há, por isso, consciência, que não seja ‘afetivamente tingida’ e não esteja referida ao corpo. Segundo Damásio, as imagens constitutivas da consciência constituem, antes de poderem ser imagens objetivas do mundo, um mapa que representa o próprio corpo.

31. Heidegger, *Sein und Zeit* (Tübingen: Max Niemeyer, 1993), 138.

32. Jean-Paul Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions* (Paris: Hermann, 1965), 49ss.

33. António Damásio, *O Sentimento de Si: O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência* (Mem Martins: Europa-América, 1999), 58.

Como referi, uma característica principal dos sentidos e da capacidade das imagens que os acompanha é a anulação da ação causal e das forças materiais, e consequente idealização. Algo de semelhante se passa com a arquitetura que, se é arte, tem pois de ser imagem, e imagem de alguma coisa. Uma vez que o seu tema foi na tradição filosófica entendido como a superação da gravidade, a ser imagem de si própria, a arquitetura terá de ser imagem justamente da superação de forças. E se aceitarmos a tese de Schelling, de que a arquitetura ultrapassa a simples utilidade pela auto-imitação, a arquitetura tem também de apresentar a imagem da sua função essencial, ou seja, mostrar aquilo que é – o que tanto pode ser feito através da ornamentação, na arquitetura pré-moderna, quanto da exibição explícita de funções e materiais, na arquitetura moderna. Ainda na tradição inicial da filosofia da arquitetura, pouco após Schelling, Hegel e Schopenhauer estão de acordo em que a arquitetura tem como função básica a superação do peso.

Para a arquitetura – segundo este último –, considerada unicamente como *bela arte*, o tema próprio são as ideias dos estádios inferiores da natureza, ou seja, o peso, a resistência, a coesão; mas não como se admitiu até aqui, meramente a forma regular, a proporção e a simetria, que são algo de puramente geométrico, [simples] propriedades do espaço, não ideias, e por isso não podem ser tema de uma bela arte.³⁴

A “ideia” arquetónica, no sentido próprio do termo, implica a expressão de forças, não um simples registo de propriedades geométricas. Assim, o aspecto somente geométrico, o mero espaço visual, não tem a capacidade de produzir uma bela arte, porque não é expressão real de uma vontade, ao passo que a realização do belo tem de incluir um momento real e dinâmico que só a vontade permite traduzir. E porque a gravidade só opera em grandes massas,

as obras de arquitetura, para terem efeito estético, têm de ter uma dimensão considerável; elas não podem ser demasiado grandes, mas por vezes são demasiado pequenas. E assim se confirma a minha tese de que aquilo que constitui o material estético da arte da construção é o esforço e o antagonismo das forças fundamentais da natureza.³⁵

É este esforço, expressão da vontade, que

34. Arthut Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung II* (Leipzig: Insel Verlag, 1979), 531.

35. Arthut Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 531-532.

encontramos refletido, como auto-imitação, em algumas das suas formas. A arquitetura torna-se expressiva ao superar e anular a força, ao mesmo tempo em que exhibe essa mesma anulação, e então é imagem expressiva e emotiva.

6. DISPOSITIVOS DE EXPRESSÃO DE EMOÇÕES NA ARQUITETURA

Estando estabelecido que a visão não pode existir sem emoção, e esta sem as forças que atuam sobre o corpo e no corpo, a nossa questão é a de como a arquitetura pode ir além da visualidade e mimetizar as emoções corporalizadas. Irei referir em seguida dois dispositivos, um objetivo, outro subjetivo – que permitem justamente expressar e compreender arquitetonicamente a força, como aquilo que a arquitetura supera, ao mesmo tempo em que a exprime, na medida em que é arte e imagem dessa mesma superação. A arquitetura ganha, por estes dispositivos, um corpo. Um destes dispositivos é a contradição e a complexidade, outro a sua compreensão corporalizada.

6.1. DISPOSITIVO 1: A CONTRADIÇÃO SEGUNDO ROBERT VENTURI

Robert Venturi, que tematiza do modo mais explícito a contradição na arquitetura, utiliza um conceito muito lato de contradição, incluindo nela diversas formas de complexidade. Venturi inclui na contradição categorias como o “equivoco”, o “ambíguo”, o “tenso”, o “híbrido”, o “comprometido”, o “distorcido”, o “inclusivo”, o “reminescente”, o “remanescente”, a “riqueza de significados” ou a “vitalidade confusa”, entre outras.³⁶ Se utilizarmos este leque de significados para o termo, aquilo que ressalta de modo muito evidente é que todos estes sentidos da “complexidade” permitem ver as tensões dinâmicas em geral, não só o peso e a sua superação, como pretendiam os teóricos referidos do Séc. XIX. A contradição na obra permite ver as forças que permitem reunir e manter numa unidade uma diversidade complexa. A imagem não é somente vista, como um conjunto de formas justapostas, mas sentida fisicamente, porque o que está expresso não é propriamente uma imagem – o que não faria sequer muito sentido em arquitetura, que só muito acessoriamente é uma arte representativa – mas uma força, e uma unidade de forças que se opõem.

Os exemplos citados na nota 37 abaixo produzem, pela complexidade e a contradição, uma *Gestalt* que

36. Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 25-26.

corresponde à ação das forças que re-dinamizam e potenciam a imagem, mas sobretudo também uma *dynamis*, uma potência ou campo de forças criado pela figura. Assim, através da contradição objetivamente representada na arquitetura, a visão corporaliza-se, como propriocepção, transforma-se em tacto, e mesmo, transpondo o seu limiar e grau zero, transforma-se em ação física. Nestas contradições e tensões visuais, a visão extravasa o olho e atravessa a totalidade do corpo. Não vemos apenas com os olhos, mas todo o corpo participa na sensação das intensidades que atravessam a obra. O conceito de contradição de Venturi é bastante elástico, e, poderia acrescentar-se, o mesmo efeito pode ser obtido pela simples monumentalidade imposta pela grandeza de uma obra, que afeta o corpo e é princípio de emoção, uma vez que a grandeza do colosso não é simplesmente grandeza indiferente, matemática, mas uma grandeza complexa, uma desproporção dinâmica. E o valor que gera a desproporção é, evidentemente, a estatura do corpo humano, pelo que o colossal diz respeito diretamente ao corpo.



Figura 3. Catedral de Gloucester, séc. XV (Wikimedia commons).

Aquilo que Venturi chama contradição permite ver o invisível, ou seja, as forças causais, neste caso a gravidade, que a visão, como vimos, é suposta justamente eliminar numa idealização e formalização. No entanto, como se viu, a visão é criação de distância, e a distância só pode ser posta pela reminescência, ou replicação da proximidade. Por conseguinte, também a força só pode ser neutralizada pela reminescência da sua potência. A arquitetura mostra o peso, mostra a força e, na medida em que é uma representação, anula a força somente na condição de mostrar essa anulação, ou a força contrária que vence o peso, sob uma nova forma. Esta nova forma em que o peso surge exposto como superado é forma estética.

Como exemplos da visão das forças em obras

37. Entre outros exemplos que impressionam fisicamente o observador, veja-se igualmente a imagem complementar em <https://www.flickr.com/photos/amthomson/5060805632>. Entre os inúmeros exemplos de Venturi que exprimem o poder físico da contradição e da complexidade em arquitetura, poderíamos destacar-se aqui, quanto às volumetrias, a Cabeça colossal do Imperador Constantino, no Museu Capitolino em Roma (ver Venturi, *Complejidad y contradicción*, 104), a Torre da Câmara Municipal de Brugges, ou, quanto a contradição entre interior e exterior a Casa Shodan de Le Corbusier (1950). Venturi apresenta centenas de exemplos.

de arquitetura segundo Venturi, podem destacar-se o seu tratamento da Catedral de Gloucester³⁷, com a expressão do peso como um arco a atravessar ostensivamente os outros elementos construtivos, a desproporção da torre sineira da Câmara Municipal de Brugges, ou a Casa Shodan, de Le Corbusier, onde o interior avança contraditoriamente para o exterior.

6.2. DISPOSITIVO 2: A CORPORALIZAÇÃO DA VISÃO SEGUNDO HEINRICH WÖLFFLIN

A contradição e a complexidade de Venturi apontam diretamente, assim, para um segundo dispositivo de expressão da emoção na arquitetura que referi: a corporalização da visão. Este segundo dispositivo para a representação visual – ou só aparentemente visual – das emoções pode encontrar-se recuando até o autor que, ainda sob a influência de Schopenhauer, do modo mais direto tratou a função corporalizadora da arquitetura, nomeadamente Heinrich Wölfflin, na sua dissertação de doutoramento de 1886, intitulada *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*.³⁸ O jovem Wölfflin desejava um psicologismo estético com alguns traços de metafísica schopenhaueriana, questionando justamente o modo como as emoções estão presentes na arquitetura, e procurando resolver a questão sobre “como é possível que as formas arquitetônicas sejam expressão de algo que é anímico, de uma disposição afetiva?”³⁹ A chave para a resposta reside na mediação que a experiência corporal faz entre a visão e as emoções. E a visão da obra arquitetônica produz emoções, segundo Wölfflin, porque a obra de arquitetura é percebida através de uma analogia com o corpo humano. No entanto, a psicologia estética da arquitetura proposta pelo jovem Wölfflin não recorre a uma analogia simples exterior ou contingente entre o corpo experienciado e a arquitetura somente percebida, mas a própria visão está já imbuída da presença material do observador. Lembra-nos Wölfflin, com razão, que “se fôssemos seres de apreensão puramente ótica, estar-nos-ia vedado sempre um juízo estético acerca do mundo dos corpos.”⁴⁰ Recorrendo novamente a Hans Jonas, podemos encontrar definido do modo mais claro algo que essa dissertação algo imatura de Wölfflin apenas indicia. A relação entre corpo e visão tem um significado mais fundamental do que o de uma experiência empírica contingente, objeto da psicologia, de uma mera analogia que possamos conceber entre o nosso corpo e um edifício. Jonas mostra que esta “analogia” psicológica deriva não só de uma necessidade epistemológica, mas

38. Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (Berlin: Gebr. Mann, 1999).

39. Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, 7.

40. Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, 9.

mesmo ontológica. Segundo Jonas,

um exame sem preconceitos irá encontrar que a origem da ‘ideia’ de força e, portanto, de causa, não pode ser o puro entendimento, mas somente a vida somática concreta, na interação efetiva das suas capacidades de sensação de si com o mundo. O entendimento como tal, só sabe de razões e consequências, não de causas e efeitos: estes últimos denotam uma conexão de realidade, por intermédio de *força*, não de idealidade, ou por meio da forma.⁴¹

Na verdade, apenas acedemos aos corpos, às forças e à física, epistemológica e ontologicamente, através do nosso corpo, não através de alguma atividade intelectual.

Se, como referimos, segundo Heidegger a disposição afetiva – a emoção – é um existencial, então a experiência do corpo é, além de um inevitável facto psicológico, um transcendental. Isto permite-nos interpretar retrospectivamente o princípio geral exposto por Wölfflin de que “o objeto da arquitetura são *os grandes sentimentos da existência*, as disposições afetivas que pressupõem um estado durável regular do corpo.”⁴² E compreendemos também a tradução necessária desse objeto em sensações corporais, que o autor acaba por descrever de modo muito vivo, que poderíamos resumir numa referência a Goethe:

quando Goethe diz que teríamos de sofrer o efeito de uma bela sala mesmo que a percorrêssemos de olhos vendados, isto não é senão a expressão do mesmo pensamento: a impressão arquitetônica está muito longe de ser alguma “contagem feita com o olhar”, mas assenta num sentido imediatamente corporal.⁴³

Esta experiência assenta em princípios epistemológicos que partem de impressões da consciência nuclear do próprio corpo, mas que permitem estender a analogia até significados humanos mais claramente determinados, culminando em momentos de reflexão cultural e mesmo civilizacional. Com base neste princípio, Wölfflin encontra na experiência da arquitetura toda uma paleta de significados, desde a força vital elementar que vivifica o organismo mais simples, passando pelas emoções humanas, até à evolução mais complexa das civilizações, que tendem, por exemplo, a acelerar “febrilmente” um movimento para o alto, como pode ser visto, numa similar analogia, na sucessiva elevação e adelgaçar das construções nas ordens antigas.⁴⁴

O princípio geral destas analogias é que “todas

41. Jonas, *The Phenomenon of Life*, 22 (itálico meu). Veja-se também a nota 31 supra, referente a Heidegger.

42. Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, 10.

43. Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, 12–13.

44. Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, 27.

45. Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, 17.

46. Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, 18.



Figura 4. Pormenor arquitetónico, Séc. XII-XIII (Museu do Castelo Sforzesco, Milão).

47. Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, 17. Na imagem acima, abstraem-se para este efeito de eventuais conotações sociais.

48. Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, 12.

49. Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, 9.

50. Cf. Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, 33-34.

51. Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, 33. Refira-se aqui, a título de exemplo, o Pavilhão Carlos Ramos na Faculdade de Arquitetura (Porto, 1987-1993) de Siza Vieira. Cf. fotografia em Ph. Jodidio, 90.)

as determinações que a estética formal fornece acerca da *forma bela*, não são senão *condições da vida orgânica*.⁴⁵ No entanto, esta vida orgânica não é um simples facto químico da natureza, mas contém uma força que produz significado na medida em que seja exposta em conceitos: esta força vital elementar é a “força da forma que não é, portanto, apenas o oposto do peso, a força efetiva vertical, mas o que cria a vida.”⁴⁶

A experiência somática da obra não é uma impressão psicológica contingente, dependente do nosso estado ocasional de espírito, mas fundada nesta força que contraria o peso, que está presente desde a mais elementar vida animal e culmina na posição bípede do homem.

O que nos mantém direitos e impede um colapso sem forma? A força oposta, que podemos denominar vontade, vida, ou de qualquer outro modo. Denomino-a força da forma. *A oposição entre força da matéria e força da forma*, que move a totalidade do mundo orgânico, é o tema fundamental da arquitetura.⁴⁷

Assim, por exemplo, a visão de uma coluna não vê apenas linhas verticais, mas é sobretudo uma experiência somática vivida de resistência ao peso:

colunas poderosas provocam em nós inervações enérgicas, a respiração orienta-se pela largura ou estreiteza das relações espaciais, enervamo-nos como se fôssemos essas colunas que suportam, e respiramos tão profunda e completamente como se o nosso peito fosse tão largo quanto estes átrios.⁴⁸

Mas a visão das colunas é também bastante mais do que essa tradução somática da vontade de se manter de pé. A coluna, segundo Wölfflin, exhibe também significados morais, como seja, por exemplo, “felicidade orgulhosa”.⁴⁹ O aspecto moral está acentuado pela diferença entre as experiências mais puramente animais, centradas na parte inferior do corpo, e as vivências intelectuais e morais, concentradas na parte superior, tanto do corpo quanto do edifício.⁵⁰ Por fim, o rosto do edifício é a fachada, os olhos as janelas, etc. – e tal como Schelling já anunciava estas correspondências, o frontão dórico é como a testa, onde estão expressos os pensamentos. Escreve Wölfflin que “a arquitetura se aproxima aqui da organização humana de maneira muito significativa, de tal modo que as analogias fisiognômicas aparecem com grande clareza.”⁵¹

Na interpretação do significado humano e moral da arquitetura, por intermédio da experiência do corpo, o princípio estético acaba por surgir, afinal, como o prazer da superação do peso, que é o prazer da autodeterminação, cuja superabundância de força, vital, orgânica, moral e cultural, é o ornamento.

7. CONCLUSÕES

O nosso percurso conduziu-nos, desde o privilegiado da visão por Aristóteles, não principalmente porque ela nos é útil, mas pelo simples desejo e prazer de olhar, através dos modos como a visão se pode articular com as emoções e a sua sede, o corpo humano, até ao prazer intelectual e o significado corporal e moral da experiência arquitetónica segundo Heinrich Wölfflin.

Aproximando-nos da conclusão, gostaria de acentuar um aspecto importante sobre a experiência arquitetónica e a sua discussão no que se refere aos sentidos e à corporalidade. A questão que tratamos é a de saber em que medida o privilégio da visão, na metafísica e na arquitetura, conduz a uma perda do sentido do ser, ao empobrecimento e distanciamento da relação com o mundo, à redução da participação e ao enfraquecimento das vivências sensoriais e emotivas, e da comunidade humana em geral. Procurámos mostrar que esse privilégio, conforme se pode verificar, não implica tal empobrecimento, porque desde a sua origem ele deve ser entendido como um modo de definição da contemplação, da visão, do desejo e das emoções dedicadas aos fins em si mesmos. A relação com o mundo é intensificada na medida em que nele não só encontramos como somos afetados e movidos, corporal e racionalmente, por esses fins e para eles. Segundo Aristóteles, também a nossa relação sensorial com o mundo é preenchida com valores e significados que ultrapassam essencialmente o de simples meios.

É verdade, como recorda Steven Holl, que

uma cidade não é nunca vista como uma totalidade, mas como um agregado de experiências, animadas pelo uso, por perspectivas que se sobrepõem, luzes, sons e cheiros mutáveis. Do mesmo modo, uma obra arquitetónica singular raramente é experienciada na sua totalidade (exceto em forma gráfica ou num modelo), mas como uma série de vistas parciais e experiência sintéticas.⁵²

52. Steven Holl, “Archetypal Experiences in Architecture”, in Steven Holl, Juhani Pallasmaa e Alberto Pérez-Gómez, *Questions of Perception: Phenomenology of Perception*, 121-156 (San Francisco: William Stout, 2006), 130.

No entanto, um ponto importante a salientar é que não tratamos, nem podemos tratar aqui de uma questão apenas sensorial, de cheiros sons e perspectivas sintéticas. Não se trata de verificar fenomenologicamente que a visão é insuficiente, apelando a experiências corporais mais básicas, e termos por isso de lhe acrescentar ainda outros sentidos, de modo a obtermos uma experiência mais plena ou uma vivência sensorialmente mais completa. Não se trata, tão-pouco, de vendar os olhos e perceber com os outros sentidos ou até mesmo através da presença proprioceptiva ou cenestésica do corpo. Os sentidos, e a sua fenomenologia, não nos podem dar a raiz da experiência humana, e tão-pouco da experiência arquitetónica. Esta não é basicamente sensorial, mas conceptual, porque de toda a evidência os olhos vêem e os ouvidos ouvem em dependência dos nossos conceitos, conhecimentos e valores. A dimensão ética que referimos, não é uma dimensão em primeiro lugar sensorial, o que é evidenciado por qualquer catálogo de emoções. Por exemplo, Damásio enumera as

seis emoções ditas *primárias* ou *universais*: alegria, tristeza, medo, cólera, surpresa ou aversão. [...] Mas é importante notar que existem muitos outros comportamentos aos quais tem sido atribuído o rótulo “emoção”. Nestes incluem-se as chamadas *emoções secundárias* ou *sociais*, tais como a vergonha, o ciúme, a culpa ou o orgulho; e as que denomino *emoções de fundo*, tais como o bem-estar ou o mal-estar, a calma ou a tensão.⁵³

Se a emoção é parte integrante da nossa experiência do mundo, ela está, de facto, muito além do domínio da visão e, mesmo, do domínio sensorial em geral. Se a sua origem pode ser traçada, conforme vimos, no próprio modo de existir do animal, a fome, o desejo, o medo, as emoções humanas, embora mantenham sempre a sua relação com o corpo orgânico humano, já pouco têm que ver com o estatuto animal e mesmo perceptivo, do nosso organismo, mas com o nosso estatuto de animais ultrasociais e intencionais, segundo uma intencionalidade, porém, que não é, no seu sentido mais pleno, sensorial, mas ético e racional.

De que modo a arquitetura se concretiza e qual o seu significado nestes domínios mais complexos da experiência humana, seria objeto de uma continuação deste estudo, que pudesse percorrer as dimensões morais e conceptuais - e não só perceptivas e emocionais - da arquitetura. Essa continuação teria de focar o tema da educação da visão e das emoções através de conceitos éticos e teóricos que fossem capazes de questionar de

que modo a arquitetura se relaciona, além das emoções primárias, e das emoções de fundo, também com as emoções sociais. Porém, um tal tema excederia em muito os limites deste estudo.

53. Damásio, *O Sentimento de Si*, 71-72.

ARCHITECTURE SYMBOLISM OF THE ST. SOPHIA CATHEDRAL IN KYIV

NATALIA KOVALCHUK

Borys Grinchenko
Kyiv University

The global city emerges at the crossroads of historical times and cultures, and manifests those universal values that were established during certain historical periods and captured by the eternity on the facades of these cities as important factors of national cultures' development. As the center for formation of such European sacred values as the truth (science) – kindness (ethics) – beauty (art), the city of Athens represents the symbol of culture, whereas Rome is the symbol of power, Constantinople being the spiritual center of the Byzantine empire represents the second Rome, Jerusalem is the symbol of holiness, and Kyiv beginning from the Kyivan Rus' per Liturgical arrangement of Saint Sophia's church in Kyiv is above all connected to the image of the Virgin Mary Orans located in the middle of the church, which defines the essence of the whole interior. Hands upraised to the level of Her head is the traditional gesture of Orans that originates from the early Christian art and represents prayer. To comprehend the nature of this gesture, it is necessary to recollect a certain significant episode in the Bible. According to the Book of Exodus, during the difficult battle between Israelites and Egyptians, Moses raised his hands in prayer for his people. The Israelites were winning while he was holding his hands up by force of his will, and when he lowered his hands, the enemies were defeating them (Exodus 17:11-12). In the light of this episode it becomes clear that Orans is the theurgical power that has to destroy visible and invisible enemies of the city. Orans becomes a warrior and defender because, like Moses, She assumes the function of protection of Her own people. People connect this image of Kyiv Orans with the Unbreakable Wall. In the canon of St. Joseph the Hymnographer the Mother of God is presented as "the Unbreakable Wall": "Rejoice, God's habitation and glory; rejoice, supreme of the Holy of Holies; rejoice, the tabernacle gilded by the Spirit; rejoice, inexhaustible treasure of life; rejoice, precious wreath of the righteous Kings; rejoice, respected honor of devout priests; rejoice, the steadfast pillar of the Church;

rejoice, the unbreakable wall of kingdoms; rejoice, You, by whom the signs of victory are raised; rejoice, You, by whom enemies are overthrown; rejoice, cure for my flesh; rejoice, salvation for my soul; rejoice, Pure Virgin”.

As it has been mentioned in the literature sources earlier (Lazarev, 1963, p. 163-164), there was an inscription above the image of the monumental figure of the Orans Mother of God, Who embodies both the terrestrial Church and the Holy Wisdom, and this inscription says: “God is within Her, She will not fall; God will help Her at break of day” (Psalms 46:5). The Christian exegesis interpreted these words taken from the Psalm 46 as a prophecy about New Jerusalem, i.e. the Church of Christ created as a result of the terrestrial settlement of Logos.

Internal and external architecture of Saint Sophia of Kyiv express the same idea regarding the holy nation protected by God.

In his “Sermon on Law and Grace” Metropolitan Hilarion of Kyiv compares Saint Sophia of Kyiv to the Jerusalem Temple that represents the center of the Holy City and the symbol of Heavenly Jerusalem. The idea of New Jerusalem is also embodied into the interior of the Church. Its architecture serves as the symbol of Heavenly Jerusalem. 12 cross-shaped columns of the central core of the Church remind of 12 pillars of the Heavenly City, 12 archways of the central arcades are associated with 12 gates of Jerusalem. What is even more important, the number 12 is discernible in the key dimensions of the building: 12 feet, or 3.75 m. Internal radius of the central apse is 12 feet. Similarly, the number 12 lies in the basis of horizontal and vertical divisions of the Church. Proportional correlation of the key values of the central core, to which sacred meaning was assigned, also corresponds to the New Testament Jerusalem: length, width and height of the levels of the City of God make 29 m., or approximately 94 Greek feet.

Central five-aisled dimension of the St. Sophia cathedral has a cube form. The same form has a sanctum of the Jerusalem temple (same form has Moses tabernaculum). According to St. Paul Jesus came to this world with bigger and more perfect tabernaculum, that was blessed by his blood.

As temple of Solomon is an image of Jerusalem as Church, in the symbolic of St. Sophia’s cathedral there are notions of Holy City (paradise) temple (holy building), and church (community), that are distinctive feature of the Holy Scripture text. That’s why the architecture of the cathedral represents not

only the symbolic of Heaven Temple, but also its dimensions. They are sacral measures represented in the New Testament Apocalypsis.

For example the width of facades of the temple is 55 m. that correspondent to the measures of the New Jerusalem (Bolshakov, 1988, p. 84). It is no coincidence that the width of the building is related to this value: it is oriented along the two main facades - the eastern and western. The latter, with a central entrance and towers, is perceived as a city wall with towers and main gates of Heavenly Jerusalem.

The number of stabs – 12 correspondents to the conception of New Jerusalem. We can agree with the hypothesis about correlation of stab number and Christian calendar that consists 12 months (Pugacheva, 1988, p. 123). It’s also possible that 12 stabs symbolize a new tree of life. It gowns on margins of the God’s City Street and every month gives a new fruit.

Symbolism of the architecture form of old Kyivan Rus architectural forms is marked by liturgical movement from West to East, from past to future. For example, on side facades of the St. Sophia cathedral there are six domes, that symbolizes the accomplish of time and leads the church to the final victory. For the church as well for all community in general, it makes possible the victory of spirit, enables to become similar with our Creator, which created a human being during 6 days and gave us a spirit.

Saint Sophia of Kyiv was built on the basis of the Byzantine cross-in-square system. In the cross-in-square church “the unification of external and internal, horizontal and vertical symbolism leads to the well-known formula: “the church is the path for the heavenly ascension” (Serov, 1994, p. 156). In the center of the church there was the main dome to which vaults arranged in shape of a cross are attached. Between the wings of the cross other twelve domes are located, and they make two rows: the first row presented by four middle-sized domes, and the second one – by eight small domes accordingly. N.M. Nikitenko, a researcher of numeric symbolism of the Church, came to interesting conclusions during the process of its decryption (Nikitenko, 2000, pp. 188-190). Beginning the decryption of the numeric symbolism of Saint Sophia of Kyiv from the composition of domes, it is necessary to remember that the Church, as does a prayer, represents the medium for communication with God, therefore it is imperative that one looks at it both from earth (from the ground) and from Heaven (the sky). Five domes symbolize Christ and the Universal Church. In the universal symbolism the number five symbolizes spiritual essence that creatively

influences the matter. The Western façade with the central portal signifies the entrance to the Church dominated by seven domes symbolizing Church as the house where Wisdom dwells on seven pillars. The number seven symbolizes Virgin Mary, i.e. the terrestrial Church that embodies the terrestrial and heavenly, spiritual and material.

The unity of the terrestrial and the Celestial Churches is manifested in the descent of the Wisdom from the sky, symbolized by hierarchic lowering of the domes from the central (the big one) to four middle-sized and then eight small ones, where accordingly the first one is the symbol of God, the next four symbolize four corners of the world blessed by His word, and number eight is the symbol of blessing, i.e. making covenant with God. The number eight is the most proximate to people because it carries the idea of God's entrance to the Church. These statements can be proved with numerous examples from the Bible. It is known that Noah's family consisting of eight people is the symbol of salvation of humanity, and his ark is the symbol of Church where everyone finds salvation.

There is an interesting correlation between numbers seven and eight in the domical composition of the Western part of this Church. One can see seven domes from the ground, whereas eight domes can be recognized from the sky. The number eight is the symbol of collective resurrection. Therefore, in this combination of numbers seven and eight in the domical composition of Saint Sophia of Kyiv one can distinguish the idea of replacement of the old with the new, of law with grace, that corresponds to the key idea produced by Metropolitan Hilarion of Kyiv in his work "Sermon on Law and Grace" (Moldovan, 1994 p. 92).

This correlation of internal and external images in the general symbolism of temple architecture in Kyivan Rus time correspondent to the idea of ancient Christians about true that should be open to the representants of other religions. So, we can make a conclusion about symbolical meaning of neck as an architectural form of the St. Sophia Cathedral. It's an image of heaven church through apostles, prophets, angels, cherubims and seraphims.

Windows of the neck is the new teaching of church; prostheses – holy people; cornice symbolizes heaven power. The same we can see in the Christian art on ancient frescoes and mosaics of Byzantium and Kyivan Rus. In the images of the spheres of space, various spirals, wavy, zigzag lines and other signs denote celestial forces and various forms of their actions.

Interesting symbolism of the windows of the

ancient church of Kyivan Rus, which corresponds to the symbolism of the windows of St. Sophia cathedral in Kyiv. The window is the eye of the temple, which gives sunlight. According to the worldview of the holy fathers church received a light the Divine Grace through angel power. Saint Dionysius the Areopagite explained the meaning of angels (Dionysius the Areopagite, 1997, pp. 38-39). According to his point of view windows can symbolize the power of angels, which gives to the world enlightenment and protect the temple from the penetration of the spirits of darkness.

Not less important is the symbolism of window and symbolical form of portal and porch which leads to the entrance of the temple. Here a range of symbols is linked with three sphere of values: first of all the necessity to prepare himself for the entrance to the temple; secondary, with God's benediction which everyone receive while he enters to the church; thirdly with God's gifts which has place during the liturgy. The name of the porch comes from the word wing, symbol of spiritual entrance to the temple and a sign of God's benediction.

Icon above the entrance to the temple means a beginning of relation with God and his invisible presence. Portal of entrance is widely open toward people which come to the temple. Analyzing the various carved and picturesque ornaments and signs that are placed on the perspective profiles of the portal, it is possible to reveal a very complex and subtle understanding of the path of the human soul to the temple.

As a result of its polysemy, the Sophia concept (according to the analysis provided by V. Toporov) has a number of connotations along with its basic meanings, including the image of light, spiritual sight, enlightenment, epiphany. This luminiferous origin of Sophia illuminates the senses of Hagia Sophia of Constantinople and Saint Sophia of Kyiv. Analyzing the Church in Constantinople, Procopius of Caesarea insists that not by human capability or skill, but by God's grace such miracle has been accomplished; radiation of light from inside by the Church itself, and not by its physical appearance: this place is not illuminated by the sun from the outside. The same idea works for the image of Saint Sophia of Kyiv. The golden glow shed by domes of the central Churches of Constantinople and Kyiv over the cities represented the image of blazing holy face of God's glory, since in Christology gold is the 'absolute metaphor' of light, and light is the 'absolute metaphor' of God (Averintsev, 1973, pp. 46-47). The central dome of Hagia Sophia is unprecedented for its time ribbed type, when the weight of the whole structure is shifted to the basal part of the dome through the ribs. This allowed for large light openings in the basal part of the dome creating amazing

effect of it soaring in the sun rays. The dome seems hovering in the air and drawn down from the sky. “Looks like it is resting not on the firm construction due to lightness of the structure, but represents a golden hemisphere delivered from Heaven”, Procopius of Caesarea is expressing the Byzantine views on the Church (Procopius of Caesarea, 1939, p. 205).

Christian metaphysics of light was hierarchic by its nature. Combining in itself emblems of sun and gold, it is personified first of all in the Tabor light as the symbol of Jesus Christ – the truly righteous King or ‘Sun of Righteousness’. In its turn, the sun is considered to be the ‘Eye of the Universe’, therefore the symbol of God the Father. In Christology the sun is also a symbol and attribute of the Mother of God (Revelation 12:1). That is why “the image of Orans seems to be hovering in the radiance of golden rays, and along with those golden cubes of various luminosity create the impression of Her moving either closer or away from us” (Lazarev 1960, 64). “If you stand there, in front of Kyivan Orans, even for a certain period of time, then you are going to see that the light there is changing all the time, as if She was radiating this light. The aura of golden light surrounds Her all the time, and as a matter of fact this is not a flat background, but space, Divine space that opens behind Her, and actually She is not standing in front of this space, but emerging from this space. This is the key Byzantine effect, which by the way has not been yet entirely described or even comprehended, but it represents the basic natural feature of the Byzantine icon: there is no boundary between the image and its spectator” (Lidov, 2010.).

So we can make a conclusion that the symbolic of the ancient Ukrainian temple shows historiosophic tendency. This tendency set the task for understanding the global movement of universal history, from the creation of the world to its end, in the context of the history of its people. Analysis Saint Sophia of Kyiv as the most important Church of the state of Kyivan Rus’ provides us with understanding of the conceptual essence in the architectural design in the context of Christian worldview. The main Churches of Kyiv serve as tangible embodiment of the Christian concept of Sophia. The Mother of God is the central image of this Church. The image of the Mother of God Orans ‘the Unbreakable Wall’ in Kyiv serves as the symbol of city’s protection. The images of the Mother of God in this Church is placed on the internal side of the central apse, in its concha. At these images She appears as the holy intercessor for Kyiv and all the Christians, as the embodiment of divine purity and holiness. Internal and external architecture of the Church expresses the idea about the holy nation protected by God, Saint Sophia of Kyiv represen-

ts the analogy for the Jerusalem Temple, the center of the Holy City and the symbol of Heavenly Jerusalem. Due to its polysemy, the concept of Sophia has a number of connotations with images and metaphors of light, spiritual sight, enlightenment, epiphany, which are interwoven into the compositions in the Church. The golden glare irradiated by the domes of both Churches represent God’s glory, because in Christology gold is the symbol of light, and light is the symbol of God. The symbols of sun and light are the key attributes of the Mother of God as the central character of the holy Church of Kyiv.

BIBLIOGRAPHY

- Averintsev, Sergey Sergeevich (1973), *Gold in the system of symbols of the early Byzantine culture*. In: Southern Slavs and Ancient Russia. Western Europe: Art and Culture. Moscow, 1973, 43–52 (In Russian)
- Bolshakov L. N. (1988), *Metric analysis of the Old Rus temples XI–XII centuries*, In: Old Russian art, Moscow, pp. 113–117 (in Russian).
- Dionysius the Areopagite (1997), *About Heaven hierarchy*. St Peterburg (in Russian).
- Lazarev, Viktor Nikitich (1960), *Mosaic of Sophia of Kyiv. With the appendix of an article by A. Beletsky about Greek inscriptions on mosaics*. Moscow.
- Lazarev, Viktor Nikitich (1963), *The art of ancient Rus. Mosaics and frescoes*. Moscow 2000, (in Russian)
- Lidov, Aleksey. 2010, *Икона и иконоическое в сакральном пространстве [Icon and iconic in sacred space]* (16 July 2010). <http://www.polit.ru/article/2010/07/16/icon/> (accessed 15 March, 2021).
- Moldovan Aleksandr Mikhaylovich (1984), *The Word of the Law and Grace” of Hilarion*. Kyiv.
- Nikitenko, Nadiya (2000), *Rus and Byzantium in the monumental complex of St. Sophia of Kyiv: historical perspective*. Kyiv (in Russian).
- Procopius of Caesarea (1939), *On buildings*. In: Bulletin of Ancient History VIII, 4, 203–210:205 (In Russian).
- Pugacheva N. T. (1988), *Sophia of Kyiv as a source of reconstruction of the world model of the Kyivan Rus culture*, Kyiv: Naukova dumka, pp. 110–125 (in Russian).
- Serov, Sergei Ivanovich (1994), *The space of the symbolism of the cross-domed church*. In: Chelovek 5, pp. 156–162 (in Russian).

CORPOPELECASA: REFLEXÕES SOBRE O CORPO EM-COMPOSIÇÃO

NATÁLIA SÁ

Universidade de São
Paulo

**Sumário:*

O corpo relacional

CorpoPeleCasa

Criação de corpos

O corpo que rompe ou resistências de espacialidades corpóreas

O estudo dos processos de construção e produção sociais do espaço da arquitetura e da cidade tem no entendimento do corpo como produtor de conhecimento uma potência em revisitar as epistemologias delineadas na lógica de produção racional capitalista (na qual arquitetura e urbanismo se dedicam a ordenar o uso dos espaços pelo corpo segredado destes), e oferecer possibilidades não-lineares de pensar, sentir, agir e produzir espaços e cidades não apenas *para*, mas *com*, *por* e *através* das pessoas.

Não é incomum observar, em conversas cotidianas, poemas, publicações acadêmicas e pesquisas científicas, a metáfora da casa como corpo e vice-versa. A figura de linguagem mencionada, desprovida de sentido político que considere os contextos sociais e culturais nos paralelos traçados, é utilizada para produzir sentidos através de comparações, que se revelam por relações de semelhanças entre as partes. Assim, a coluna vertebral pode ser comparada ao pilar central que estrutura nossa existência, ou cômodos podem ter suas características ou funções comparadas às de determinados órgãos do corpo, por exemplo, numa espécie de busca por evidenciar a natureza simbólica que os termos corpo e casa anunciam, como representação de abrigo, refúgio, invólucro, definição e identificação de um sujeito no mundo. Corpo e casa assim apresentados assumem um caráter fixo, embora as metáforas não sejam estáticas.

A fixidez nas suas definições está associada à ideia de uma funcionalidade que é dada *a priori*. Corpo e casa têm identificações (fixas) em decorrência das funções a que se destinam. São utilidades predefinidas e universalizadas, a partir

das quais as metáforas e representações se tornam realizáveis.

É possível gerar tensionamentos capazes de potencializar as reflexões acerca do corpo e da casa para além das relações utilitárias e objetivas de causa e efeito. Assim, conceitos e procedimentos da filosofia e das artes do corpo (dança, teatro e performance) serão visitados com o intuito de expandir as possibilidades de produção de conhecimento aqui disparadas e contribuir conceitualmente para a compreensão da casa como corpo, sem metáforas.

A ideia de corpo relacional (Spinoza, 2017) mobiliza o caráter temporário (não fixo) e singular (não universal) (Deleuze, 2001) de corpos mutáveis, implicados na experiência dos acontecimentos, os quais agenciam práticas complexas de composições que variam em multiplicidade.

O CORPO RELACIONAL

Uma maneira dialógica de pensar o mundo e o corpo foi proposta, dentro da chamada Filosofia Moderna, em meados do século XVII, pelo filósofo nascido nos Países Baixos Benedictus de Spinoza, no seu livro *Ética* (2016 – [1675]). Para o pensador, os corpos se definem pelas relações que estabelecem através da experiência (não por sua forma, identidade ou função), ao afetarem e serem afetados¹, em um processo que nunca se finda.

A atriz, performer e pesquisadora Eleonora Fabião, professora na UFRJ, apresenta a definição de corpo para Spinoza interpretada por Deleuze: “um corpo é um grupo infinito de partículas relacionando-se por paragem e movimento” (Fabião, 2008). Para Spinoza, um corpo é composto por infinitos corpos que se relacionam entre si com determinada velocidade, movimento e afecção que definem este corpo e somente este corpo é definido por esta relação dada. Corpos são, portanto, fluxos de partículas (que são corpos por si sós) se relacionando em velocidade, em vibração, em movimento. “O corpo é definido pelos afetos que é capaz de gerar, gerir, receber e trocar” (...) “um corpo não é separável de sua relação com o mundo posto que é exatamente uma entidade relacional” (Spinoza *apud* Fabião, 2008).

O corpo habitante não é, portanto, compreendido como separado da casa. Assim, descarta-se aqui, a lógica rasa, linear e funcionalista de um senso comum que define “a arquitetura como o abrigo das atividades do ser humano”. Não existe, entre ambos, uma relação de causa e efeito: do corpo sobre a casa ou da casa sobre o corpo, senão que são uma coisa só, um “corpocasa”, ao mesmo tempo em que são corpo e casa enquanto

corpos por si sós. O entendimento, não como órgãos/organismos prontos, mas *em-composição*, permite perceber que as relações que se estabelecem, processualmente falando, redefinem um ao outro mutuamente: corpo e casa são redefinidos constantemente em situação (experiência).

As relações estabelecidas geram adaptações e atualizações em fluxo contínuo, em processos. Estes processamentos tampouco são passivos. Para o filósofo Alva Noë (2004), a percepção, enquanto substrato de todos os processos cognitivos, não é entendida como um processamento que produz ação *a posteriori*, senão que já tem a ação em si, em todas as suas etapas.

O corpo se estabelece como meio das relações processuais e não como receptor ou lugar de passagem para estímulos que resultam em algo ou algum produto depois. O corpo que é afetado se altera enquanto recebe, processa e emite informações (espaciais, imagéticas, etc.) do ambiente onde se insere e dos demais corpos com que se relaciona. Neste entendimento, Christine Greiner e Helena Katz propõem, através da teoria do *corpomídia* (2005) ou da questão epistemológica do corpo, que o corpo não é um processador de informações, mas um resultado desses cruzamentos, sendo mídia de si mesmo.

Nesta compreensão, atualiza-se a importância da presença de um corpo que informa, qualifica e manifesta suas interações no espaço, ampliando e fortalecendo as possibilidades de percepção e as variáveis do processo de criação. “As relações que constituem uma morada estão entrelaçadas aos corpos que a habitam. E esse entrelaçamento não cumpre apenas uma função de abrigo” (Guizzo, 2018). A casa possui o poder de afetar e de ser afetada, em sua relação com o corpo habitante, que é o corpo humano, com sua acepção social e que remete à noção de corpo coletivo. A casa, portanto, também faz emergir uma pessoa, com suas subjetividades e singularidades.

CORPOPELECASA

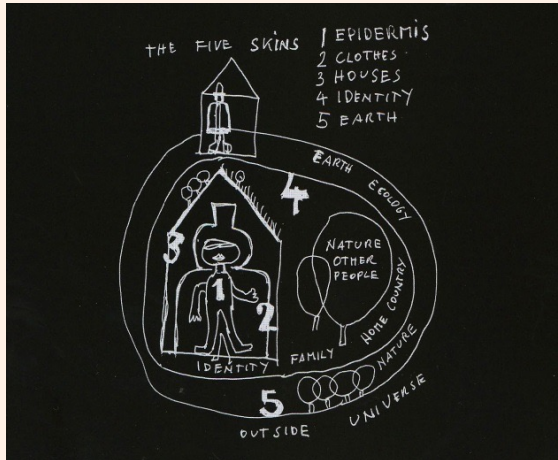
Ao longo do século XX, o artista austríaco Friedensreich Hundertwasser dedicou sua vida e obra a definir as relações do ser humano com o universo a partir de camadas por ele chamadas de pele (Hundertwasser *apud* Restany, 2003), situando o corpo (humano/social) no centro da compreensão e autonomia do sujeito.

Nas camadas de pele que se sobrepõem e atravessam o corpo, reside o entendimento de que este se define conforme as relações com o meio. Logo, corpo, pele, casa e ha-

1. Os afetos, segundo a definição III da parte III do livro *Ética*, são definidos como “afecções do corpo pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções” (SPINOZA, 2017, p. 98).

bitat estão imbricados numa relação que se constitui em gerúndio. Não numa lógica linear ou relação de causa e efeito, mas de multiplicidade.

Figura 1. Diagrama desenhado por Hundertwasser (1997): 1ª pele: epiderme; 2ª pele: vestuário; 3ª pele: casa; 4ª pele: identidade social e coletiva; 5ª pele: o meio global – ecologia e humanidade.



O diagrama desenhado por Hundertwasser se apresenta aqui não apenas como referência teórica ou força conceitual, mas, o impacto de sua imagem funciona como um disparador de possibilidades para repensar algumas relações. A casa como pele do corpo é uma delas. E o termo pele não é adotado aqui como metáfora de membrana ou invólucro, pois, como visto, não se trata de uma relação de causa e efeito definida *a priori* dadas as suas funções, mas, a pele é entendida como lugar de limite, fronteira, borda, aquilo que está “entre” e que é território dos afetos, onde as coisas acontecem e as subjetivações são processadas.

Na perspectiva das experiências, que são únicas e geram relações específicas conforme forem os elementos imbricados nas definições do corpo, a construção de uma casa, por envolver interações relacionais para além da sua materialidade física, alcança dimensões simbólicas:

“o construir também pode ser agenciado a um movimento maior, impessoal (em oposição à identidade), que necessariamente implica em uma ética e uma política da existência (...) O que pode-se afirmar a partir dessa análise é que o objeto de trabalho do arquiteto está agenciado não apenas a territórios físicos, mas também existenciais. E, nesses termos, a micropolítica é indissociável da arquitetura e do urbanismo.” (Guizzo, 2018)

Com referência no pensamento spinozista,

Iazana Guizzo define a casa como corpo (relacional), não como manifesto (funcional), e o construir como afeto (temporário), sempre em atualização, conforme variam as afecções envolvidas no processo. Ao considerar as redes de afecções a que estamos sujeitos tudo o que existe em condições relacionais, ela pergunta: “quais as práticas e sentidos que estão atrelados aos nossos modos de vida ou à construção das nossas casas?” (Guizzo, 2018). Tais práticas, sentidos e variáveis constituem e são constituídos por uma prática do habitar, uma ética do morar, que a autora traduz como uma “questão de modo de vida e não de forma. É uma questão de afeto: o que o afeta? Ou, do que um corpo é capaz?” (Guizzo, 2018).

As camadas de subjetivação do indivíduo, que Hundertwasser apresenta como peles, agenciam territórios da existência que definem e atualizam os corpos habitantes, os modos de morar e os próprios extratos sociais, que também são peles, através das relações entre os infinitos corpos envolvidos na trama de afetos.

CRIAÇÃO DE CORPOS

Interessada em explorar, na prática, as reflexões filosóficas até aqui apontadas, visando a expansão dos campos e os atravessamentos entre áreas de conhecimento distintas, eu passei a conduzir, há alguns anos, oficinas de experimentação, pesquisa e prática para investigar as fronteiras, estudar os territórios e os limites que nos conectam ao ambiente imediato e ao mundo através da experiência do nosso próprio corpo no habitar. A busca é por estender o alcance dos debates e da experiência para que se atravessem os muros e as fronteiras dos espaços ditos do saber e do fazer. Da academia para as ruas. Das artes (visuais e cênicas que se entrecruzam no fazer performativo) para o urbanismo, a cidade, a sociedade.



Figura 2. Registros de atividades em oficinas (2018/2019). Acervo pessoal

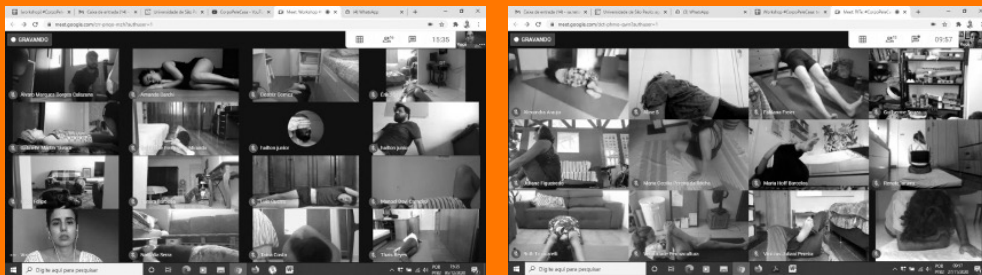
As oficinas contam com o suporte metodológico de jogos corporais, das artes cênicas e de programas performativos como procedimento para composição de corpos em relação. O conceito de programa performativo foi elaborado por Eleonora Fabião (2008), que afirma que a performance cria corpos, uma vez que ativa a relação entre corpo, objeto e meio; cria situações políticas; e ativa o corpo como potência relacional.

As táticas, os exercícios e os debates que se organizam nas oficinas são compilados não como etapas lineares no sentido da execução de seus processos em fases sequenciadas, mas em camadas, que se sobrepõem e se relacionam entre si, como no desenho de círculos concêntricos proposto por Hundertwasser, e que, também como nesta referência, propõe o corpo no centro do debate: pensar/sentir, fazer/experienciar e criar/compor.

As investigações propostas se apoiam nas ideias de Spinoza e Deleuze e os corpos relacionais; Eleonora Fabião e o programa performativo; Hundertwasser e as 5 peles, para estimular um tensionamento rumo à criação de corpos a partir de novas relações com o espaço.

Durante a pandemia do coronavírus, ainda em curso, as oficinas foram recriadas para o formato virtual. As telas, agora acessadas compulsoriamente, não são entendidas como mediadoras de antigas relações “adaptadas” ao contexto. As telas redefinem as relações, recriando os contextos, os corpos, as casas, o mundo e a própria existência. Outro entendimento disso tende a achatar a compreensão e a reduzir os aparatos tecnológicos a acessórios destacados de sua condição relacional e temporária como corpos *em-composição*.

Figura 3. Registros de atividades em oficinas no ambiente virtual (2020). Acervo pessoal



Seja no ambiente físico ou virtual, com diferenças no formato e na experiência que vão desde a possibilidade ou impossibilidade do encontro até a realização em um espaço coletivizado (muitas vezes desconhecido) ou na própria casa de cada participante (espaço íntimo e conhecido), os procedimentos metodológicos empreendidos buscam lidar de maneira prática

com os modos de pensar e agir sobre o mundo e encontrar ou desenvolver, durante o percurso, saídas possíveis para a investigação que se dão no corpo relacional situado em experiência de criação.

O caminho percorrido para criação de (novos) corpos a partir de (novas) relações se dá pela intensificação de um estado corpóreo extracotidiano que permite, por contraste, a verificação de algumas relações banalizadas entre corpo e casa no dia a dia. O que se destaca, a partir dos exercícios propostos, é a condição de um corpo socialmente produzido, que age no mundo por ações automatizadas, mas que são entendidas como naturais. Os exercícios intencionalmente propõem rupturas nas relações corpóreo-espaciais e trazem à tona questionamentos que, embora sejam simples na sua elaboração, abrem caminhos para a percepção das camadas sociais, políticas, econômicas, culturais e territoriais mais complexas e que nos (re)configuram a todo instante: por que sentamos à mesa em uma cadeira para realizar as refeições? Por que ou como determinados comportamentos são naturalizados e difundidos? Em muitos casos, não se tem controle, ou independência, ou ainda, liberdade, sequer sobre o próprio agir no mundo. Uma rede infinita de afetos já está definida. Mas isto não significa que ela é imutável e devemos nos conformar com uma situação estruturada.

Ainda que a trama afetiva se apresente, ela é temporária e está em constante reconfiguração em função dos afetos que nela acontecem. Isso quer dizer que, embora sejamos seres limitados (definidos em um modo de extensão), a nossa potência de agir é ilimitada e ela se dá na relação. A relação se compreende como a capacidade de afetar o mundo e de ser afetado por ele (ação e reação constante e em sentido duplo). Todo corpo tem um grau de potência e a rede de relações que envolve as experiências define tramas afetivas em fluxos de forças que podem ser ativas ou passivas. A passividade pode ser um problema, mas, ao vislumbrar a organização da trama, é possível criar linhas de fuga e inventar outros modos de se relacionar que sejam ativos, visando a potencialização dos corpos através dos encontros que promovem os afetos positivos (alegres). Trata-se da micropolítica da afetividade (Spinoza, 2017).

Assim, observar as estruturas que determinam os condicionamentos abre a possibilidade de buscar identificar resistências das espacialidades corpóreas, mapear rupturas e corpos, identificar quais os corpos que rompem, como e porque rompem, e realizar irrupções que possam tensionar as tramas afetivas que se pretende reconfigurar.

O CORPO QUE ROMPE OU RESISTÊNCIAS DE ESPACIALIDADES CORPÓREAS

As resistências de espacialidades corpóreas são aqui entendidas como as fissuras nos arranjos pretendidos para ordenar os corpos em sua relação com a casa. São as oposições no modo de morar, a partir de corpos que rejeitam sucumbir à imposição de uma hegemonia padronizadora. No caminho que se apresenta até aqui, três classificações se organizam em categorias para agrupar modos de resistência na relação considerada: as que se dão por condições culturais (sentar na calçada, por exemplo); as induzidas, que se dão por forças externas a tal relação (como as situações de coabitação); e os modos questionadores ou artísticos, que são intencionalmente provocados para deslocar os sentidos e levar a reflexões sobre as relações observadas (práticas performáticas, por exemplo).

Figura 4. Resistências na relação do corpo com a casa: cultural, induzida e artística. Lucas Gobatti e acervo pessoal.



Se o habitar entendido como função é o habitar da hegemonia, como é possível mapear os códigos definidos nas estruturas das tramas afetivas das relações do corpo habitante com a casa? Como é possível abordar o habitar desde outra lógica? O habitar como construção social: como um processo (relacional e temporário) e não como um objeto (funcional e fixo). A relação de fluxo entre estar e ser. Que violências sobre o corpo as construções padronizadas podem gerar? Como reconhecer e enfrentar a violência da coerção no modo de morar?

A expressividade do corpo em sua condição de mídia (Greiner e Katz, 2005), criador e criatura do ambiente que habita, pode ser considerada chave para uma construção coletiva de subjetividade, buscando evitar a ideia essencialista que a produção capitalista do modo de vida vem promovendo e que leva ao isolamento e adoecimento das pessoas e das cidades a partir do modo de vida moderno.

Para a antropóloga Setha Low (2014), a pessoa - com sentimentos, pensamentos, preferências e intenções, bem como crenças e práticas culturais - é entendida como uma unidade espaço-temporal que produz lugar e paisagem através dos movimentos cotidianos, dando significado e forma ao espaço que cria como potencialidade para as relações sociais.

O que aqui se propõe é um debruçamento sobre o despontar do indivíduo em meio ao coletivo. Sobre o habitar o próprio corpo. Perceber-se pessoa nos espaços da realidade e nos espaços da criação. Relacionar-se com a casa e não estar à parte dela, sê-la também e por isso perceber-se sempre compondo relações de afetos.

Cultivar os espaços planejados a partir da experiência do corpo não é comum. Apesar da arquitetura e do urbanismo proporem os objetos que interferem no espaço, este processo, em geral, se dá pela lógica racional de elaboração de projetos, como na casa que se pretende máquina de morar, e o corpo, na maioria dos casos, não é um ponto de partida neste campo, senão que é algo a ser formatado ou organizado por ele.

Entender o corpo e suas potencialidades pode ser o caminho contemporâneo para uma nova epistemologia na produção dos espaços.

BIBLIOGRAPHY

Deleuze, Gilles (2011), *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas. Revisão de Mary Amazonas Leite. 5. São Paulo: Perspectiva.

Fabião, E. (2008), *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. Sala Preta, 8, 235-246.

Greiner, Christine; Katz, Helena (2005), *Por uma teoria do corpomídia ou a questão epistemológica do corpo*.

Guizzo, Iazana (2018), "Construir como afeto. A casa como corpo e não manifesto". 2018. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/19.218/7030>

Low, Setha (2014), *Spatializing culture: An Engaged Anthropological Approach to Space and Place*.

Noë, Alva, (2004), *Action in perception*. Cambridge, Mass: MIT Press.

Restany, Pierre (2003), *O poder da arte*. Hundertwasser: O pintor-rei das cinco peles. Colonia: Taschen.

Spinoza, Benedictus de (2017), *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Editora Autêntica.

TEARING DOWN THE STATUES, BUILDING UP THE VALUES DISCREPANCY BETWEEN BUILT AND LIVED ENVIRONMENT

ANETA KOHOUTOVÁ

Centre for Ethics,
University
of Pardubice

In light of the recent iconoclastic events including the removal of Confederate and Colonialist statues across the United States of America, and newly in Canada as well, one has to ask what role public spaces have in our lives and what values and emotions they pass onto society. How do images of past values contribute to building up the future ones? Or more precisely what is the relation between the built environment and a lived one?

In this paper, I am dealing with questions concerning the ethics of public space. One of my favorite definitions of this term I found so far is the one given by Richard Sennet in his book *Building and dwelling: Ethics for the City* (2018). He claims that ethics of public spaces can be perceived as a way the city deals with cultural differences. (p. 121) Those differences appear within the presence of others, which I consider the essence of public spaces. Sennet points to the influence of others (e.g., all participants of public spaces) in the context of a built environment of the city. And precisely this connection between “city’s built forms and its way of life” (Sennet, p. 121) will play a central role in this paper. My argument stems from the philosophy of Hannah Arendt, a thinker who is concerned with the notion of spatiality. She claims that public spaces could be defined as a place where citizens can be heard and seen by others. But in order to do so, the condition of having a place is necessary. Thus, as a first step I elaborate on the question, which I outlined as follows: what does it mean to have a place to appear?

Arendt describes our relation to a certain location as urgent, as something that partly defined us and plays a major role within the constitution of our identities. She speaks about the threat of rootlessness, about losing one’s home or occupation, statelessness and about the earth and world alienation. Mainly in *We refugees* (1994) and *on the origins of totalitarianism* (1951) she described the state of liminality, when by losing occupation we also lack social bonds, status, community, and

things we previously took for granted. She refers to real tangible places one can lose, like a home, and she reflects about the consequences of its possible loss. However, in the same way, she contemplates that we can lose the space of appearance, although it is not a tangible material space, but it is a space created by our own actions. In that sense, there is a difference for her between the public realm and space of appearance. The public realm as a durable built environment and space of appearance as an intangible non-permanent space created by our actions.

This distinction reveals a compelling paradox that can be spotted within public spaces, as an intersection of those two concepts, concerning the question of invisibility. When we refer to someone as invisible it is not caused by the impossibility of entering the public realm. We all (more or less) have the same access to enter¹ a street, a square or a park but what is at stake in the case of invisibility is the space of appearance, which is created by one's action. On that account Judith Butler points out that "the street cannot be taken for granted as the space of appearance, to use Hannah Arendt's phrase, the space of politics, since there is, as we know, a struggle to establish that very ground." (Butler, 2016, p. 13) Only within this appearance, we are capable of doing an action as an act of new beginning. But by not being heard we could not become a part of change or new beginnings and thus we are prevented from forming the reality. In that way those who are invisible, by not being heard, cease to exist. They live within the liminality of being born and recognized as citizens. In that manner Arendt draws from her own experiences and memories, when she, due to Nazi regime, lost her home, her friends, as well as the space of appearance. In the essay, *We refugees* (1994) she describes the confusion after losing a political, legal, and social status. She claims that: "Man is a social animal and life is not easy for him when social bounds are cut off." (p. 116)

What is still unclear from her writing is the way how (or whether) those two concepts, material space (as a public realm) and space of appearance (as a space created by action) relate to each other. I assume that although they differ in their definitions, they are not meant to be opposite. On that account, I would agree with Judith Butler (2016) as she says, "Arendt clearly presumes that the material conditions for gathering are separate from any particular space of appearance. But if politics is oriented toward the making and preserving of such conditions, then it seems that the space of appearance is not ever fully separable from questions of infrastructure and architecture." (pp. 12-13) This discrepancy, I claim, could be spotted in the role of

1. I refer to a current situation within western democratic society. Of course I can point to the situation in Afghanistan, where women were physically banned from the public realm, when the Taliban took over the power and established a new non-democratic regime. Or as another example could be used the inaccessibility of places by certain groups of people due to some material barriers. Such as high curbs, which can prevent people on wheelchairs or parents with baby-carriage from its access. However, for the purposes of my work I consider it more fruitful to be concerned about the discrepancy between this intangible and tangible notion of space as proposed by Arendt.

monuments. On the one hand, they are part of the built environment, on the other hand, they are wearers of certain values, which they place toward the public. To dig deeper into its role I consider it necessary to clarify what role public spaces (on its intangible level as described by Arendt) plays in our life.

The central notion that James Mensch connects with public spaces in his paper called *Public Space* (2007) is a public freedom. The way to understand and to live public freedom is to relate to the world and by words and deeds become part of public spaces, as a combination of space of appearance and the public realm, thus the place, where one could be heard and become visible to others. The condition of others is thus necessarily the same as the fact that "such appearance, however, requires public space." (Mensch, p. 1) So to speak, to acquire public freedom is possible only within the presence of others, because within public spaces, freedom does not depend on us but on each other. Encounters with others limit me in the same way they limit them. According to Arendt the freedom that I receive from others goes beyond my comprehension, it is thus mine yet unknown freedom. It is something that could not be planned, only assumed. When one enters the public realm one can never be sure which range of freedom others will give one. By one's behavior the limits of public freedom could be tested and enlarged. "Public freedom, in other words, is both the result and the cause of individual freedom." (Mensch, p.7) I propose that the public spaces could be considered a place where one acquires and encounters a sense of mutual relations, a space where the edges of one's definition of freedom are abraded and confronted with others and their sense, because each of the participants brings a different thing into the shared world. In public spaces, we learn how to deal with others and what our rights and responsibilities are.

What I described above is the role of public spaces in the formation of our sense of public freedom. Public spaces play an important role within our encounters with others and help us to acquire a better understanding and perception of plurality. In the first part of my essay I mostly talked about intangible phenomena related to public space such as values and interests. In any way, the aim of this paper is to elaborate on the connection between those two parts of which public space consists of - namely the "life within" and "the built form of it". The former I defined above and the role of the latter I am going to frame by the following question: What role do monuments and public art play in our lives and how do they shape and influence our identities and the ways we perceive the world?

The art within public spaces communicates

with us and has a direct impact on our lives. As Michael de Certeau (1984) describes, there exists a conditioned relation between our behavior and identities and the space we live in. Certeau points out that often the citizens take the shape of public spaces as an inevitable truth as rigid surroundings with no possibility to change. He is asking what we as citizens do with a given thing, e.g. a street, public art or a square etc. By this statement he is wondering what emotions or behavior the built environment passes onto us. (p.12) What I see as problematic in this process is the role of monuments and commemorative art in terms of its effects on those who visit the public space. I assume that we are able to judge the art within public space according to certain aesthetic categories - it is beautiful and I like it, or it is ugly and I do not like it. But are we aware of other effects that public space has on our individual and public life? Within this part of the paper I have borrowed ideas of Sandra Shapshay, who is working thoughtfully with a question of commemorative art within public spaces.

“The purpose of any work of art (schöne Kunst), for Kant (as well as for Danto) is to embody ideas, particularly for Kant, moral ideas, and to spark a free play with these ideas.” (Shapshay, 2021). I would claim that one does not put as much effort into discussing the political and moral impact of monuments when one speaks about the role of art within public spaces. Shapshay aptly points out that this impact got almost no attention from aestheticians and she aims to establish a category called monumental where the aesthetician and political influence appear as intertwined phenomena. She defines the “monumental” as follows: “monument—that is, a work of public, commemorative art—succeeds in being monumental (or eliciting a “monumental response” in a spectator) when that spectator:

.feels a combination of awe (feeling small and humbled in the presence of something great) and ennoblement (by feeling in some way connected/unified with that great thing or what it represents) and

.reflects at least in part favorably upon the intended moral and political lesson embodied in the public, commemorative art.” (Shapshay, 2021)

Power of monuments lies, according to Shapshay, first in “their political/ideological/moral content and, second, in their essentially public address.” (Shapshay, 2021). I agree with Shapshay’s thoughts, however, additionally I would like to point out the problem of exposing individual values or

interest in favor of the public. E.g. I perceive monuments, as defined above, as promoting one specific value in favor of plurality of interests which appear within public spaces. Therefore, one has to ask whether by placing the monument within public spaces the notion of public freedom remains secured. As defined above public spaces should provide us with the sense of public freedom, however within the role of the statues this fragile balance could be easily disrupted. In the case of monuments, we could speak about spatial thinking as a way of political thinking. As Shapshay claims in her article: “Monuments are prime examples of works of art that aim to express specifically political ideas; for Wolterstorff their essential social function is to honor someone, some group or some ideal, whereas for Carroll their essential social function is to “commemorate the past for the present—to recall to mind exemplary events and persons and to limn their significance to the ongoing culture.” (Shapshay, 2021).

To enter public space, to appear and reveal oneself to the others is according to Hannah Arendt a way citizens could become a part of a political world. The same way the monuments appear (as the built environment) and thus became a part of the common shared world, which Arendt calls the public realm. Although they do not speak and act, I assume that they still have a strong impact on our perception of space and in the Shapshay’s category “monumental” I see a way to better and more complexly grasp the role of public art and find new angles of moral views for the monuments and statues that surround us.

On that ground one could gain a better understanding of recent civic movements, which ended up by removal of certain statues around the world as well. Voices of those, who have not been heard for a long time, of those who have been invisible, united and appeared. They (a certain group of people) did not lose their right to use the public realm *per se*, however what this conflict reveals is a fact that they have lost a right for public freedom within them by limiting their spaces of appearance. This conflict discloses that the role of a statue, which we took as a granted, is something that has to be evaluated more carefully from a moral standpoint of public freedom and shared values.

“The right to the city is far more than the individual liberty to access urban resources: it is a right to change ourselves by changing the city.” (Harvey, 2008)

David Harvey reflects the mutual relations between individuals, society and the city. The task does not lie in the mere statement, I as an individual have access to these places, but more in the question if everyone has the same possibility to use and participate. His thoughts support an active part,

the *vita activa* in Arendt's words, of using the town, the fact that we are capable of participation and creation of a city life. Reading Arendt could help one to realize that city and public spaces consist not only of its material essence but they are also defined by social and cultural interactions and shared values and interests. Harvey aptly points out that the right to the city is not measured by the mere fact that I am capable of sitting on this bench, same as my neighbor and his eighty years old grandmother. However, he, keens on awareness that individuals are able to imprint their trace into the structure of the city in a different manner, which is to create social and cultural life within towns.

Public spaces are fragile places on which we can clearly see the shared values and social ties as well, and the step out of a democracy to a totalitarian regime is closely tied with the shape of public spaces and art which are placed within. "The question of what kind of city we want cannot be divorced from that of what kind of social ties, relationship to nature, lifestyles, technologies and aesthetic values we desire." (Harvey, 2008) In a very general manner one could say that public spaces are mirrors to society which live within. But this claim is valid *vica versa* as well.

Widespread removal of monuments in the U.S and now in Canada is not a mere matter of aesthetics but more likely their political impact and values of inequality which inhabitants perceive through the colonial monuments. What I try to describe is that feeling when one is touched or oppressed by a monument which is not able to speak or to move, and yet could strongly participate in the perception of public space by creating certain emotions such as feeling small or humble. In this manner Arendt's thoughts provide a fruitful connection between the space of appearance and the public realm and enables one to acquire a new perspective towards public spaces as a place consisting of those two parts, which should be balanced in order to secure a public freedom.

"Spatial thinking is political thinking. Why is that? It is political, not because it is concerned about a specific space nor place, but since it is concerned about the world and its inhabitants." The architecture does not exist on its own, it is a part of a process, it is a form of spatial thinking. It exists within the relation to the inhabitants and to the world." ("Constructing The World, Thinking Architecture Through A Reading Of Hannah Arendt's The Human Condition". Online)

BIBLIOGRAPHY

- Arendt, Hannah (1994), "We Refugees". In *Altogether Elsewhere*, Marc Robinson 111-119, Boston: Faber and Faber.
- Butler, Judith (2016), "Rethinking Vulnerability And Resistance". In *Vulnerability In Resistance*, 12-27, Duke University Press.
- "Constructing The World, Thinking Architecture Through A Reading Of Hannah Arendt's The Human Condition". Online. *The City As A Project*, UK, (2020). <http://thecityasaproject.org/2020/05/constructing-the-world-thinking-architecture-through-a-reading-of-hannah-arendts-the-human-condition/>.
- Certeau, Michel de; Rendall, Steven (1984), *The Practice Of Everyday Life*, Berkley: University of California Press
- Harvey, David. (2008), "The Right To The City". Online. *New Left Review* Sept/Oct 2008, no. 53. pp. 23-40. <https://newleftreview.org/issues/ii53/articles/david-harvey-the-right-to-the-city>.
- Mensch, James (2007), "Public Space". *Continental Philosophy Review*, pp. 31-47.
- Sennett, Richard (2018), *Building And Dwelling: Ethics For The City*. 003rd ed, London: Penguin Books.
- Shapshay, Sandra (2021), "What Is The Monumental?". *The Journal Of Aesthetics And Art Criticism* April, no. XX. pp.1-16. doi:10.1093/jaac/kpab002.

ARCHITECTURE AND PHILOSOPHY OF THE TRAGIC: BRAZILIAN LATE MODERNISM AS CASE STUDY

DIOGO MONDINI PEREIRA

University of São
Paulo, Faculty
of Architecture
and Urbanism

But in order to do a samba with beauty
It needs a little sadness¹

PROLOGUE THE EPIC MODERNIST ARCHITECTURE: BUILDING A MODERN COUNTRY

The “tragedy of development”, Marshall Berman describes in his book “All that is solid melts into air” (1988), is a byproduct of the modernization process itself. It is a consequence of creative destruction that tears down the existing to create the new, the modern, leaving behind material and human losses.

This is what occurs in Goethe’s Faust, with the tragedies that close its two volumes, respectively: the tragedy of Gretchen and the tragedy of Philemon and Baucis. Precisely, Faust, an allegory of the Enlightenment transformations of the 18th century, serves as an illustration for the concept of “tragedy of development” according to Berman.

For the author, although tragedy is an inevitable product of development in any circumstance, the tragic would be even more present in the so-called “underdeveloped” context, in which the desires for modernization at all costs leave even deeper marks:

The split I have described in Goethe’s Faust is pervasive in European society, and it will be one of the primary sources of international romanticism. But it has a special resonance in countries that are socially, economically and politically “underdeveloped.” (1988, p.43)

Following Marshall Berman’s suggestion, we intend to analyze the tragic relations between the Brazilian late

1. Translated by the author. “Mas pra fazer um samba com beleza / É preciso um bocado de tristeza” “Samba da bênção”, Vinicius de Moraes and Baden Powell, 1967. Available in: <<http://www.jobim.org/gil/handle/2010.4/1314>>

modernist architecture and the developmentalism of the Brazilian military regime (1964-1985), which provided a wide dissemination of such architecture in the national territory and shaped contemporary Brazilian urbanization.

The Goethean tragedy suggested by Berman might be, in fact, a starting point for thinking about the tragic in this Brazilian context. As Peter Szondi observes, in Goethe the tragic emerges from the union of antagonistic forces around a common goal (2002, p.25-27), a matter which Faust itself illustrates, with the union between doctor Faustus and the demonic Mephistopheles.

In the specific case of Brazil, there is a complex conjunction between the architectural modernism of socialist and libertarian inclination – in which important names were even affiliated to the Communist Party, such as Oscar Niemeyer and Vilanova Artigas – and the right-wing dictatorial military regime. The common objective of these two antagonistic forces would be the developmentalist modernization, an economic current of Keynesian basis that advocated state investment to promote infrastructure, industrialization and urbanization, as a way to overcome the colonial, rural and archaic past.

To understand the fragile terms of such union, it is necessary to go back, ironically, to what was considered the high point of an epic modernism: the project and construction of the new capital, Brasília (1956-1960). This effort was part of an ambitious developmentalist modernization plan undertaken by the democratically elected president Juscelino Kubitschek. The design and construction of Brasília took the five years of his administration. It was part of his “Plano de Metas” (Plan of Goals), also known by its slogan, “50 years in 5”, with major investments in interiorization and national integration, industrialization and urbanization.

This merge between architecture and the State, however, preceded the construction of Brasília. This association occurred because architectural modernism was the most tangible and forceful aesthetic response to Brazil’s modern aspirations in the 20th century. Between the 1930s and the late 1950s a series of avant-garde aesthetic and technological works represented this national modernization effort, such as the pioneering example of the Ministry of Education and Health (Fig. 1, 1937-1945), designed by Lucio Costa, Oscar Niemeyer among other architects with the advice of Le Corbusier, the Pedregulho Housing Complex (1947), designed by Affonso Reidy, the Lagoa da Pampulha Buildings (1943) and Parque do Ibirapuera (1951-1954), both designed by Niemeyer.

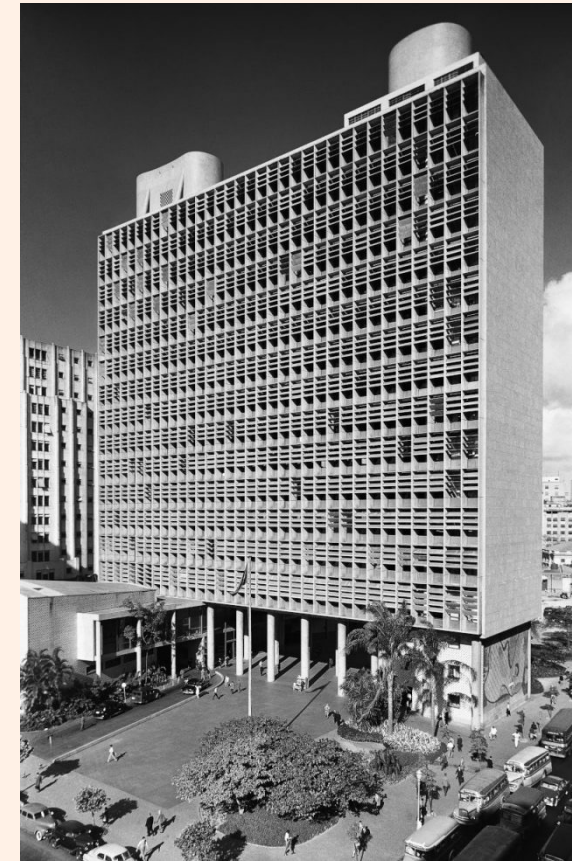


Figure1. Ministry of Education and Health. Source: Marcel Gautherot in IMS.

Early historians of modern architecture, such as Henrique Mindlin (1956), saw in this movement a “heroic” picture, as continuation of the epic of Portuguese colonization, seen through positive tones that obliterated all the violence of such process. This enthusiasm with the Brazilian architecture gained international prominence, endorsed by the exhibition Brazil Builds at MoMA in 1942, which reiterated an epic and linear reading from the colonization to the modernization of the 20th century, and by critics such as Sigfried Giedion (1982, p. 549).

This Brazilian experience, held as an example of the potential of welfare capitalism, and of liberal democracies, would be depleted after the construction of Brasília, precisely its most ambitious undertaking. The 1964 coup d’état put an end to the Brazilian democratic model of modernization. Interestingly enough, however, Brasília not only resisted intact, but was adopted by the military regime as its own image of modernity. In the following decades under the military regime, the develop-

mentalist impetus would keep modernism alive as an official architectural style, while at the same time deepening the country's "tragedy of development".

AFTER THE EPIC, THE TRAGIC?

Walter Benjamin suggested that the tragic drama would be present in the historical circumstance itself, perhaps as a historical enlargement of the epic (2003, p.62-63). In fact, if we go back to the Poetics, Aristotle already proposed that tragic and epic shared the same dramatic elements, the difference being the more concise and interesting plot of tragedy (Barnes, 1984, p. 2340).

In the case of Brazilian modernism, the construction of Brasília gave way to a tragic catharsis: a few years after the inauguration of the new capital, 1964 coup d'état put an end to the promises of democratic modernity, launching a period of about 20 years of military rule.

This event, along with the discrediting in the international context of modernism along the lines of CIAM (*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne, 1928-1959*) diminished international interest in Brazilian modernist architecture. This decline of Brazilian architecture after Brasília did not mean, however, the end of the relationship between the State and architecture in Brazil. As a tragic paradox, there has never been as much construction as in the years of the military regime (Segawa, 2013), and modernist architecture - antagonistic in political terms to the regime - was consolidated as the official aesthetic. But how was this possible?

In a hypothesis, despite the discredit in the international context, modernism and Brasília still held prestige in the architectural field and in the popular imaginary, still echoing the developmentalist enthusiasm of Juscelino Kubitschek. If in the international context Brasília was a symbol of modern decadence, a view even endorsed by Marshall Berman (1988, p.6-8), in Brazil the myth of a booming country on its way to an inexorable development remained, despite the military coup.

Vilanova Artigas, in a statement from 1968, amidst the military regime's intensification, when praising Oscar Niemeyer's design and poetic operation of the Palácio da Alvorada, maintained his confidence in the Brasília project and in its meaning of overcoming underdevelopment, despite the enormous political setback:

The famous column at the Alvorada Palace, so well

accepted and popularly assimilated, and even naively, has for me, perhaps for us, a way of indigenous doll, a baroque porch, but it is only possible as an expression of the boldest technique. Elegant caryatid. From the indigenous to the contemporary Brazilian what we want is to be modern, while modern can mean, as I imagine, anything other than underdeveloped (In: Bastos and Zein, 2010, p.111, translated by the author).

This almost mythological aspect of developmentalism was captured by the military. The regime did not oppose Brasília's modern works of Oscar Niemeyer, a communist militant like Vilanova Artigas, who would be persecuted and exiled by the regime itself. On the contrary: the military finished important works by the architect, such as the Itamaraty Palace (1965, Fig. 2).



Figure 2. Itamaraty Palace. Source: Hugo Segawa in Arquigrafia.

Juscelino Kubitschek himself, having his political rights revoked, stated that the military understood the value and importance of Brasília in a larger context, of sovereignty and development (Chagas, 1972). Developmentalism, therefore, was seen, on both sides, as a universal value, above any left-wing or right-wing ideology.

For architectural modernism, this affinity with developmentalism during the military period also meant a large field of work: thousands of buildings were disseminated throughout the country. Once again, Vilanova Artigas saw in these public architectures that emerged in the context of military developmentalism an experimental field for a new model of society,

even if the model of society defended by Artigas was in complete disagreement with the regime's visions:

As old conceptions about the world and life are replaced, as the facts of reality, both the reality of nature and the reality of society, are reorganized, old architectural forms and symbols disappear. Stations, banks, stadiums, and bridges also gradually accept new formal treatments... (Artigas, 2004, p. 120, translated by the author)

In fact, without any instance of control and legitimate democratic debate, military developmentalism took draconian contours: while material modernization was promoted with infrastructure, industrialization and urbanization, the spoils of this modernization generated a growing concentration of income (Green, 2012). Social modernization was neglected, as were the inevitable human costs, in Berman's assertion, of such transformations. The sociologist Florestan Fernandes would call this developmentalism of the military regime "extremist developmentalism" (1975, p.346), in opposition to the predecessor democratic experiences.

At the end of this process, in the 1980s, the country had indeed become an urban and industrialized nation. However, this did not mean immediate national modernization: social inequalities were widening, and Brazil remained a country on the verge of development. The engaged modernist architecture of the period serves as an illustration of the "tragedy of development" and the dissension between desire and reality in the context of military developmentalism: never before has so much modern architecture been produced, and at the same time, perhaps never before has the longed-for republican democracy that would imply a true national modernization been so far away.

ARCHITECTURE AND THE POETICS OF THE TRAGIC: AESTHETIC IMPLICATIONS OF THE "TRAGEDY OF DEVELOPMENT"

Brazilian architectural modernism of the 1960s, 1970s, and early 1980s is noticeably distinct from its peers of the so-called heroic phase. In part, this difference is the same as that of other late manifestations of architectural modernism around the world, with the predominance of the brutalist aesthetic after World War II. There is also a kind of consensus in

Brazilian architecture criticism and historiography that these differences between modernism before and after Brasília reflect a shift in the geographic center of the architectural field, from Rio de Janeiro of Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, and Lucio Costa to São Paulo of Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha, and Lina Bo Bardi.

Beyond questions of aesthetic order and geographical center, programmatic changes and shifts in discourse are observed in architectural production, radicalizing certain concepts of its predecessor modernism. In this change, some parallels emerge between these new aspects and a poetics of tragic, which could mean a possible awareness of the "tragedy of development" scenario in which these buildings were inserted.

The first sign of the affinity between these architectures and the poetics of the tragic would be the repeated attempt of these works to embrace the sense of *chance*, a central point in tragic thought according to Clément Rosset (1989, p.11).

The affinity between Brazilian late modernism and the ideas of chance comes from the negation of the functionalist concept, either in architectural or urban terms, linked to the first CIAM architectures. Architects such as Vilanova Artigas (Artigas, 1968, p.45), Décio Tozzi (quoted in Bastos and Zein, 2010, p.55) and Ruy Ohtake (1984, p. 65) in different texts rejected the notion of functionalism as the center of architectural design and experience, claiming a greater focus on living spaces and their multiple possibilities.

In this case, the function of architecture should be "nothing more than to support the unpredictability of life" (Moreno, 2018), as stated by Paulo Mendes da Rocha. The public and free space is what would allow this new anti-functionalist architectural approach. These large atriums, free of physical barriers, were called "covered plazas" by the architects themselves, as mentioned in the example of the Avaré Forum (1962) designed by Paulo Mendes da Rocha.

The idea of "plaza" appears in the most important works of this period such as the São Paulo Art Museum by Lina Bo Bardi (1957-1968), the building of the Faculty of Architecture of the University of São Paulo (1962-1969) and the Jaú Bus Terminal (1973) designed by Vilanova Artigas and Carlos Cascaldi, and the São Paulo Cultural Center (Fig. 3, 1979) designed by Luiz Telles and Eurico Prado Lopes.

This emphasis on a public, free and democratic space establishes a tragic paradox with the political context in which these architectures were built: the military regime restricted public meeting, amid censorship and political persecution

with harmful effects on the whole society, including the architectural field.

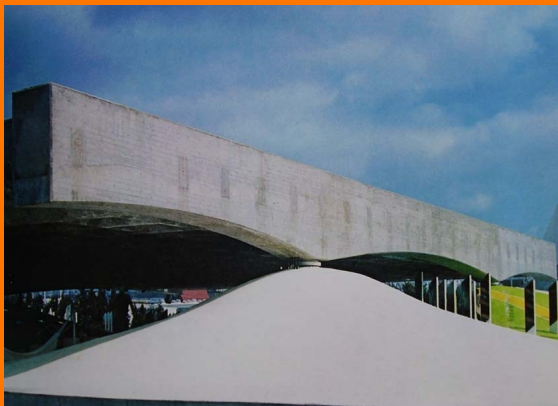
Figure 3. Centro Cultural São Paulo (CCSP), Source: Nelson Kon.



Perhaps the most synthetic architecture of the poetic transformations of Brazilian late modernism, however, would be an ephemeral construction, built overseas: the Brazilian Pavilion for Expo 70' in Osaka, designed by Paulo Mendes da Rocha, Ruy Ohtake, Julio Katinsky and Jorge Caron.

The Brazilian pavilion was the nearest it can get to the idea of architecture as a "covered plaza". The roof was an independent element, a reinforced concrete grid, which in the words of the architecture critic Flávio Motta, delimits the space with its shadow, without enclosing it. The program took place on an allegorical terrain, as a continuity of the exhibition center's floor (Fig. 4).

Figure 4. Brazilian Pavilion Expo 70' Osaka. Source: PMR Archives in Archidaily.



The minutes of the jury of the competition for the Brazilian pavilion reveal yet another important change for the architectural field in the context of late modernism, which can find affinities with the poetics of the tragic: that is, the recogni-

tion of certain limits imposed by reality.

If in the so-called epic phase, Brazilian modernism placed itself in a position of aesthetic and technological vanguard, the context of late modernism recognizes the country's constructive limitations, taking aesthetic advantage of these same limitations. The Expo 70 pavilion itself was a reinforced concrete structure, nothing new, especially when compared to the other structures at the Osaka fair:

Many competitors got carried away with the technical aspects of the pavilion. Since Brazil doesn't really intend to compete with the super-developed countries (the USA and USSR will spend about 30 million dollars on their pavilions), this emphasis on the technological aspects has been left aside. The winning project chose a distinctly Brazilian approach. It presents as a basic solution the release of the terrain, with a floor treatment elaborated on the composition of a space rich in forms and content. His greatest sense of depth is an unmistakable poetics, closely linked to Brazilian traditions. (Rocha, 1969, translated by the author)

By way of comparison, the Brazilian Pavilion at Expo '58, designed by Rio de Janeiro's architect Sérgio Bernardes, in Brussels, sought to translate the most sophisticated construction methods: a metal structure with a tensile membrane roof punctuated by a huge helium balloon in its center, which served as thermal control of the environment's interior (Fig. 5).

Already in the 1970s, the same architect, Sérgio Bernardes, would abandon the high-tech approach presented in Brussels for a design more in line with the brutalism of Brazilian late modernism in the Mausoleum Pavilion of the dictator General Castello Branco in Fortaleza. It consists of a large cantilever beam in exposed reinforced concrete extending over a reflecting pool (Fig. 6).

Figure 5 and 6. Brazilian Pavilion Expo 58' (left) and Castello Branco Mausoleum (right). Source: Revista Vitruvius (left), José Alberto Cabral in Archidaily (right).



At the same time, instead of romanticized colonialism as depicted in the epic phase of Brazilian modernism, these modernist architectures approach vernacular and popular references that were overlooked in early modern experiments. In the description of the Osaka Expo Pavilion, for example, the authors quote the light filtered through the hollow roof as “Chão de Estrelas” (Floor of stars), the title of a Brazilian popular song that refers to the hollowed roofs of popular dwellings. It is also a reminder of the traditional thatched roofs, linked to the indigenous culture, rather than the Portuguese colonial tradition, which filters the sunlight inside the rooms.

Brazil’s late modernism that had little relevance in the architectural discussions of its time, interestingly, attracts some contemporary international attention nearly 50 years after its heyday. For example, Paulo Mendes da Rocha received the Pritzker Prize in 2006 and the Golden Lion of the Venice Biennale in 2016, and Lina Bo Bardi received the posthumous Golden Lion in 2021. Perhaps this international rediscovery of Brazilian late modernism can extend the reflection of the relationships between architecture and the “tragedy of development” in broader contexts.

EPILOGUE: LIVING IN THE “TRAGEDY OF DEVELOPMENT”.

Sadness always has a hope
that one day it won’t be sad anymore.²

Clément Rosset in the preface to the Brazilian edition of his book *“Logique du pire”* (The logic of the worse) uses the example of “Black Orpheus”, Marcel Camus’ film adaptation of Vinicius de Moraes’ samba-opera “Orfeu da Conceição”. For Clément Rosset, “... all the joy that pretends to disregard the tragic, or to ignore it thanks to the apparent and passing plenitude of its happiness, is necessarily a falsified joy” (1989, p. 8, translated by the author).

Samba, the musical genre that illustrates such reflection, in fact, was the Brazilian manifestation that best described the reality of life in the context of the “tragedy of development” that permeated the 20th century. A peripheral look at the joy, yet sad, of life, with all its nuances, sorrows, disappointments and, even so, with a great desire to live it, a central concept of the tragic as put by Clément Rosset: the approval of life in all its instances (1989, p. 198).

In the field of architecture, historically more

inclined to an epic view of reality, maybe the Brazilian late modernism can establish dialogues with the tragic, thinking the term in all its potency, as Nietzsche would suggest, moving away from simple pessimism (2003, p.2).

Lina Bo Bardi, beyond her works, brought reflections of what we could understand as tragic in her critical thinking. In SESC Fábrica Pompéia (Factory) (Fig. 7) in São Paulo, an architectural intervention on existing industrial warehouses in which a cultural and sports complex of public character was built, Lina theorized about her architecture using the concept of “ugly”, a very unusual term for the field of architectural design, even more from an architect dealing with her own work:

Beautiful is easy, what’s difficult is Ugly, the true Ugly. I hope that SESC Pompéia Factory sport complex is ugly, far uglier than the São Paulo Art Museum. It is a Silo, a Bunker, a Container (Ferraz, 2018, p. 230).



Figure 7. SESC Fábricas. Source: Nelson Kon.

2. Translated by the author. “A tristeza tem sempre uma esperança / de um dia não ser mais triste não” Vinicius de Moraes and Baden Powell, op. cit.

The concept of “ugly” would be taken up again by Bardi in the exhibition “The Beauty and the Right to the Ugly” in 1982 at the same SESC Fábrica Pompéia. For Lina the ugly was the popular manifestation in contrast with the bourgeois and academic notions – even in the context of modernism – about beauty. Lina created the “ugly” as a rejection to this exclusionary beauty. In this sense, Lina’s ideas reverberate the beginnings of the philosophy of the tragic with German Romanticism, as could be put by Schiller, for example: after all, how could there be an aesthetic pleasure in something that escapes the canons of beauty, heroism, etc.? Why would there be, ultimately, beauty in the ugly, the sad, the tragic?

In a country built in the aftermath of developmentalism, whether the democratic developmentalism of the 1930s to 1950s, or the developmentalism of the military dictatorship of the 1960s to 1980s, the latest works by Lina Bo Bardi, such as the SESC Pompéia Fábrica, in the 1980s and 1990s, give an idea of this new dimension of Brazilian architecture, which is to inhabit the “tragedy of development”.

Nor does this acceptance of tragic reality mean a pessimistic view of reality. Such acceptance can sometimes have a more transformative character than the denial of reality or its historical erasing. In São Paulo the Elevado Presidente João Goulart, also known as “Minhocão” (Big Worm), initially named after military president General Costa e Silva and recently renamed after the president deposed by the 1964 coup d’état, is perhaps the clearest example of the military “tragedy of development”. Built in 1971, it is a 4 km long elevated highway that crosses the center of São Paulo in an east-west direction. Passing just a few meters from the facades of neighboring buildings, this highway marked a process of degradation of the city’s central areas.

In the 1980s, in order to improve conditions for the residents of apartments neighboring the elevated area, vehicle traffic was shut down at night and on Sundays and holidays. This turned the elevated into a huge public structure for people, who took it as a space for leisure and gathering (Fig. 8). By chance, this hostile structure became a symbolic space of freedom of the contemporary city of São Paulo and also a reflection on the poetic potentials that can still emerge from the “tragedy of development”.

ACKNOWLEDGEMENT:

The presentation of this paper in the 2021 FILARCH in Porto had the support of Coordination for the Improvement of Higher Education Personnel (CAPES) and the Faculty of Architecture and Urbanism of the University of São Paulo (FAUUSP) within the PRO-AP CCP-AU – 04/2021 Public Call.



Figure 8. Sunday picnic at Minhocão. Source: Veja São Paulo.

BIBLIOGRAPHY

- Artigas, J. V. (2004) *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify.
- Artigas, J. V. (1968). O homem e a arquitetura. *Conjunto Habitacional Cumbica. Casa & Jardim*. São Paulo, n.160, May 1968, p.42–48.
- Barnes, J. (ed.) (1984) *The complete works of Aristotle*. vol. 2. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Bastos, M. and Zein, R. (2010) *Brasil: arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva.
- Benjamin, W. (2003) *The origin of German tragic drama*. London: Verso Books.
- Berman, M. (1988) *All that is solid melts into air*. New York: Penguin Books.
- Chagas, C (1972). Brasília não vê JK chorar. In: *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, Jan. 18 1972. Available in <<http://m.acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,carlos-chagas--1811972-brasil-ao-ve-jk-chorar;12772,0.htm>>
- Fernandes, F. (1975) *A Revolução Burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Ferraz, M. (2018) *Lina Bo Bardi* São Paulo: Romano Guerra.
- Giedion, S. (1982) *Space Time and Architecture*. Cambridge: Harvard University Press.
- Goodwin, P. L. (1943) *Brazil Builds*. New York: Museum of Modern Art.
- Green, J. et al. (2012) Rule of the Military. In: *Brazil: Five Centuries of Change*. Providence: Brown University Library. Available in: <<https://library.brown.edu/create/fivecenturiesofchange/chapters/chapter-7/economic-miracle/>>
- Mindlin, H. (1956). *Modern Architecture in Brazil*. Rio de Janeiro: Colibris.
- Moreno, R. (2018). House for the people. *Monocle*. London. Issue 113. May 2018. Available in: <<https://monocle.com/magazine/issues/113/house-for-the-people/>>
- Motta, F. (1970) *Arquitetura Brasileira para a Expo 70' Osaka. Acrópole*. São Paulo, n. 372, Apr. 1970 p. 25–26.
- Nietzsche, F. (2003) *The birth of tragedy*. Nanaimo, BC: Vancouver Island University.
- Ohtake, R. (1984). *A casa-praça. Módulo*. Rio de Janeiro n.80, May 1984. p.65–73.
- Schiller, F. (2018). *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Segawa, H. (2013). *Architecture of Brazil*. New York: Springer Books.
- Szondi, P. (2002), *Essay on the tragic*. Stanford: Stanford University Press.
- Rocha, P. M. R. et al. (1969) *Pavilhão do Brasil na Expo 70. Acrópole*. São Paulo, n. 361, May 1969, p. 13–17.
- Rosset, C. (1989) *A lógica do pior*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo.

WHAT THE ARCHITECT DOES, WHAT THE PHILOSOPHERS DO

PEDRO BORGES DE ARAÚJO

University of Porto

‘Architecture cannot be the world’s oldest *profession* – tradition has decided that long ago – but its anti-*quity* is not in doubt.’ (Spiro Kostof)¹

1. INTRODUCTION: THE DOMAIN’S ENVIRONMENT

The questions of ‘what to do and how to do it’ is the basic impetus for all research on tacit knowledge – implicit knowledge – as well as formal knowledge – explicit knowledge – that all sentient beings entail and must endure in order to survive.

Although the ‘what’ remains the eternal mark of architecture, and the thread that gives architects the proper name of professionals of a certain kind, it is the ‘how’ – the historical and mutable ‘how’ – that that determines the boundaries of the profession. The ‘how’ frames the historic-technical development (or just its optional enhancements) that shapes the historical architect, or any other professional for that matter, in a given spatial-temporal moment. A momentary lapse of time.

‘What’ one does pins down the profession’s name, the ‘how’ it is done assigns its historicity. Place and time, locality and temporality.

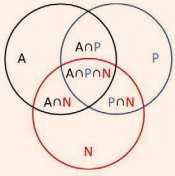
The point of view I bring to this symposium², in which Philosophy and Architecture merge symbolically in the ‘Fil-’ of ‘*Filosofia*’ (Portuguese) and the ‘Arch-’ of ‘*Architecture*’ (English), I take from research developed at the MLAG – Mind, Language, Action [research] Group, and as coordinator for a few years of the group’s Autofocus Project.³

The research of the MLAG’s Autofocus Project precisely demarcates the intersection between Architecture and Philosophy. It also admits to a sharpened delimitation, enforcing within the domain the values it shares with Science, and more precisely with the Neurosciences. Allowing myself for a synthetic formalism: Architecture \cap Philosophy \cap Neurosciences in its most simplistic version, and more graphically:

1. Kostof, Spiro (2000) *The Architect: Chapters in the History of the Profession*, p. xvii. My italics, with the intention to emphasize a central conceptual topic of this essay, that is, how we use words to point out *what an agent does* and the way he does it, that is, *how he does it*.

2. FILARCH2020.

3. Mind, Language and Action Group: <https://mlag.up.pt/projects/autofocus/>



And algebraically $\{[A \cap P] \cap N\}$ (Set Theory) $\{A \cap P \cap N\}$. The intersection of the sets A and B, denoted $A \cap B$, is the set of all objects that are members of both A and B. For example, the intersection of $\{1, 2, 3\}$ and $\{2, 3, 4\}$ is the set $\{2, 3\}$.

The ‘intersection’ of sets A, P and N, denoted algebraically $\{[A \cap P] \cap N\}$ or $\{A \cap P \cap N\}$ (Set Theory notation) is the set of all objects that are members of both A, P and N. As disciplinary domains, A stands for Architecture, P for Philosophy and N for Neuroscience. Thus, the intersection {Architecture, Philosophy, Neurosciences} is the set of all the partaken objects/values of each set – A, P and N, being \cap the notation for the intersection. ‘Objects/Values’ synthetically refers to the full range of significative operators at each domain-specific set. So we look for any operative idea, for example a concept, which would enable incremental knowledge, that is, epistemic value, when introduced and accepted in a resulting intersection’s domain. Thus ‘objects/values’ produce some kind of hypothesis, argument, conclusions, etc., for an intersection – an intersection involving three distinct knowledge domains, a shared space, another (research) domain – which I designate as “post-disciplinary intersections”.

This approach, and the definition it makes regarding its subject of study – the epistemological trait it intends to analyse and discuss as such – situates itself ‘beyond’ (and outside) the boundaries imposed on each of the so-called disciplinary areas that seek to produce the domain. In other words – possibly more forcefully – they try to move away from ‘epiphanies’ or ‘revealed truths’.

Epiphanies – as revealed truths – tend to close off borders as disciplinary domains, hence asking each professional to be a border guard of the inviolable perimeters. At some point, properly ‘disciplines’ stand as disciplinary *dispositifs* (devices). Quite differently, even from an antinomic perspective, albeit a symmetrical one, is it for those who desire the porosity of these artificial limits and permission for a free and unconditional transit between domains. What should be asked of those who embrace this “domain of intersections” without disciplinary delegation among peers is how to approach philosophically the work of architects that interests scientists and the research of scientists that should interest architects.

The basic questions should oblige us to discuss the plausibility of our intended models as better descriptions of the animals and human-animal individuals’ relationships and of both of them within the environment where they evolve; i.e. that which determines how they act and what constrains them. Their action. The environment in general and the built environment,

in particular, is not only the stage for action but also an ‘active’ agency subject to critical scrutiny within the framework of the model.

If research thus understood contributes to the critical productivity of the analysis of the model in terms of its epistemological trait – the possibility and limits of operating the investigation itself and the expected knowledge that it can derive from it – it is no less expected than a deep knowledge of the neurophysiology of the agents. Thus, biologically plausible models can be deduced from theoretical models at each moment under scrutiny.

Considering that errors – to err – is always present as a scientific hypothesis, what we want in this integrated field of investigation will not be the definitive answer, but rather the possible and the contingent, and therefore admissible.

Not ‘the ultimate answer’, but the possible contingent ones.

At Mind the link: link the Mind – the set of seminars held under the coordination of the Autofocus 2018 Project, which took place at the University of Porto – we had the opportunity to pursue this goal in a more than inter- or transdisciplinary way, but actually and tentatively post-disciplinary. As a synthesis and motto for the theme of this series of seminars, a very clear analogy was presented in a metaphorical quotation from the founder of modern philosophical ethology, the biologist Jakob von Uexküll: ‘Every subject spins out, like the spider’s threads, its relations to certain qualities of things and webs them into a solid web, which carries its existence.’⁴

Here it should be pointed out that the neo-Kantian profile of Jakob von Uexküll’s philosophy can today be associated with the theoretical work of architects who have proposed to critically analyze architecture as a phenomenon. The ‘phenomenon’ of Architecture. According to a dictionary definition, a ‘phenomenon’ is:

- 1: an observable fact or event; 2: a: an object or aspect known through the senses rather than by thought or intuition; b: a temporal or spatiotemporal object of sensory experience as distinguished from a noumenon; c: a fact or event of scientific interest susceptible to scientific description and explanation;
- 3: a: a rare or significant fact or event;⁵

It thus refers to what architects do as an object of scientific inquiry, and which also evolves in regard to how they

4. Uexküll, Jakob von (2010) *A Foray into the Worlds of Animals and Humans: with A Theory of Meaning*.

5. Merriam Webster definition: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/phenomenon>

do it.

I highlight those theorists of phenomena that have operated from the viewpoint of *Phenomenology*, more appropriately those *phenomenologies* descending from Husserl and Heidegger, or more accessible from the French school of Merleau-Ponty. Due to their proximate influence, theorists such as Christian Norberg-Schulz, a champion of the phenomenological approach in terms of the experience of architecture and its theorizing and history, and currently Juhani Pallasmaa are inevitable key references.

Christian Norberg-Schulz, not just coincidentally, introduced his book *Existence, Space and Architecture*⁶ with the aforementioned quote by von Uexküll, which we used as a motto for the Autofocus 2018 seminar series. Juhani Pallasmaa is our route companion in the ‘intersections project’ and is constantly present as a reference. Also present are Harry Francis Mallgrave and the heterodox theoretical approaches of science to the practice of architects, particularly the neurosciences, of which Michael Arbib has become a privileged interlocutor and promoter. A special reference should be made to Ellen Dissanayake’s inaugural lecture at the Autofocus seminar series in 2016 – *From Darwin to Dissanayake* – dialoguing with Harry Francis Mallgrave, and to the Neutras, Raymond and Dion, at the 2017 Autofocus seminar ‘*Is there a future for Richard Neutra biorealism?*’.

‘Mind the link: link the Mind’,⁷ is the cycle of seminars launched by the homonymous ‘proto-essay’ [Araújo (forthcoming)], which proposed to creatively merge diversified disciplinary knowledge in a post-disciplinary environment.

‘Mind the link: link the Mind’ included the seminars *Brains for Buildings*, with a lecture by Michael Arbib, and *Mind in Architecture*, with lectures by the editors of the book of the same title, Juhani Pallasmaa and Sarah Robinson.⁸ The choice of words used to name the joint events – *Brain and Mind* – determined the scope and objectives of the seminars.

Beyond the canonical programs of the philosophical approach to Art – the arts – and Architecture, under the guidance of phenomenological analysis inspired almost exclusively by Continental Philosophy during the 20th century and aggregated during the 21st century, especially during the last decade, the programs derived input from the Philosophies of Mind, Language and Action. It is these programs, enriching the philosophical lines, that allow us to comprehensively address increasingly relevant issues, making them converge in our research plan. In other words, this is in a certain way what I call the imperative of philosophy, the possibility of philosophy, its condition as our

6. Norberg-Schulz, Christian (1971) *Existence, Space and Architecture*.

7. ‘Mind the link: link the Mind’ – the synthetic designation for the Autofocus 2018 seminar series – defined under von Uexküll’s motto expressed in its linguistic hybrid, intentionally metaphorical, and therefore poetic.

8. Robinson, Sarah and Pallasmaa, Juhani (eds) (2015) *Mind in Architecture*.

‘human’ matrix.⁹

Building (weaving) the rope that Wittgenstein¹⁰ introduced as an image on another formal and apparent level, which he himself termed ‘family resemblances’, can since Herodotus’s histories be named ‘history’.¹¹

[...] spinning a thread we twist fibre on fibre. And the strength of the thread does not reside in the fact that some one fibre runs through its whole length, but in the overlapping of many fibres.

But if someone wished to say: ‘There is something common to all those constructions – namely the disjunction of all their common properties’ – I should reply: ‘Now you’re only playing with words. One may as well say: ‘Something runs through the whole thread – namely the continuous overlapping of those fibres.’

2. TOWARDS AN UPDATED DESCRIPTION OF THE PROFESSIONAL ARCHITECT

The present essay aims to offer a critical analysis of the professional architect, an analysis attentive as possible from both the first- and third-person points of view of the contemporary image – or description – of the profession. The argument that frames the analysis is the question of ‘how’ architects do things; that is, how they come up with design ideas and hopefully eventually build them.

3. THE PROFESSION AND ITS HISTORIES: THE PROFESSIONAL ARCHITECT

It is the ‘how’, that is, the technical machinations of construction,¹² that has throughout the history of the profession given architects their professional visibility. But architecture should also no less reveal the ideas and concepts that at each moment inform or determines it, namely, the image architects have constructed of themselves and the image that has been constructed of the profession. Superimposed upon each other, even when diverging, these images combine in different modes and times.

Elsewhere, a mode, for instance what we term ‘history,’ is as an echo of our infinite relationships with reality,

9. Without forgetting that when naming the animal, it was ‘the humans’ who defined themselves as ‘humans’, by naming themselves that way.

10. Wittgenstein, Ludwig (1997) *Philosophical Investigations*. No. 67, p32e.

11. Herodotus (c. 484 – c. 425 BC), ‘The Father of History’ according to Cicero; Greek writer, geographer and historian known for having written *The Histories*.

12. As we shall see, I think, a tension of its own uncovers the dispute between the ‘Art of Building’ (e.g. German: *Baukunst*, Finnish: *Rakennustaide*) and ‘Architecture’, terms that express conceptualizations that are simultaneously disjunctive and appropriate.

thus building our world.

The modes include the ‘what’ of the profession, and the ‘how’ of its time lapse.

Within the territory of language and the circumscriptions that make it culturally diverse, terms and modes hide stories from us in metamorphoses subject to a myriad of uses.

In cutting a random periodicity, as I will, I intend only to point out in this genealogy – even in a limited way, through etymology or philology, for example – a necessary comparison with documented facts. That is, to superimpose, as far as possible, the results of the action verified in the built environment and the successive descriptions in the language that were transmitted to us as evidence of the facts.

IMHOTEP, THE ‘ARCHITECT’ ‘AVANT LA LETTRE’

Some (hi)stories say that the first ever architect would have been Imhotep – the supreme assistant, vizier and etcetera of the Egyptian Pharaoh Djoser, in around 2700 BC. Or maybe just an architect, now that we have a word by which to recognize him. Without contesting the real Imhotep, and indeed any other reality ‘avant la lettre’ – quite the contrary – what must be considered reflexively is the future reality of the Greek word *Architekton* – master builder / ‘architect’ – categorizing him in accordance with our own experience; that is, to represent him in our world or to take the word ‘architect’ as a mode to categorize this agent within our own experience and represent him in our own world. What should be done by involving the future ‘architect’ in his actions, his agency, even when it will only be possible to unveil him within the historical context that demarcates him and exposes him as this precise type of agent. It is not difficult to imagine that the action, agency, and agent precede their appointment in language. On the path to a chosen word, language gropes around in search of the best mode of expressing it.

Imhotep’s historical veracity seems documented and indisputable. His feats belong to the narrative exuberance also recorded by history. And it records the facts and the deeds. Thus, the right-hand man of the Egyptian king of Djozer was registered as his top management executive. His image is reflected in the collective memory as that of a polymath, a distinguished physician, which per se would justify his transition to the category of demigod.

No less relevant to this category transition was the assignment to Imhotep of the design and execution of projects for two major sets of buildings in Saqqara, Memphis. The attributes of Imhotep’s authorial qualification include the formal and material innovations of the particular constructions in question. *Formal* innovation is shown by the successive overlapping of the mastabas as steps that anticipate the famous Egyptian stone pyramids. Material innovation in turn is shown through the new building *material* of stone, instead of traditional wood and ‘clay’ constructions. A no less relevant hypothesis is to consign to Imhotep the decision to build with stone columns instead of the then commonly used tree trunks and wooden logs. Thus, authorship of the building is attributed to Imhotep. These innovations in materials and construction techniques may have appointed Imhotep to the position of civil engineer. And presumably this would recall Imhotep as an architect when the word was settled in classical Greece.

All constructive innovations, and their functional repercussions registered in the *form*, build facts and marks for the future as true signs.

4. THE WORDS AND THEIR PROMISES: ‘THE PROFESSIONS’

We describe ‘architects’ in the way we do because of our needs and interests. We speak a language which includes the word ‘architect’ because it suits our purposes to do so. The same goes for words like ‘organ’, ‘cell’, ‘atom’, and so on – the names of the parts out of which ‘architects’ are made, so to speak. All the descriptions we give of things are descriptions suited to our purposes. No sense can be made, we pragmatists argue, of the claim that some of these descriptions pick out ‘natural kinds’ – that they cut nature at the joints.¹³

A pragmatist philosophy, such as Richard Rorty asserts in the above quote – where I replaced the word ‘giraffe(s)’ with the word ‘architect(s)’ – can help us, from the consigned descriptivism to the language faculty, in a descriptivist hypothesis, giving us, in the use of words, a promise. It can – in the use of words – give us the basis for a criterion by which at each moment we can conceptualize what we name in that same language. In that case, it will be a matter of seeking a symmetry of language for what for us and for architects, and for us as archi-

13. Rorty, Richard (1999) *Philosophy and Social Hope*.

fects, will serve our purposes. And that, it seems, is what *agency* informs us: it names what each does and how they do it. *What* each one does and *how* he does it.

THE INVENTION OF THE 'ARCHITECT'

The invention of the 'architect,' 'ἀρχιτέκτων' ['architékton'] if we refer to the *word* – 'the architect' – can be traced back to the Greek polis. Recruited for specific functions within the scope of its social and political structure, the Greek polis named him *Architekton* – literally.

The skills which the professional practice required derived from the political-administrative structure of the city-state and proven evidence; that is, from the public recognition of the candidate by the citizens for the fulfilment of the functions that would be assigned to him.¹⁴

THE INVENTION OF 'ARCHITECTURE'

Converted to Latin by Plautus,¹⁵ the Greek 'Architekton', now or by then the Roman 'Architectus', was expanded by Ciceron in his treatise *De Officiis* to become 'Architettura'.¹⁶ Almost simultaneously, and still in the domain of language references, Vitruvius¹⁷ wrote his treatise *De Architectura*,¹⁸ the *written work* that, consecrating the two terms, would impose itself on the scope of the profession of architect. Vitruvius' treatise and its normative pretensions would consolidate an enduring way of thinking about the architect and what architects should do – architecture. It even started from the didactic ambition of prescribing the formation of the architect, that is, what he needed to know even to begin, what he should do and how he would prepare to do it.¹⁹

I have chosen three Western culture time frames to generally characterize the substantive shifts in the architect's image in relation to what he does and how he does it. I do this, however, by apparently leaping over the very long time-lapse that we have perhaps inappropriately termed the Middle (Dark) Ages. I say 'apparently' because it is impossible to jump over one of the strongest images of the European imagination. The goings-on of the Middle Ages can of course be considered real presences if we take more care of the works erected than their authors and projects, as well as the reality of the built world they fed, and the built environment in which they fed themselves.

This period, from the 5th to the 15th century,

14. Coulton, J.J. (1977) *Ancient Greek Architects at Work, Problems of Structure and Design*.

15. Titus Maccius Plautus (c. 254 – 184 BC). Roman playwright.

16. Marcus Tullius Cicero (106–43 BC), Roman statesman, lawyer, scholar, philosopher, who served as consul in 63 BC.

17. Marcus Vitruvius Pollio, architect, most likely and precisely an *apparitore*, that is, a senior official in the Roman public administration, and author of *De Architectura* (circa. 27 to 16 BC). See: École Française de Rome (1994) *Le Projet de Vitruve. Objet, Destinataires et Réception du De Architectura*.

18. Marcus Vitruvius Pollio (1914) *The Ten Books on Architecture*.

19. Vitruvius (1960) Book I, Chapter I, 'The Education of the Architect' in *The Ten Books on Architecture*, pp. 6–13.

fuelled an interest among many in 'medievalism', from Romanicism to the present day; be it passing through the English Arts and Crafts movement, or those that determined the French culture that colonized the Europe of Viollet-le-Duc and the Corps des Ponts et Chaussées. That is to say, when referring to the period between Classical Antiquity and the Modern Age, it is still the Renaissance that is usually considered the period of transition, as indeed I will discuss in more detail below.

The construction site seems to have been – at that time – the site of the medieval architect. And 'architecture' was the 'art of building'.

RENAISSANCE PARAGONE: [DISEGNO AND COLORE] SEGNO DI DIO IN NOI

The fate of the modern architect,²⁰ one that many of us piously still believe in today, having been traced to Greece and determined in Rome, owes its ultimate character to the great debates of the humanities of the time that we classify as the Renaissance.²¹ The long renaissance, from the 12th century onwards – though above all from the 15th to the 16th centuries – marks the rebirth of classical Greek and Roman cultures as proposed in specific circles of European culture. In our case – of architects and a philosophy to feed them plausibility in the debates – the disputes between the cultures of Florentine and Venetian and artists proved particularly decisive. We say 'philosophical debate' because at its centre was precisely the dispute between Platonism / Neoplatonism and Scholastic Aristotelianism (and the natural sciences) – a dispute, that is, on the reflection or weight of the philosophical debate in the arts and, intimately, with the intellectual emancipation of the artistic act of craftsmen corporations.

In the world of ideas, these were as such conceived as the dream of God himself, and when out of nowhere something sensitive appeared – the product of the arts – then God's dream was the determination of the work, *Disegno*, 'segno di dio in noi', literally.²²

The disputes to which each artist-philosopher gravitated, or the cities-states whose culture they represented, are inscribed, for instance, within the antinomy of *Disegno/Colore* – which characterized the differing artistic-aesthetics sensibilities between Florence and Venice respectively.²³ This antinomy can be synthesized as the contrast between the sensuality of colour and the matter which exhibits it – that which literally

20. Perhaps with pragmatism *the permanent* 'yet to come modern architect'.

21. As regards the term 'Renaissance,' it was the Italian artist and critic Giorgio Vasari (1511–1574) who first used the term *rinascita* in his book *The Lives of the Artists*, first published in 1550.

22. AZuccari, Federico (1608) *L'idea de' Pittori, Scultori, ed Architetti*, 16, p. 196: 'Disegno = segno di dio in noi' quoted in Panofsky (1968) *Idea: A Concept in Art Theory*, p. 81.

23. Neoplatonic Florentine *Disegno* / Venetian sensuous *Colore*.

gives it its body, its perceptible reality – and the fascination for the intangibility of the line as the material container that unveils the ideal shape/form, as the world of first ideas.

The title ‘Renaissance Paragone’ signals the birth of one of the most cherished historic architects. And in regard to one or another of the disputed themes, we will always have to return to rewrite the stories of what architects do. From this context of philosophical discussion – strictly ‘comparison’ (Italian ‘paragone’) – the theory and practice of the architects continues to be nurtured, and in a broader and more formal way, since the end of the 19th century, assumed to be ‘Art’. We indeed recognize it in the heirs of fused movements as eclectic approaches in a world of the senses threatened by the rise of modernist rationality.

ARCHITECTURAL DESIGN AS ARCHITECTURE

Strangely, but perhaps not so surprisingly, ‘segno di dio in noi’ – the dream of God – once disguised in drawings, returned from the Florentine ‘disegno’ to serve the gods of modernism as ‘design’, disjunctively both outside and along its Tuscan root.

I will symbolically choose from Adrian Forty’s *Words and Buildings* the entry ‘Design’²⁴ as a framework for the philosophical approach of the professional architect, as partially discussed from the 20th century onwards. Another bibliographical source on the discussion of this theme will be Erwin Panofsky’s *Idea: A Concept in Art Theory*.²⁵

As Forty points out, offering us a linguistic act full of symbolism, in 1932, architect Howard Robertson, then director of the Architectural Association School of Architecture in London, revised his 1924 book *Principles of Architectural Composition*, renaming it *Modern Architectural Design*. A dispute then emerged that spanned the 20th century, and which continues to the present day. Between co-optations and resistances, the philosophical discussion became entrenched and built – both implicitly and explicitly – the very identity of the debate among architects.

To answer the question ‘Why is “design” such a confusing word?’, Forty proposes a grammatical analysis of language, which we can set out here as follows: (a) As a verb, it describes the activity of preparing instructions to make an object or a building. (b) As a noun, it has two distinct meanings:

(b1) The instructions themselves, particularly the ‘drawings’. That is, its idea or design.

(b2) The object constructed from these instructions, as someone might say: ‘I like the design’. That is, its ‘form’.

In both cases, whether drawing or executed work, in the neo-Platonic climate of the Italian Renaissance, ‘design’ was already taken, as Vasari²⁶ put it, as ‘nothing but a visual expression and clarification of that concept which one has in the intellect.’ ‘When modernism appropriated “design” in the 1930s, it was able to capitalize upon these already existing meanings.’²⁷

Starting from a hypothesis of synonymy between ‘idea’ and ‘form’ implicit in the conjugation, in the hybrid of these two lineages of meanings, the appropriation would justify taking ‘form’ as the first category in the architect’s practice and then designing/drawing as the activity that reveals his ideas to the world. And so, in summation of the architects’ profession: *What to do? Draw! How to do it? Drawing!*

Echoing Renaissance approaches and philosophical disputes under a Neoplatonist environment, Immanuel Kant wrote in *The Critique of Judgment*²⁸ about the ‘drawing/design’ versus ‘colour/matter’ debate, pointing to ‘form’ as the subject for critical judgement; thus, to ‘project’²⁹ is as an intangible property of constructed objects. Interestingly, the translation used by Adrian Forty in the quote from *The Critique of Judgment*³⁰ uses the word ‘design’ as a translation of the Kant’s term *Zeichnung* – usually meaning *drawing* – though translated as ‘delineation’ in other editions or scholarly works discussing Kant.

This linguistic bias pushes the work of the architect, who today is specifically committed to the project – ‘drawing as a project’, I want to specify³¹ – adjusting it, almost exclusively, to the idea of determining form. The architect’s work will thus rise above manual labour and manifest itself in drawings – in design as a thing in itself – and as a sensitive, albeit defective, expression of his mental work. The ‘idea’ must prevail as the essence of the work constructed through the ‘form’, its expression in the sensible world: the architect versus the architectural designer.

‘In painting, sculpture, and in all the formative arts – in architecture, and horticulture, so far as they are beautiful arts – the *delineation* is the essential thing; and here it is not what gratifies in sensation but what pleases by means of its form that is fundamental for taste. The colours which light up the sketch

26. Vasari, Giorgio (1568) *The Lives of the Artists*, as cited by both Forty and Panofsky.

27. Forty, Adrian (2000) *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*, pp. 136–141.

28. Ibid., p. 138.

29. I assume here the possible equivalence in English between ‘design’ and ‘project’, especially in action, that is, in verbal expressions.

30. Forty, Adrian (2000) *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*, p. 138. Forty cites the translation by James Creed Meredith (1952).

31. ‘Drawing as project’ could thus be equivalent to the Anglo-Saxon ‘Design’.

24. Forty, Adrian (2000) *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*, pp. 136–141.

25. Panofsky, Erwin (1968) *Idea: A Concept in Art Theory*.

belong to the charm; they may indeed enliven the object for sensation, but they cannot make it worthy of contemplation and beautiful. In most cases they are rather limited by the requirements of the beautiful form; and even where charm is permissible it is ennobled solely by this.³²

The term *Zeichnung* is translated into Portuguese as ‘desenho’ (drawing), and for emphasis was placed in italics in the original text.³³

‘In der Malerei, Bildhauerkunst, ja in allen bildenden Künsten, in der Baukunst, Gartenkunst, sofern sie schöne Künste sind, ist die *Zeichnung* das Wesentliche, in welcher nicht, was in der Empfindung vergnügt, sondern bloß, was durch seine Form gefällt, den Grund aller Anlage für den Geschmack ausmacht.’³⁴ [‘...was durch seine Form gefällt...’ = ‘... what pleases by its Form...’]

What pleases by its *Form* – the essential – is the *Drawing* (*Zeichnung*). Or: The essential in *what pleases* – *Form* – is the *Drawing* [*Zeichnung*]. Therefore, the visual arts include architecture. As *Baukunst*, literally the ‘art of building’, in the original text instead of *Architektur*: ‘Bau’ to ‘build’ and ‘Kunst’ meaning ‘art’.

Even so, what Kant wanted ultimately to discuss was essentially the non-sensory – noumenal/phenomenal – nature of the apprehension of the object offered to the senses regarding the *judgment of form*. This interpretation conforms to the Scholastic/Neoplatonic disputes of the Renaissance Paragones, which I discussed earlier. And this interpretation is also in line with what Forty proposes – albeit in a different way.

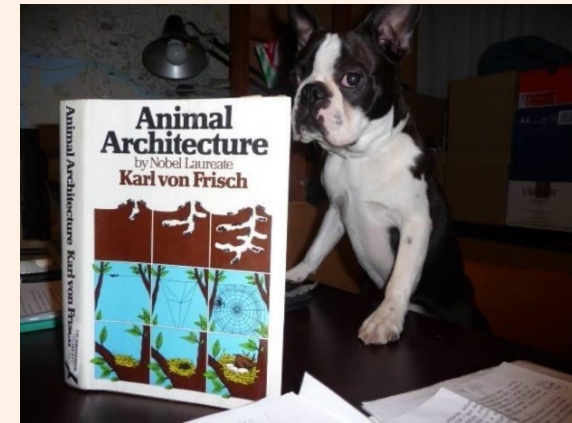
Imaginative, artful and, therefore, seductive, the onomatopoeic metaphor of *Disegno*,³⁵ attributed to Vasari and followed philosophically by Zuccari, portrays the disjunctions of thought. We must, however, be careful to retain them in their translated English versions, especially in the 20th century, where the derived word ‘Design’ replaced ‘Drawing’, originally due to the use of *Disegno*. We can see this, for example, in Panofsky’s *Idea*, where the articulation between the terms is discussed substantively, with an emphasis on the philosophical discussion itself.

32. Kant, Immanuel (1914) *Critique of Judgment*, p. 75 [italics in the original].

33. Kant, Immanuel (1998) *Crítica da Faculdade do Juízo*, p. 115.

34. Kant, Immanuel (1922) *Kritik der Urteilskraft*, p. 64.

35. At the end of his book [*L’idea de’ Pittori, Scultori, ed Architetti* (1607)] Zuccari interprets the term *disegno interno* as an etymological symbol of man’s similarity to God (*disegno = segno di dio in noi*), and he celebrates it as the “second sun of the cosmos”, the “second creating Nature”, and the “second life-giving and life-sustaining world spirit”. Erwin Panofsky, *Idea*, p. 88.



MATIAS³⁶ OR ‘EVEN CHARLES DARWIN WAS AN ANIMAL’³⁷

Probably the biggest objections, the greatest prejudices, when we gaze upon how animals and the environment interact, are manifested when we talk about architects and architecture. By taking these perspectives into account, I am sure to be faced with contested lineages – or perhaps just amidst lineages. The ‘architecture’ with which many biologists, ethologists and philosophers allow themselves to qualify animal behaviours will also serve them only as a metaphor, an analogy, or an example. Inspiration or simply a strategic trope for many architects – many have made it their credo – does not appear as a generally accepted perspective. The denaturalization of the ‘human world’ and its elevation to a new level of species evolution have already found their prophets, and the ‘theories of the social’ demand them as much as their musings allow. Human animality suggests another perspective. And the use of words to justify it also makes this possible.

From a philosophical point of view and its circumstantial paradigms, it suffices to recall the Natural Philosophy of Classical Greece – and Aristotle among its most distinguished representatives – so that human biology as human nature itself is not forgotten.

More recently, and paradoxically, the very biology of the human being has been subtracted from its nature. Sometimes overlooked, even considered overcome, biology has been erased along with elucubrations on the possibility of a brand new science of the human being.

Interestingly, the post-Darwinian sciences of

36. Matias is our 6-year-old Boston Terrier, which I had the opportunity to introduce during the seminar via streaming. A ‘scholar’ of Animal Architecture documented with a photo.

37. Wright, Robert (1995) *The Moral Animal*.

a new unit as an object of investigation – the abstract society, “the social” – proposed this erasure.³⁸ Only slowly and swimming upstream have the biological sciences – whether physical or chemical, from the molecular to the behavioural and specifically the neurosciences – gained the credibility of a consummate science of human nature.

[...] And all along the way, its definition of good design remains the same. The thousands and thousands of genes that influence human behavior – genes that build the brain and govern neurotransmitters and other hormones, thus defining our “mental organs” – are here for a reason. And the reason is that they goaded our ancestors into getting their genes into the next generation. If the theory of natural selection is correct, then essentially everything about the human mind should be intelligible in these terms. The basic ways we feel about each other, the basic kinds of things we think about each other and say to each other, are with us today by virtue of their past contribution to genetic fitness.³⁹

5. ARCHITECTURE, THE WORD, THE PROFESSION, THE HISTORY

Superimposed upon each other, even when they diverge, the images of architecture, the architect, the profession, and history combine in different modes and times. The starting point of the present text is the use of the very term ‘Architecture’, clearly used to characterize what architects do in their profession. It will be within that demarcation that one should seek architecture’s ultimate meaning. Now the term ‘profession’ is clearly synonymous with the common uses of the term – employment, occupation, work, craft, office, and so on. But the proposal here is to dig deeper into these issues. On the one hand, there is the history of the profession that we have inherited and, on the other hand, a critical analysis of the terms themselves and their lineage from a philosophical perspective. The term ‘profession’ will indeed merit scrutiny within the various histories of its use as well in regard to local derivations. Due to the exploratory scope of the present article, it will suffice to refer to the common uses of the term. It may be noted, however, that as regards the various narratives regarding the term, its unavoidable locality, as well as issues of ethical, aesthetic, legal, and political orders, can and indeed should always be taken into account.

The ‘terms’ in a given system invoke logical

assumptions taken from common use and are what we consider ‘our words’; that is, the grammatical category ‘noun’ associated with objects so named in the speaker’s activities, in his use of the language faculty, in our speech as human animals. Although the term ‘profession’ may deserve a detailed history in the tell-tale stories of diversified uses in their time/local derivations, it may also include words yet to come, those still absent.

In the present case, we draw the boundaries of the profession in the sense that it encompasses a field of agency where the term ‘Architect’, first, and ‘Architecture’, later, have historically become terms for naming such and such professionals in common usage. At the same time, we cross the borders of language in search of an agent cut into ‘nouns’ that are yet to come.

Today, architects, for all that they do, imagine themselves as descendants of the ideal of the classical culture of the Greco-Roman world and its rebirth in modern Europe. These ideals and their operative formulations are identifiable at every moment within the web of their lineage; and so, too, their misconceptions, divergences, and meanderings. Such an environment obliges us, as in the past, to undertake a critical analysis of the profession. Attention has shifted from practice to outcomes.

The questions of ‘what to do’ and ‘how to do it’ occupy the philosopher’s work as much as that of the architect, thus highlighting it as a method. The question of ‘why do it’ should offer a justification – foundations – for the principles of doing it. Both professionals will require a process of critical self-discovery and analysis that involves a reflexive struggle with the guidelines that have been bequeathed or transmitted to them.

It is conceivable that the last to be evoked was always the first.

The unavoidable nature of agency, the foundation of each agent, is determined by doing and reflexivity: what to do / what he does / how he does it. This is the inherence of ‘being alive’ – a living being. Living beings – doers, deeds – are the nuclear substrate on which historical variants operate, i.e., locally and temporally verified in ‘how’ (to do): how it was done. Further, logically, any environment is determined by a specific behaviour – doing this and that – and how specifically it was performed to produce the desired and necessary changes. In this conception, from the agent, we must conclude that even before being named, ‘the architect’⁴⁰ already existed by nature.⁴¹ ‘The architect’ was already in place, by nature. He was like that because of the ‘naturalness of nature’.

Thus ‘before appearance, he already was’⁴² is

38. Ibid. ‘They have long had to labor under the burden of Darwinism’s past moral and political misuses, and they would like to keep the realms of science and value separate. You can’t derive basic moral values from natural selection, they say, or indeed from any of nature’s workings. If you do, you’re committing what philosophers call “the naturalistic fallacy” – the unwarranted inference of “ought” from “is”.’

39. Ibid.

40. Prior to the agency and the agents that typify it.

41. The ‘natural architect’ inferred from this hypothesis does not imply that he is an immutable product of natural selection, but rather an evolving agent. Cumulatively, ‘natural’ does not mean that it is implicitly ‘good’. The ‘values’ of natural selection, always hypothetical, have no reason to be adopted as ours.

42. Thus, the expression ‘before appearance – i.e., being an architect named in the language of the human-animal – he already was’, is the fundamental trait that we should accommodate to the profession that emerged in the meantime from this particular agent.

the fundamental trait that we must accommodate to the profession that emerged in the meantime from him. That is, to be named architect in the language of the human-animal. And the inquiries about the nature of doing – what to do and how to do it – are, above all, architects' common matrix with philosophers. Why do this – the reflexive vertex of agency – can then be recognized. Thus, and if these inquiries about the nature of their doing – what to do and how to do it – are above all their common matrix with philosophers, the 'why do it' – the reflexive vertex of agency – can and should, then, be faced.

6. A VISION FOR A FINALE WITH VISIONS AND A LITTLE HELP FROM RATS

'Brains do not process information: they create it.'⁴³

The last movements of this article spread over time summarized from the relationship between Architecture – what architects do – and Philosophy – what philosophers do – already articulated in this essay, and Science. As such they are, as in this one, provisional conclusions and necessary corollaries of the arguments produced.

If we link architects and philosophers by their deeds, we can now enter the realm of critical analysis with which Science provides hypothetical knowledge underlying *action* and *its agents*.

The provisional finale of this essay presents a digression from the presentations given at the Philosophy and Architecture symposia.

Driven by the transient potentiality of the word 'visions', I venture an excursion into a domain guided by scientific hypotheses and associated theories.

Like any living being, rats *act* in 'reality' – the interdependent reality that constitutes the uninterrupted process of one's world⁴⁴. Like rats and everything we call living beings, we are part of a reality in permanent reproduction. To act, they depend on worlds, that is, realities dependent on *a priori*.

Immanuel Kant proposed *Space* and *Time* as absolutely necessary *a priori* and, insofar as current research allows imperative conditions for the construction of a self-world; an 'Umwelt'⁴⁵ according to Jakob von Uexküll's original coinage⁴⁶.

Thus, two areas of research fall within the scope of the objectives of this essay. On the one hand, a census of

43. Buzsáki, György (2013) *The Brain From Inside Out*, p.28.

44. The organism's model of 'reality'.

45. 'Umwelt' (German) usually translates as 'self-centred world', 'self-world', 'surrounding-world', 'phenomenal world', 'environment'.

46. 'Nobody is a product of their environment – everybody is the master of ones Umwelt' in Jakob Uexküll (1923) *Weltanschauung und Gewissen*. Deutsche Rundschau 197 (p. 266).

the research that scientists have been carrying out on how we can structure our action in a world we do not yet know; on the other hand, how philosophically we can deal with the possibility of this knowledge.

As references in the scientific field, I will use more directly the work of John O'Keefe – the neuroscientist awarded Nobel Prize in 2014 – without forgetting the network of scientists who have been dedicating themselves to this problem and highlighting Immanuel Kant on *Space* and *Time*.

7. DO RATS LEARN TO BUILD MAPS? OR, IS THIS ABILITY GIVEN PRIOR TO EXPERIENCE?⁴⁷

In the text in which, synoptically, I proposed to correlate the theme of this symposium⁴⁸ and my research project, I evoke a semantic universe synthesized in the word 'visions'. A reference universe that I try to map in this brief development.

A development where the word 'vision(s)' was expressed five times in five ways:

I anticipate, once singular – *vision* (3) – and four in the plural, *visions*.

1. To reference the topic: [...] issues triggered by the evocative theme 'Visions'. [...]
2. To condense polysemy: [...] The polysemy offered under the title 'Visions'. [...]
3. To self-reference: [...] the very word 'vision' and the semantic universe it evokes[...]⁴⁹
4. To name a precise universe: [...] from the 14th century onwards [...] The 'visions' – conceptually and literally – came to realize this.
5. To evoke – *drawn visions* – their productivity, as producers of the reality in which we live, be it *tout court* the physicality of the built environment or, more broadly, our world, a reality impregnated by our transient values: [...] Meanwhile, the visions drawn have become a significant feature of the production of the built environment showing itself as a brand-new manifestation of the 'art' of architecture. [...]

So, I take three steps:

47. Induced by a quote from Edward Tolman, the questions originally belong to *The Hippocampus as a Cognitive Map* by John O'Keefe and Lynn Nadel (1978) p.52.

48. FILARCH2021.

49. Although the word 'vision' is the basis for numerous context-dependent meaning variants, the closest meaning to common understanding refers to the 'sense of sight', *the act of seeing*. Here, the action takes precedence. Another will be the meaning it gains by expressing itself in its plural 'visions'. 'See' is a verb, so it requires the one who sees and what he sees or intends to see. Seeing is an action that bodies mediate and the brain performs. It's something the brain does without asking permission and automatically. In its immediacy, this basal sense is the very source from which flows the complex web of meanings that the word allows.

- . The one that delimits the universe of the visions to be considered, in discourses and narratives, succinctly, in words and in the language faculty where they gain form and background.
- . The one that in the diversity of words admits a moment as a history of possibility or operative conceptual potentiality. In this case, just a limit and a milestone in the history of operative thinking.
- . That which is a sign of the path that converts alchemy (excuse the ambiguity of this term) into a Science that is always provisional. The one which I summarize in Neurosciences with the help of rats.

This brief essay on the importance of being, or being called, an ‘architect’ synthesizes critical analyses of ontological, metaphysical, and epistemological issues triggered by the evocative theme ‘Visions’. The analyses are derived from research in neuroscience and the cognitive sciences, and the philosophical problematics concerning agency in architecture, that is, the question of what delimits the actions of architects.

The polysemy offered under the title ‘Visions’ – a synthesis of the symposium’s thematic spectrum – evolved during the history of what ‘architects’ have done since the advent of human-animal agency began transforming the environment.

We can select several moments in this history and choose those in which architecture and philosophy are explicitly indiscernible from each other. These are also moments when the very word ‘vision’ and the semantic universe it evokes assumes a prominent role in the construction of European culture, including architects and architecture. Within this process, and throughout its phases of change and bifurcations, we will refer to ‘architecture’ – what architects do – and its agents – the architects who have come to us – as ‘modern’.

It was philosophy that triggered the debate that, from the 14th century onwards, elevated architects to the status of liberal professionals. This transitional phase was necessary in order to overcome the physical work, materiality, and the expertise of experience-endowed artists, ‘artisans’ as they were then called after their subjection to the ‘arts & crafts’ corporations. Thus becomes evident the limits that the generational transmission of experience by experience demanded as an examination of professional proficiency. Its counterpart – the world of ideas, universals, reason – proposed the liberation from the

tyranny of the senses, the immediate, the contingent, the local, and the tangible. On the basis of what it was like to be an architect at that time, we can formulate what it is like today to be such a professional living under such a title. The ‘visions’ – conceptually and literally – came to realize this. It fell to philosophers and artists to fight for ideas of the imagined transition.

The ‘Renaissance Paragone’ remained within the history of our culture as documented memory. The central dispute – albeit derived from the technical skills that reveal both the artist and his art – ended up being complemented and surpassed by the fundamental belief in ‘Disegno’ as ‘the conception of an artwork’. Of Tuscan origin, ‘Il segno di Dio’ imposed on the so-called ‘work of art’ a divine or quasi-divine origin: *Disegno* – and the artist as the means to unveil it to the world of the senses.

Thus was bifurcated the architect of Greco-Latin culture.

THE COGNITIVE TURN OF THE 1950S: FROM BEHAVIOURISM TO NEUROSCIENCES⁵⁰

‘In Summary, the Hippocampal Formation provides a cognitive map of a familiar environment which can be used to identify the animal’s current location and to navigate from one place to another. The Mapping system consists of a number of different spatial cells including ones which identify the animals place, direction, distance from landmarks such as the walls of an environment in a particular direction (boundary cells) and in some environments a metric for measuring distances between points in the map (grid cells). The grid cells cannot provide a perfect metric in all environments since the grid pattern is distorted in asymmetrical environment such as trapezoids and the scale of the grids is increased in unfamiliar environment. There is evidence for 2 independent strategies for locating places, one based on environmental landmarks probably provided by the boundary cells and the other on a path integration system which uses information about distances travelled in particular directions provided by the grid cells. A similar spatial system exists in humans which additionally provides the basis for human episodic memory. A prototypical episodic memory system could be achieved by the addition of a sense of linear time to the basic spatial system seen in the rat (Burgess et al., 2002).’⁵¹

50. Also known as the ‘cognitive revolution’, this ‘turn’ summarizes the interdisciplinary research movement opposing the dominant behaviourist’s approaches until the 1950s in the study of the ‘brain/mind’ as a ‘black box’ almost exclusively from observing the behaviour of agents.

51. In *Spatial Cells in the Hippocampal Formation Nobel Lecture*, 7 December 2014 by John O’Keefe.

I found in the texts of some neuroscientists an extreme concern with Philosophy. I refer to many that I have read, but I will stick in this presentation with those that I converted into references for my work: Michael Arbib, John O'Keefe, Rodolfo Llinás and György Buzsáki. Not forgetting Edward Tolman's approach cited in O'Keefe's work, which I in turn use as the title of the topic on rats. I mean to the doubt raised by Edward Tolman's observation that the rats could be using a potential genetically installed in their brains to map the environment of which they are part. This phylogenetically perfected innate machinery would be responsible for what they are capable of doing, that is, for the way they interact within a complex reality of which they are a part, like all of us.

To consolidate Tolman's hypothesis, and in a philosophical introduction that is only apparently disproportionate to their work as neuroscientists⁵², O'Keefe and Nadel show the porosity facet of the domains that I consider fundamental.

KANT ON SPACE AND TIME⁵³

'The development of the cognitive map provides evidence for some of the ideas of the philosopher Immanuel Kant (Kant, 1963). Kant believed that space along with time was one of the basic organising principles of the human mind and furthermore that it existed independently and in some sense prior to experience with the objects of the world. He said that "Space is nothing but the form of all appearances of outer sense ... can be given prior to all actual perceptions, and so exist in the mind a priori, and ... can contain, prior to all experience, principles which determine the relations of these objects" (p. 71). Translated into modern neuroscientific terms, this would predict that some aspects of the cognitive mapping system should be present prior to an animal's having had any experience with the world.'⁵⁴

Space and Time are pure intuitions – that is, they do not derive from experience – but they are necessary for our possibility of capturing the phenomena of the world, of reality. Going beyond metaphysical quarrels – ours and those of the rats – neurophysiology approached the Kantian intuition, proposed in *Critique of Pure Reason*.⁵⁵

First Part, The Transcendental Aesthetic,
pp.155-171

52. O'Keefe, John and Nadel, Lynn (1978) *The Hippocampus as a Cognitive Map*.

53. Kant, Immanuel (1963) *Critique of Pure Reason*. Translated by N. K. Smith (original published 1787). Kant, Immanuel (2000) *Critique of Pure Reason*. Translated & Edited by Paul Guyer & Allen Wood.

54. In *Spatial Cells in the Hippocampal Formation Nobel Lecture*, 7 December 2014 by John O'Keefe.

55. Kant, Immanuel (2000) *Critique of Pure Reason*. Translated & Edited by Paul Guyer & Allen Wood.

The Transcendental Aesthetic, First Section, On Space pp.157-162
The Transcendental Aesthetic, Second Section, On Time, pp.162-171

THE VISIONS DRAWN

Meanwhile, the *visions drawn* have become a significant feature of the production of the built environment showing itself as a brand-new manifestation of the 'art' of architecture.

'Do rats learn to build maps? Or is this ability given prior to experience?'

SPACE

plays a role in all our behaviour.
We live in it, move through it, explore it, defend it.

We find it easy enough to point to bits of it:
the room,
the mantle of the heavens,
the gap between two fingers,
the place left behind when the piano finally gets moved.
(O'Keefe and Nadel, 1978, p. 5)

AFTERWORD

There is a requirement for a combative fusion of ethics and aesthetics – as well as a political synthesis in the technical, scientific, and economic domains. In the present article, I will perhaps need to complain about what should be considered philosophy in the architect's work, as derived from the philosopher's work. From this perspective, what the architect does coincides with that of the philosopher. There is just as much a need for philosophy as there is for architecture

BIBLIOGRAPHY

Araújo, Pedro Borges de – *Mind the link: link the Mind* (forthcoming)

Bernecker, Sven and Michaelian, Kourken (Eds.) (2017) *The Routledge Handbook of Philosophy of Memory*. New York: Routledge

Buzsáki, György (2006) *Rhythms of the Brain*. Oxford University Press.

Buzsáki, György (2019) *The Brain Inside Out*. Oxford University Press.

Coulton, J.J. (1977) *Ancient Greek Architects at Work: Problems of Structure and Design*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

École Française de Rome (ed.) (1994) *Le Projet de Vitruve. Objet, Destinataires et Réception du De Architectura*. Actes du colloque international de Rome (26–27 mars 1993). Rome: École Française de Rome.

Forty, Adrian (2000) *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*. London: Thames & Hudson.

Goodrich, Barbara Gwenn (2010) *We Do, Therefore We Think: Time, Motility, and Consciousness*. UK: Freund & Pettman, *Reviews in the Neurosciences* 21, 331–361

Haack, Susan (2007) *Defending science—within reason: between scientism and cynicism*. New York: Prometheus Books.

Hansell, Mike (2007) *Built by Animals: The Natural History of Animal Architecture*. Oxford, New York: Oxford University Press.

Kanerva, Liisa (1998) *Defining the Architect in Fifteenth-Century Italy: Exemplary Architects in L. B. Alberti's De Re Aedificatoria*. Helsinki: The Finnish Academy of Science and Letters.

Kanerva, Liisa (2006) *Between Science and Drawings: Renaissance Architects on Vitruvius's Educational Ideas*. Helsinki: The Finnish Academy of Science and Letters.

Kant, Immanuel (1914) *Kant's Critique of Judgement*. Translated with Introduction and Notes by J. H. Bernard. Second Edition, Revised. London: Macmillan and Co.

Kant, Immanuel (1922) *Kritik der Urteilskraft*. Fünfte Auflage, Herausgegeben, Eingeleitet und mit einem Personen und sachregister versehen von Karl Vorländer. Leipzig: Verlag von Felix Meiner.

Kant, Immanuel (1998) *Crítica da Faculdade do Juízo*. Introdução de António Marques, Tradução e Notas de António Marques e Valério Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.

Kant, Immanuel (2000) *Critique of Pure Reason*. Translated and Edited by Paul Guyer and Allen W. Wood. Cambridge University Press.

Kostof, Spiro (ed.) (2000) *The Architect: Chapters in the History of the Profession*. Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press.

Llinás, Rodolfo R. (2001) *I of the Vortex. From Neurons to Self*. Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press, A Bradford Book.

O'Keefe, John & Nadel, Lynn (1978) *The Hippocampus as a Cognitive Map*. Oxford University Press.

O'Keefe, John (2014)– *Spatial Cells in the Hippocampal Formation*. Nobel Lecture, 7 December 2014, University College London, United Kingdom.

Panofsky, Erwin (196) *Idea: A Concept in Art Theory*. Translation Joseph J.S. Peake. Originally published 1924. Columbia, SC: University of South Carolina Press.

Robinson, Sarah and Pallasmaa, Juhani (eds) (2015) *Mind in Architecture: Neuroscience, Embodiment and the Future of Design*. Cambridge, MA: MIT Press.

Rorty, Richard (1999) *Philosophy and Social Hope*. London: Penguin Books.

Tolman, Edward C. (1932, 1967) *Purposive Behavior in Animals and Men*. Berkeley: Meredith Publishing Company

Tolman, Edward C. (1948) *Cognitive Maps in Rats and Men*. University of California, The Psychological Review Vol. 55, No. 4 July.

Uexküll, Jakob Johann von (2010) *A Foray into the Worlds of Animals and Humans: with A Theory of Meaning*. Translation by Joseph D. O'Neil. Introduction by Dorian Sagan. Originally published 1934. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

Vasari, Giorgio (1991) *The Lives of the Artists*. Translated with an Introduction and Notes by Julia Conaway Bondanella and Peter Peter Bondanella. Oxford: Oxford University Press.

Vitruvius (1960) *The Ten Books on Architecture*. Translation by Morris Hicky Morgan. Originally published by Harvard University Press, 1914. New York: Dover Publications.

Wittgenstein, Ludwig (1997) *Philosophical Investigations*. Translated by G. E. M. Anscombe. Oxford: Blackwell.

Wright, Robert (1995) *The Moral Animal: Why We Are, The Way We Are – The New Science of Evolutionary Psychology*. New York: Vintage Books.

“SELF AS A BUILDING” OR ARCHITECTURE ACCORDING TO THE PHENOMENOLOGY OF POSSIBLE

LUZ ASCARATE

University Paris 1
Panthéon–Sorbonne

We are in one place while we imagine or think of several others, so we can say that, from the phenomenological perspective, we inhabit several places at the same time. There are architectural productions that accompany us from childhood. In the same way, certain architectural productions leave their trace in our spirit and accompany us in our visits to other places. In this paper, we will devote ourselves to thinking, from the phenomenology of possible, about architecture as a practice that constitutes our perception of the world, our spirit, ourselves.

The etymological meaning of architecture is composed of the meaning of two Greek words *arché* (principle) and *tecton* (work). Architecture thus means, in the original sense, the principle, the cause, the meaning of the place created, produced. According to the perspective of common sense, of the theory of knowledge and of classical or modern philosophy, architecture is the construction of a place. This built place is what we call a building (from the Germanic word *Bild*, which is a production, a construction which can be also an image), *edificio* (from the Latin word *aedificium* which refers to a home or temple, an enclosure, constructed), *batiment* (from old french *bastimento* meaning the act of building something to inhabit), all these words refer primarily to an act that configures a place, that demarcates it, independently of the material, which refers us to an exteriority constituted by space. In contrast, always to the common sense, the interiority of consciousness would be constituted by time. There would thus be an obvious duality between time and space, between consciousness and place, between the self and the building. With the inspiration of Renaud Barbaras and Paul Ricoeur, with whom we will question this dichotomous conception of time and space, as well as between the self and the building, today, in this presentation, we will seek to situate the philosophical problem of the original meaning of architecture in a phenomenology of the possible, of possibilities, or of the imaginary.

I.

According to Barbaras (2019), belonging has three meanings: being out in the world or the site (being situated, a position inherent to the being); being of the world or the ground (being caught in its thickness, where the being is nourished and where its quantity comes from); being in the world or the place (phenomenalisation, actively occupying it, investing oneself, a form of possession of the world). For Barbaras, there is a relation of identity between the three senses of belonging: the onto-topological inscription of such and such a being out in the world has as its reverse side the phenomenalisation of the world in this being. These three senses of belonging are thus one and the same. The ontological inscription of a subject situated topologically in the world is also the unfolding of phenomenalisation.

For part of the transcendental philosophical tradition, the phenomenalisation of the world is based on the distancing of the world. Barbaras reverses this prejudice: the more a being belongs to the world, the more it makes it appear. The zero degree of this belonging will be represented by the stone or the building. The belonging of the stone unfolds a place, but against the current of other living beings: by concentrating. The life of the stone then manifests itself first of all as temporality. Its spatiality appears in a derivative manner and as a defect: “the defect of spatial deployment is the reverse of the installation in a long duration” (Barbaras, 2019, p. 32). Unlike the animal, the plant is spatialization, pure mobility: “it is entirely outside itself” (Barbaras, 2019, p. 36). The animal, on the contrary, occupies space without leaving itself. Yet man is a *homo viator* (Barbaras, 2019, p. 33). He appears in the world in the sense of mobility and it is man’s desire that is the very reason for mobility. The relationship between consciousness and ground is posed here differently than in Cartesianism, so that the very problem of solipsism does not arise.

From a Cartesian perspective, it is time that constitutes interiority. According to Barbaras it is space and not time that constitutes our innermost self. We can question here the role played by architectural configurations in the constitution of our belonging to a world (*ground*) that configures our position (*site*) and the vision through which this world is given to us (*place*). According to Barbaras, the human being, constituted mainly by space, unfolds its *possibilities of being* by situating itself in different constructions at the same time, which defines its capacity to change places, to travel, to remember architectural constructions and to project itself to new places. It is the spatial

displacement that would thus define the essence of the human being.

In this regard, Barbaras goes beyond Descartes with Bergson to distinguish between a minimal body and an immense body. From a solipsistic point of view, our body would be the minimal place we occupy, which would contain consciousness. From Bergson’s point of view, according to Barbaras, if I am where consciousness can be applied, my body goes as far as the stars. More radically, for Barbaras, “this mode of deployment of the place that is here the consciousness of the stars rests on the ontological belonging of the subject to the stars, on the immense body, and comes to reduce the tension between the site, to which the minimal body corresponds, and the ground, which is none other than the cosmos itself” (Barbaras, 2019, p. 55). In other words, the stars become place because they are first ground. Consciousness belongs first to a body in order to be itself conscious, and to the world, or to the stars, comes the essential character of being able to be phenomenised for a subject that belongs to it.

From this perspective, we can say that the architectural self is the possibility of producing places, as the possibility of inhabiting by creating places. The human being would thus be, primarily, a potential architect, a displacer and an inhabitant, which makes him that very displacer and that very inhabitant. The human being would thus be the building he inhabits in his displacement, or his house or the stars. In the phenomenology of the possible, there is already an architectural production in the intentional displacement of consciousness, that is, the place is produced before, in the realm of the possible, of the manipulation of the stone, with the mere displacement of the spirit.

This perspective may have certain limitations. By focusing on the productive capacity of human displacement, we leave aside the narrativities, constituted by memory, and thus by time, that architectural constructions signify for the construction of the self. It is on this point that Paul Ricoeur goes further than Renaud Barbaras.

II.

Paul Ricoeur’s phenomenological hermeneutics (1998), explore the meaning of architecture in correspondence with narrativity as a unity of space and time, within the experience of the possible. According to Ricoeur, it is time, and not space, that is the fundamental category for understanding the meaning of architecture, an enclosure of *possible narratives* that, like fictions, constitute our experience. But to arrive at this

intertwining of time and place, he first contrasts narrativity to architecture, like time to space:

I would like to set up an analogy, or rather what appears, at first glance, to be only an analogy: a close parallelism between architecture and narrativity, in that architecture would be to space what narrative is to time, namely a “configuring” operation; a parallelism between, on the one hand, constructing, and therefore building in space, and, on the other hand, narrating, plotting in time. In the course of this analysis, I will ask myself whether we should not push the analogy much further, to the point of a real intertwining, an entanglement between the architectural “configuration” of space and the narrative “configuration” of time. In other words, it is a question of crossing space and time through building and telling. This is the horizon of this investigation: to entangle the spatiality of the narrative and the temporality of the architectural act through the exchange, as it were, of space-time in both directions. (Ricoeur, 1998, p. 2)

Ricoeur imposes, then, first of all, the opposition that is usually understood by common sense between an architecture constituted by space and a narrativity constituted by time. This opposition, which seems to be absolute, serves him to draw a first parallel between the two acts. But its purpose is the exchange between these categories. Thus, this first opposition will be progressively eliminated by Ricoeur’s conceptual exchange between narrativity and architecture:

Let us return to the point of simple analogy. Nothing is obvious, because a gulf seems to separate the architectural project inscribed in stone, or any other hard material, from the literary narrativity inscribed in language: one would be situated in space, the other in time. On the one hand, the narrative offered to reading, on the other, the construction between heaven and earth offered to visibility, given to seeing. At the beginning, the gap or “logical chasm” seems large between the time narrated and the space constructed. But we can gradually reduce it, while still remaining in parallelism, by noting that the time of the narrative and the space of the architecture are not limited to simple fractions of universal time and the space of geometers. (Ricoeur, 1998, p. 3).

If narrativity is not a fraction of infinite time, it is because narrativity is not simply made of pure temporality. The same is true of architecture. If it is not a fraction of the space of the geometricians, it is because it is not simply made of pure space. There is thus, according to Ricoeur, an interconnection of time and space in narrativity and architecture, which proves, at a much deeper level, that there is an interconnection between narrativity and architecture : « every life story takes place in a living space ». With regard to architecture, which is what interests us here, its temporality concerns historicity:

Temporality concerns the history of architectural composition. However, I am not referring to the history written about architecture after the fact, but to the historicity conferred on the ‘configurative’ act by the fact that each new building arises in the midst of already built buildings, which have the same sedimentary character as literary ‘space’. Just as the narrative has its equivalent in the building, the phenomenon of intertextuality has its own in the network of existing buildings that contextualise the new building. The historicity of this contextualisation must be distinguished from a retrospective scholarly history. It is the historicity of the very act of inscribing a new building in an already built space which largely coincides with the phenomenon of the city, which is a relatively distinct ‘configuring’ act according to the differentiation between architecture and urbanism. (Ricoeur, 1998, p. 10-11)

The historicity of architecture has nothing to do with the academic history of buildings, but with the fact that every building is in itself linked to others that precede it, and in every building, there is the possibility of new buildings being produced from it. It is the historical continuity of these buildings that constitute the city, the urban, thus being a primary narrative of the constitution of the self that inhabits it.

Barbaras’ and Ricoeur’s perspectives seem to be opposed to each other. Indeed, Barbaras gives more importance to space and Ricoeur gives more importance to time in order to understand the meaning of architecture in the constitution of the experience. However, we think that both philosophers establish a reversal of the common view of the categories of space and time. The experience of the human being inside architectural constructions is the unfolding of a spatial experience, in the sense that subjectivity, thanks to memory and imagination, virtually travels through several places at the same time when it is physi-

cally in one, at each instant, independently of the temporal flow, which results in the constitution of the interiority of the subject himself: the self is his relation to the building. The materiality or weight of the architectural construction is a temporary construction: like stones for Barbaras, the architectural construction is maintained in time. It is because of this that architectural construction itself deploys diverse narratives, as Ricoeur thinks, in the experience of human beings.

First, in accordance with the phenomenological cosmology of Renaud Barbaras (1998), we propose that space, and not time as classical philosophy thought of it, constitutes our innermost self. Using the tools of Barbaras' perspective, we will distinguish between place, site and ground as constituents of the experience of subjectivity.

Secondly, using the tools of Paul Ricoeur's phenomenological hermeneutics (1998), we have explored the meaning of architecture in correspondence with narrativity as a unity of space and time, within the experience of the possible. But to both of them, architecture constitutes the most intimate experience of human beings, or more radically, from the phenomenology of the possible, from where every possibility has the same ontological value as the already made, there is truly no difference between the self and the building that oneself inhabits, that inhabits us in ourselves, that oneself unfolds.

BIBLIOGRAPHY

Barbaras, R. (2019). *L'appartenance. Vers une cosmologie phénoménologique*. Louvain-la-Neuve: Peeters.

Ricoeur, P. (1998). *Architecture et narrativité, Urbanisme* 303. Online version used from the Fonds Ricoeur repository.

http://www.fondsriceur.fr/uploads/medias/articles_pr/architectureet-narrativite2.PDF

HOW TO CONSTRUCT A BODY OF AN ARCHITECT? EDUARDO SOUTO DE MOURA'S HYPOTHESIS

VÍTOR ALVES

CEAA-ESAP,
ISMAT

In "Self Writing", a text that is part of a "series of studies on 'the arts of oneself', that is, on the aesthetics of existence and the government of oneself and others in Greco-Roman culture during the first two centuries of the empire" (Foucault, 1983, p. 207), Michel Foucault explains the importance of the *hupomnemata* for the subjectivation of discourse. According to the French author, the *hupomnemata* were personal notebooks that served as a diary, a kind of life book or conduct guide, quite common among the cultivated public in ancient Greece. These objects gathered "quotes, extracts from books, examples, and actions that one had witnessed or read about, reflections or reasonings that one had heard or that had come to mind." (Foucault, 1983, p. 209) Nonetheless, Foucault warns that:

However personal they may be, these *hupomnemata* ought not to be understood as intimate journals [...]. They do not constitute a "narrative of oneself" [instead they aim to] capture the already-said, to collect what one has managed to hear or read, and for a purpose that is nothing less than the shaping of the self. (Foucault, 1983, pp. 210-211)

Through a set of fragments of several origins, from different geographies, authors and times, the "shaping of the self", according to Foucault's description, is done by the words of the 'other'. The one who writes them "constitutes his own identity through this recollection of things said. [...] Through the interplay of selected readings and assimilative writing, one should be able to form an identity through which a whole spiritual genealogy can be read." (Foucault, 1983, p. 213-214) Unlike what happens in the Lacanian "Mirror Stage", in which identification with the 'other' arise in the way the individual assumes an image in "an experience that leads us to oppose any philosophy directly issuing from the *Cogito*" (Lacan, 1949, p. 1), in the case of the *hupomnemata* "it is a matter of constituting oneself as a

subject of rational action through the appropriation, the unification, and the subjectivation of a fragmentary and selected already-said.” (Foucault, 1983, p. 221)

Eventually, the *hupomnemata* can be considered a dated model, a kind of hazy memory of a specific culture and historical time that has almost been forgotten by now. However, traces of that ancient practice are still recognizable today. In a text by Eduardo Souto de Moura one can find some of them:

After almost 25 years, I find that I have been reading drawings, projects, works, interviews, books (almost just poetry and essays), movies (almost always on television). During this time, I wrote down what I liked in a red “book”. The book, with a hard cover, 11x17cm, is always at hand on the shelf, next to a *bic*. When I need it, from time to time, I reread it and it’s a real box of surprises. Everything has to do with everything, everything can be connected, separated, depending only on the manipulator’s will. [...] What is transcribed, despite having nothing to do with anything, are fragments, which due to their lucidity and essentiality coexist between blue lines, as if it were a real book.

It’s a kind of automatic writing, slow, because it lasts for more than 20 years, where I keep recording what interests me, not really knowing why, but it could be useful later.

It’s not wanting to be pretentious, but when I reread it, when I have to write a text, it’s my favourite “book”. I rewrite as a collage, they are the words of others made mine. (Souto de Moura, 2013, pp. 363-364)

Based on this text and in an interview with Xavier Güell, Souto de Moura explains the importance of this notebook:

It’s what you might call as a ballast, what boats need in order to navigate; the practice of using loose stones that have no value in and of themselves, but that together enable the boat to navigate and respond [...]. When I have a concrete problem with a topic, this helps me make a decision. (Souto de Moura, 1998, pp. 132-133)

The closeness between Foucault’s characterization of the *hupomnemata* and Souto de Moura’s description is equally impressive and revealing: taking for oneself what

belongs to the ‘other’, the fragmentary nature of writing, the careful choice of authors, its usefulness. But they also provide clues for the work carried out in the architect’s practice. The collage technique used by Souto de Moura to assemble his ‘book’ is highlighted by Jorge Figueira (2014, p. 200) as a symptom of his projects’ post-modernity, evident from the very beginning in his internship report (1981-82) filled with architectural, literary or artistic references, where a quote by Henry Miller translates the essential: “We truly do not invent anything. We borrow and recreate” (Souto de Moura, 1982, p. 9). Diogo Seixas Lopes, on the other hand, observes how this collage technique has been a constant throughout the architect’s career, from older works, such as the *House for Karl Friedrich Schinkel* (1979) organized by different archetypes in a ready-made composition (the ruin, the cave, the villa), to the most recent such as the competition for the *Serralves Foundation’s Multifunctional Building* (2008) in Matosinhos. (Lopes, 2011, p. 136-139) In an interview by Monica Daniele, when asked about the reference to Antoni Tàpies for *Olivetti’s Ideal Bank* competition (1993) in Italy, Eduardo Souto de Moura explains:

I use it as an analogy. Sometimes the references are direct analogies: the reference I chose for the restaurant under construction in Vila do Conde are the towns’ positions in Africa and the wooden constructions on the sand of Portuguese fishermen. The references serve me as confirmation, a mature attitude working for Siza. I would draw a window and ask: “Siza, two or three centimetres?”, and he would reply: “Go see the São Paulo café!”. Working with these mental pre-existences allows us to always have a term of comparison and to limit the anguish in the design phase. (Souto de Moura, 2003, p. 438)

For Souto de Moura, in addition to the references that allows the creation of a context from which the project develops – a kind of “mental Neufert” as he calls it –, it also establishes a term of comparison with the ‘other’, which somehow allows him to test the viability of his proposals. But it has yet another function – “to limit the anguish” – where, through identification with the work of the ‘other’, allows him to believe in the reality of his proposals.

However, it is important to underline here how in Souto de Moura’s practice, the use of the *hupomnemata* in the way it has been argued so far, is not limited to its textual dimension, but extends to the visual universe. But perhaps this kind of

distinction is not so relevant. According to António Damásio in *Self Comes to Mind* (2010), one of the most distinct characteristics of the human brain is the extraordinary ability it has to create mental images, manipulate and apply reasoning to them. For the scientist, the human mind works as a kind of cinematographic montage with images formed out of perception or memory, whether consciously or non-consciously. In other words, rational and creative thinking result from the interaction between images. In this sense, if any quotation, fragment or reference, textual or otherwise, is processed by the brain as an image, then the practice of the *hupomnemata* does not depend on the type of media, but how it is used. And perhaps one can go a little further: if the relevance of the *hupomnemata* depends only on the use and not on the type of media, then perhaps it does not depend on the type of platform as well. Let's return to Souto de Moura's example.

Figure 1. Eduardo Souto de Moura. (Fair use image).



In a photograph that captures an interview with Eduardo Souto de Moura, it is possible to see, in the background, on his office wall, a diverse set of images: newspaper clippings; a photograph of Herberto Hélder among other covered or uncovered faces; recent project drawings; a nocturnal photography of Braga's football stadium; the elevation and section of Pisa leaning tower; an image of the desert on top of a calendar; sketches on paper towels and tracing paper; handwritten notes; technical drawings and pamphlets; framed photographs on the floor, leaning against the wall, superimposed on each other; a poster with Bernd and Hilla Becher's coal bunkers. It is difficult to recognize any organization in the set of these images. Elements of professional daily life mix with others whose architectural relevance is not evident. However, their importance is clarified when articulated with the architect's production. For example, the Robison Foundation auditorium somehow echoes the Becher's coal bunkers; the School Campus in the Middle East the collage by Hans Hollein *Aircraft Carrier City in Landscape*; the Burgo

Tower a pile of stacked materials; the Quinta do Lago house, the upper silhouette of the 16th century Nossa Senhora da Luz church or Manoel de Oliveira's cinema house the sculptural variations of Donald Judd in Marfra. The rational appropriation of a constitutive "already said" expands from the personal notebook to the studio walls and into his architectural work.

Among Souto de Moura's "spiritual genealogy", Aldo Rossi is an unavoidable figure, whether through direct quotations, as a method according to Diogo Seixas Lopes' analysis (2011, pp. 136-137), or even identification as Souto de Moura himself recognizes:

When I taught in Switzerland I was usually sleeping in a hotel in Zurich. One day, by chance, I discovered that Aldo Rossi also used to sleep in this hotel, and that he had written his *Scientific Autobiography* book there. As soon as I heard about this, I also started staying in the attic room where he had written the book. The room was completely Rossian. It had gables and a table built into the attic overlooking the cathedral. Then, at that same table, I reread the book and realized that everything had to do with him – it was the Scientific Theatre. (Souto de Moura, 2006, p. 65)

In the book in which Seixas Lopes analyse some aspects of Rossi's work, he explains, particularly in the chapter "Architecture as autobiography", how his production is composed through an analogical construction:

The analogy could establish a correspondence between disparate things, regardless of their time or place. Ideas and images could be transposed onto projects, redeployed as if they were from a collection of a museum. This procedure, and its influence on the development of designs, became a key subject for Rossi. From the end of the 1960s, throughout the next decade, his theoretical efforts were focused on the notion of an analogical architecture [...]. Eventually, other instances would contribute to this associative interplay. Sources like books or paintings are also constellated onto projects, creating a heterogeneous field of references. They were a mirror image of the persona of the architect. (Lopes, 2015, p. 119)

The methodological proximities between Souto

de Moura and Rossi seem evident. There are, however, two observations that Seixas Lopes makes that are particularly relevant. The last two sentences of the quote refer to a “heterogeneous field of references” that reflects a “mirror image of the architect’s *persona*”. The relevance lies in the heterogeneity of references, suggesting that, in principle, everything can be convertible into architecture; all experiences, including readings, travels or conversations, newspaper clippings, bring the subject’s life closer to the practice of the profession, which Rossi himself recognizes¹. And the image of the *persona* of the architect that is reflected in the diversity of the elements (which in turn will give it back this constitutive reflection) is just *one* of several that are supposed to exist, meaning, there is not just an image of the architect himself, but multiple. These two aspects indicate to two complementary movements: the interiorization of the external reality in the architect and his exteriorization in the world; the same ones that, according to Foucault, enable the constitution of one’s own body:

The role of writing is to constitute, along with all that reading has constituted, a “body” [...]. And this body should be understood not as a body of doctrine but, rather – following an often-evoked metaphor of digestion – as the very body of the one who, by transcribing his readings, has appropriated them and made their truth his own: writing transforms the thing seen or heard “into tissue and blood” [...] It becomes a principle of rational action in the writer himself. (Foucault, 1997, p. 213)

Therefore, the body – or the construction of oneself – is constituted by two specific moments: by the “ingestion” of the words/images of others and by the act of writing/drawing/building, meaning, through a production: the set of realized elements that structures the matter of its existence. The materialization of the architect’s body has to do with what is produced – from words to buildings. And what he produces has necessarily an *image* (or several) that will be the origin of multiple identifications (which in turn will give rise to other bodies and so on), beyond the discursive effect it creates. In other words, the constitution of the body, and of the “work”, as a result of the discursive action, as argued by Foucault.

ACKNOWLEDGEMENT:

This work was funded by national funds through FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. within the projects UIDB/04041/2020 and UIDP/04041/2020 (Arnaldo Araújo Research Centre)

BIBLIOGRAPHY

- AAVV, 2G (#5) [Eduardo Souto de Moura]. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Damásio, A. (2010). *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*. New York: Pantheon Books.
- Figueira, J. (2014). *A Periferia Perfeita. Pós-modernidade na Arquitectura Portuguesa, Anos 60 – Anos 80*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- Foucault, M. (1997) “Self Writing”, in *Ethics: Subjectivity and Truth*, ed. Paul Rabinow. New York: The New Press, pp. 209–222.
- Lacan, J. (1995). *Écrits: A selection*. London: Routledge.
- Lopes, D. S. (2011), “Amarcord. Analogia e Arquitectura”, in Tavares, A.; Bandeira, P. (ed.), *Eduardo Souto de Moura: atlas de parede imagens de método*. Porto: Dafne Editora, pp. 133–140.
- Lopes, D. S. (2015). *Melancholy and Architecture. On Aldo Rossi*. Zurich: Park Books.
- Souto de Moura, E. (2003), “Entrevista Biográfica a Cargo de Monica Daniele”, in Esposito, A.; Leoni, G. (eds.), *Eduardo Souto de Moura*. Milão: Mondori Electa spa, pp. 434–438.
- Souto de Moura, E. (2006), “Eduardo Souto de Moura” [interview by José Adrião and Ricardo Carvalho], in *JA* (#225). Lisbon: OA, pp. 54–65.
- Souto de Moura, E. (2020). *Relatório de Estágio de Arquitectura de Eduardo Souto de Moura [1982]*. Matosinhos: Casa da Arquitectura.
- Tavares, A.; Bandeira, P. (ed.) (2011). *Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede Imagens de Método*. Porto: Dafne Editora.

1. Diogo Seixas Lopes quotes Aldo Rossi, *I quaderni azzurri*, Q. 3 [Architettura, 5th of December of 1969]: “In this sense, the relation between biography and architecture is valid when rationality chooses within its own making some fixed points – stable elements – while discarding others.” Lopes, D. S. (2015), *Melancholy and Architecture*. On Aldo Rossi. Zurich: Park Books, p. 120.

POSSIBLE LIFE AND CORPOREALITY. ON THE NOTION OF WELL-BEING IN ARCHITECTURE

QUENTIN GAILHAC

Université Paris 1
Panthéon-Sorbonne

1. INTRODUCTION: HISTORY AS A LIMITATION

“Not everything is possible at all times”
(Wölfflin, 1950, p. 11).

This famous sentence from the introduction to Heinrich Wölfflin’s *Principles of Art History* could be the starting point for a reflection on the relationship between architecture and possibility. In fact, we can understand this sentence in different ways. First, Wölfflin seems to give history the force of a limitation. Vision has its history and art history must be able to grasp the different layers of vision. The history of art develops over time, but this development implies the existence of certain periods, during which the forms of representation become fixed in a certain way. Even if nothing is finished, even if a style is first and foremost a movement, we can recognize certain constants that allow us to define a style, and this style always lives in its time.

From this point of view, the Baroque style is not only different from the Renaissance style, but the Baroque style is also the realization of a possibility that the Renaissance style could not achieve. Irrespective of any teleological view of art, according to which each period would bring us closer to a final perfection, Wölfflin’s sentence therefore emphasizes the singularity of the periods of art from the point of view of possibility. This historical singularity means that each period is the realization of a possibility *that no other period could have achieved*. A period of art is thus characterized by the possibility inherent in it. Negatively, this also implies that every period of art is marked by an impossibility. More precisely, by a multiplicity of impossibilities.

But what does possibility and impossibility mean here? When we say that Baroque architecture enriches

form, that the order of the parts is more difficult to grasp, that the boundaries are less clear than in the Renaissance style, we are not saying that the forms realized by the Baroque style were not technically accessible to Renaissance architects, we are not even saying that they were not conceivable by architects, we are saying even more radically that the historical period in which the Renaissance style flourished could not contain such forms. History thus provides its own limits to possibility. Possibility and impossibility thus make it possible to measure the historicity of an architecture and the individuality of a style.

However, a difficulty immediately arises. If not everything is possible at all times, where are the possibilities contained which, in the emergence of a new style, end up being realized? How can we think of the emergence of a new possibility, or more precisely, the emergence of a possibility to be realized for another epoch of art within the present epoch? A possibility always emerges from a certain present situation which, on the one hand, does not contain it, but which, on the other hand, contains it to some extent. We can neutralize the present in order to imagine new possible forms of architecture, as if the Baroque were born from the suspension of the Renaissance. But the Baroque is born precisely from the Renaissance, it comes from it. The question is therefore to know what, in the Renaissance, calls for the Baroque, what ends up making it necessary. The possibility that the Baroque realizes is therefore precisely a possibility that has matured within the impossibilities of the Renaissance.

2. BODY AND ARCHITECTURE

A. THE SUBJECTIVE BODY

We would like to examine Wölfflin's answer to this question in a text that precedes the *Principles of Art History*. In his 1888 book, *Renaissance and Baroque*, Wölfflin confronts the Renaissance and Baroque styles from three points of view, which constitute the three chapters of the book. First, the nature of the change in style (chap. 1). Secondly, the causes of the change in style (chap. 2), and finally, the development of the Baroque types (chap. 3). The second chapter will be of particular interest to us because it finds in the body the reason for stylistic change in architecture.

The role of the human body in architecture is not original. Vitruvius' theory of proportions was already based on the proportions present in the human body:

Just as in the human body there is a harmonious quality of shapeliness expressed in terms of the cubit, foot, palm, digit, and other small units, so it is in completing works of architecture. For instance, in temples, this symmetry derives from the diameter of the columns, or from the triglyph, or from the lower radius of the column. (Vitruvius, 1999, p. 25)

However, the theory of proportions considered the body in its objective, mathematical dimension. Wölfflin studied the body in its subjective, and more precisely vital, dimension. For him, the body is above all the expression of a vital force. The body is not reducible to its proportions or objective measurements. The body is in relation to architecture insofar as the body is alive, *i.e.* it moves, breathes, constitutes an obstacle or conditions a liberating movement. If the body is the expression of a life, and of a life that is not merely individual but collective and historical, this also means that the vitality of the body itself is the reason for changes in style. Every style, in fact, is the expression of the vital feeling of an epoch, insofar as this vital feeling is itself expressed in bodily attitudes. As Wölfflin writes:

It is clear that architecture, an art of corporeal masses, can relate only to man as a corporeal being. It is an expression of its time in so far as it reflects the corporeal essence of man and his particular habits of deportment and movement, it does not matter whether they are light and playful, or solemn and grave, or whether his attitude to life is agitated or calm; in a word, architecture expresses the '*Lebensgefühl*' of an epoch. (Wölfflin, 1964, p. 78)

Architecture reflects the corporeal essence of man at a certain moment in his history, but this reflection is an idealization, in other words a projection of the vital feeling of an epoch as the men of that epoch believe it possible. Architecture therefore expresses, not the one's own body, but the possible life that the body of a certain time projects beyond itself. In his first text, *Prolegomena to a Psychology of Architecture*, Wölfflin gave breathing rhythms great importance in stylistic appreciation. The narrow proportions of Gothic architecture "convey the impression of an almost breathless and hasty thrusting upwards", writes Wölfflin, and produce also a sense of constriction in which the "lines seem to run with accelerating speed" (Wölfflin, 2017, p. 35). The speed of the lines induced by the general tightening of proportions is directly related to the sense of compression and

suffocation that we feel in relation to the normal conditions of our breathing rhythm. This bodily sensation of suffocation corresponds precisely to a later period of art, which represents its vital feeling in a different way.

B. BEYOND PLEASURE AND COMFORT

The question here is to understand what the vital feeling of the body means. In his texts, Wölfflin relates the vital feeling of the body to the realization of its well-being. The *Lebensgefühl* of the body is related to what the German language calls *Wohlbefinden*. This term does not strictly speaking refer to pleasure (Ionescu, 2016, p. 3). Rather, pleasure is one of the possible forms of bodily well-being. *Wohlbefinden* is, in this respect, a well-known term in philosophical vocabulary, and one that Wölfflin takes from Immanuel Kant. In paragraph 54 of the *Critique of Judgement*, Kant defines pleasure as a feeling of intensification of life, *i.e.* also of bodily well-being, insofar as pleasure is also a feeling fundamentally directed towards a “possible well-being (*mögliches Wohlbefinden*)” (Kant, 1987, 202).

Indeed, Kant agrees with Epicurus that pleasure and pain are always bodily, “whether they come from imagination or even from presentations of the understanding” (Kant, 1987, p. 139). All our representations can be linked to pain and sorrow and “all of them affect the feeling of life”. The connection of representations to the feeling of life is thus more generally the relation that links my representations to my body, if it is true that pain and sorrow come from the body. In this sense, well-being is fundamentally bodily. Kant speaks of “*körperlichen Wohlbefindens* (bodily well-being)” (Kant, 1987, p. 201). Of course, this feeling of well-being is sometimes linked, in Kant, to happiness, which is not only reduced to the bodily dimension: the “man’s well-being, or enjoyment (whether bodily or intellectual) – in a word, happiness” (Kant, 1987, p. 331). But this well-being is not at all what should characterise aesthetic satisfaction as defined by the “Analytic of the Beautiful”. Well-being is always linked to the Epicurean, and therefore empirical, sense of corporeal pleasure. It is an individual well-being, subject to no objective rules.

For this reason, Wölfflin has profoundly changed the Kantian meaning of the notion of well-being. Of course, well-being is still bodily, but the bodily dimension no longer has the same function. First, bodily well-being is not the same as pleasure, because pleasure is punctual and expresses nothing outside of itself. Pleasure could even be opposed to bodily well-being if pleasure were only the temporary relief of a

pain that is constantly felt. Bodily well-being does not correspond either to individual comfort. In Philibert Delorme’s *Premier Tome de l’Architecture*, written in 1567, the architect must take care to consider “all is required for the honor, profit, health and good of the inhabitants as well as for their contentment (*tout ce qui est requis pour l’honneur, pour le prouffit, pour la santé et bien des habitants, comme aussi pour leur contentement*)” (Delorme, 1567, p. 8). The architecture has seven members or parts, all of which ensure the comfort of the body, or at least guarantee its safety and warmth. For example, windows provide light, rooms and fireplaces provide heat (Delorme, 1567, “*Epistre aux Lecteurs*”, [p. iii]). The propose of the seven parts is indeed to keep the body safe from the dangers of the outside world, as Leon Battista Alberti said in his *De Re Aedificatoria* (1485) about the “Health of the Inhabitants (*incolarum salutis*)” (Alberti, 1955, p. 15). But the well-being here only concerns the individual comfort.

2. WELL-BEING AS A FORM OF HISTORICITY

A. WELL-BEING AND THE LAWS OF AESTHETICS

For Wölfflin, bodily well-being refers to something else entirely. Well-being is what corresponds to a fundamental need of the body at a given historical period. It therefore expresses a state of the body shared by a community and reflected in an architectural style: “It is self-evident that a style can only be born when there is a strong receptivity for a certain kind of corporeal presence” (Wölfflin, 1964, p. 78). In this sentence, Wölfflin refers to the transition from the Gothic to the Renaissance style. The need for greater corporeal well-being determined this stylistic change. The Gothic style is characterized by a certain tension of muscles and movements: “everything is sharp and precisely pointed, there is no relaxation, no flabbiness” (Wölfflin, 1964, p. 78). In response to this tension, the Renaissance will present itself as a movement of relaxation. This new style will thus be considered as the style that achieves the expression of well-being:

The Renaissance, by contrast, evolves the expression of a present state of well-being in which the hard frozen forms become loosened and liberated and all is pervaded by vigour, both in its movement and its static calm. (Wölfflin, 1964, p. 78)

From this point of view, well-being could only refer to one style, the Renaissance style, without applying to other styles. But corporeal well-being rather refers to a bodily way of being specific to a period. The muscular tension of the Gothic style can be confusing because this tension is an effect of a Renaissance requirement to live corporeally in a different way. It is not that the Gothic was opposed to the well-being of the body, but rather that the Renaissance wanted to impose another well-being, which corresponds to a new vital feeling.

Corporeal ways of being, like breathing rhythms, correspond to what each epoch considers to be the realization of its corporeal well-being. In a very famous text by the French writer Paul Valéry, *Eupalinos or the Architect*, the Greek architect understands the building as if it were his own body. Phaedrus says about Eupalinos:

Eupalinos was the man of his precept. He left no stone unturned. He prescribed that planks be cut from the grain of the wood, so that, interposed between the masonry and the beams that rest on it, they would prevent the humidity from rising in the fibres, and from rotting them. He took similar care of all the sensitive points in the building. It was as if it were his own body. (Valéry, 1921, p. 80)

The condition for the birth of a style is nothing less than the need felt by the body to live in a certain way. Style was thus doubly determined by what the manners of being and breathing rhythms said about the representations that every epoch with a style made of its own living conditions. What the spatial forms express are the representations that each epoch makes of the most favorable conditions for the development of organic life. Here Wölfflin was in clear opposition to the idea developed by the German architect Gottfried Semper. For Semper, a style comes from a material and a technique. In his 1860 book, *Style in the technical and tectonic arts, or Practical Aesthetics*, he states that what produces artistic form is a certain technique. Every material presupposes a certain technique, and it is this mixture of material and technique that gives rise to new art. But Wölfflin considers that “technical factors cannot create a style”, even if he does not deny the role of technique. Technique cannot produce a style, because technique is not directly linked to a possible form of life. In contrast to technique, the body is directly linked to the representation of a possible life, which architecture must be able to realize. To live means to have a body and it is the body that is

the criterion of all possible life. We are first and foremost spatial beings because the configuration of space defines the way our body will move.

Moreover, the physical world is always meaningful for us because of our body. It means that we recognize expressions and sentiments in architecture, in the inanimate forms. In the *Prolegomena*, Wölfflin says in this sense:

Forms acquire meaning for us only because we recognize in them the expression of a sentiment (*führend*) soul. Spontaneously, we animate (*beseelen*) every object. That is a basic instinct in man. It is the origin of mythological imagination and, even today, does it not require a prolonged educational process to free ourselves of the impression that a figure whose balance is disturbed cannot have a sense of well-being? Will this instinct ever die out? I believe not. It would be the death of art. (Wölfflin, 2017, p. 8)

But art is never quite the same as life. Tectonic forms do not express organic life as such, but rather the representation we make of a possible organic well-being. Wölfflin formulated this idea at the end of the first chapter of the *Prolegomena*: “the laws of formal aesthetics are none other than the conditions under which alone organic well-being (*organisches Wohlbefinden*) seems possible” (Wölfflin, 2017, p. 16-17). All the characteristic spatial forms of a historical style are linked to the body itself insofar as it is from this body that we imagine not only several conditions necessary for its preservation, but above all forms that correspond to our idea of a possible life. The one’s own body thus plays a decisive role in the historicization of forms and their expressiveness, because the representations we make of a possible life, corresponding to a certain corporeal well-being, change according to the ways of being of this body, the attitudes that betray in man a certain ideal of being: “As an art, however, it will give an ideal enhancement of this *Lebensgefühl*; in other words, it will express man’s aspirations (*was der Mensch sein möchte*)” (Wölfflin, 1964, p. 78), literally, what man wants to be.

B. CORPOREAL IDEAL AND POSSIBLE LIFE

The meaning of corporeal well-being becomes clearer here. It is neither individual nor temporary. It is not

confused with pleasure or with a certain period of style. Rather, it corresponds to the intimate relationship between architecture and the possible life of the body. Every architect is confronted with this type of question: how can our body inhabit the world differently? Every possible form in architecture is related to the possible life of a body. The body is in space, but this space is made up of forms that the body must approve of in a certain way. The body lives with architectural forms and a historical style is defined precisely by a match between the inorganic forms of buildings and the embodied forms of our body in movement. The body never lives in space alone. It lives by projecting itself into form-laden spaces. Wölfflin characterized the dependence of the expressiveness of spatial forms on our own body in terms of a *Miterleben*, literally meaning living with the external forms of space through our body. Living with (*Miterleben*) is the movement by which we attribute to inanimate forms, not exactly the life they lack, but the vital form that results from the one's own body.

In the text of the *Prolegomena*, the notion of *Miterleben* is therefore inseparably linked to the more precise expression “corporeal *Miterleben*”. *Miterleben* is constituted by the phenomenon of incarnation. The concept comes from the German aesthetics, especially from the empathy theory (Volkelt, 1867, p. 73; Vischer, 1873, p. 30)¹. Therefore, the sense of a psychology of architecture is entirely supported by the corporeal dimension of *Miterleben*. It is because we have a body that the forms of architecture express something for us, and it is because these forms are in turn bodies that we can live with, that we are willing to receive the effect of their material as carrying an expressive charge. Architectural forms express something for us because they contain something that our body feels is an ideal of being, a possibility to be realised. The body of which Wölfflin speaks is thus a set of cultural determinations. The body is part of a history of attitudes and gestures, it is the history of a symbolic body that projects itself differently in each era. The last chapter of the *Prolegomena*, “Principles of Historical Analysis”, established that “the organization of the human body manifests itself as the common denominator of all change”. However, in the *Prolegomena*, the body was still considered as a physiological body, with its respiratory movements and heart rhythms. When it came to explaining the transition from one style to another, Wölfflin no longer seemed to consider the body in the same way. It was no longer a question, apparently, of the breathing rhythms of organic life but of gestures and attitudes: “an architectural style mirrors *the bearing and movement* of people of its period

1. See also, Bridge, H. (2011). “Empathy theory and Heinrich Wölfflin: A reconstruction”. In: *Journal of European Studies*, 41/1, pp. 3–22.

(*die Haltung und Bewegung der Menschen*)” (Wölfflin, 2017, p. 54). In *Renaissance and Baroque*, the style of spatial forms is always effectively a function of man as a bodily being, but of this bodily being as it gives rise to a bearing and a gait, to a “light and playful, or solemn and grave attitude”. It is a non-physiological dimension of the body that is invoked, and what plays a decisive role are the cultural determinations that shape collective gestures and attitudes; in a word, the corporeal ways of being of a people at a moment in its history.

The transition from the Renaissance to the Baroque style must therefore be understood in terms of the type of corporeal ideal that the Baroque wishes to emphasize: “We can therefore describe the corporeal ideal of Roman Baroque in the following terms: the slender, well-articulated figures of the Renaissance have been replaced by massive bodies, large, awkward, with bulging muscles and swirling draperies” (Wölfflin, 1964, p. 80). The Baroque style will thus be characterized by the victory of the whole over the parts, as if the parts suddenly became less important than the whole². Wölfflin even says: “there is *less perception* and *more atmosphere*” (Wölfflin, 1964, p. 85). Let us conclude these reflections with some general principles. The body is a power to act and this power is never blind or purely individual. It is carried towards a certain ideal of being which is also a projection. But we must be careful with the notion of projection. Projection refers to an act of the mind. And this act is a representation. But if the need for another style is really a need based on corporeal demands, we must rethink projection in an infra-representational sense. The body is not a representational, but a vital force of projection. And this life is a possibility of the body which architecture realizes in an always ideal way. To quote a famous title of the French novelist, Romain Gary, life is before us, but life is before us because it is always a possibility that we must join. And for that reason, the “before” is our common future.

2. On the political meaning of this affirmation, see, Levy, E. (2015). *Baroque and the Political Language of Formalism (1845–1945)*. Burckhardt, Wölfflin, Gurlitt, Brinckmann, Sedlmayr. Basel: Schwabe, p. 104–109, and particularly, p. 109: “To the columns Wölfflin applies imagery that evoke a liberal subject: the Renaissance column is ‘free’, ‘self-determining’, all ‘will’, all ‘life’. The ‘imprisoned’ baroque column evokes the subject of an autocratic state. The striving for freedom of the suppressed individual that has lost its independence becomes the drama of the Baroque”.

BIBLIOGRAPHY

Alberti L. B. (1955). *Ten Books on Architecture* [1485]. Translated by James Leoni. London: Alec Tiranti.

Bridge, H. (2011). “Empathy theory and Heinrich Wölfflin: A reconstruction”. In: *Journal of European Studies*, 41/1, pp. 3–22.

Delorme, Ph. (1567). *Premier Tome de l'Architecture*. Paris: Morel.

Ionescu, V. (2016). “Architectural Symbolism: Body and Space in Heinrich Wölfflin and Wilhelm Worringer. Architectural Histories”, 4(1): 10, pp. 1–9. <http://dx.doi.org/10.5334/ah.213>

Kant, I. (1987). *Critique of Judgment* [1790]. Translated by W. S. Pluhar. Indianapolis: Hackett Publishing Company.

Levy, E. (2015). *Baroque and the Political Language of Formalism (1845–1945)*. Burckhardt, Wölfflin, Gurlitt, Brinckmann, Sedlmayr. Basel: Schwabe.

Semper, G. (2004). *Style in the technical and tectonic arts, or Practical Aesthetics* [1860]. Translated by F. Mallgrave and M. Robinson. Los Angeles: Getty Research Institute.

Valéry, P. (1989). *Eupalinos or the Architect* [1923]. In: *Collected Works of Paul Valéry*, Volume 4: *Dialogues*. Translated by W. M. Stewart. Princeton: Princeton University Press.

Vischer, R. (1873). *Über das optische Formgefühl*. Leipzig: Credner.

Vitruvius (1999). *Ten Books on Architecture*. Cambridge: Cambridge University Press.

Volpert, J. (1867). *Der Symbol Begriff in der neuesten Ästhetik*. Iéna: Dufft.

Wölfflin, H. (1964). *Renaissance and Baroque* [1888]. Translated by K. Simon. London: Fontana/Collins.

Wölfflin, H. (1950). *Principles of Art History. The Problem of the Development of style in Later Art* [1915]. Translated by M. D. Hottinger. New York: Dover Publications.

Wölfflin, H. (2017). *Prolegomena to a Psychology of Architecture* [1886]. Translated by M. Selzer. Colorado Springs: KeepAhead Books.

ANETA KOHUTOVÁ

Aneta Kohoutová is a PhD student from the Czech Republic. She considers herself an active urban citizen. Her everyday practice corresponds to the area of her research: the ethics of public space. Such is also the topic of her PhD thesis she is currently working on as a student of Centre for Ethics (Pardubice, CZ). Her research deals with different philosophical approaches towards citizenship, power relations and various layers of public spaces. Currently she is a visiting researcher at University of Tartu, Estonia, where she working on the project concerning the distinction between private and public in the light of Hannah Arendt philosophy. Her articles are published in the czech biweekly magazine A2 in the section called Public Space. She is a member of the Active Citizen project, where she is representing her hometown Hradec Králové in international meetings and workshops.



ANTON HEINRICH RENNESLAND

Anton Heinrich Rennesland is an instructor and a PhD researcher of the Department of Philosophy, University of Santo Tomas (UST), Manila, the Philippines. He obtained his BA and MA (summa cum laude) Philosophy degrees from UST with both theses garnering a perfect score. He is a member of various philosophical organizations and has taken an active part in international conferences in Asia, Australia, and Europe. His publication list includes journal articles and book chapters with Routledge and Cambridge Scholars on his fields of interest: Friedrich Nietzsche, Peter Sloterdijk, Urbanism, and Comparative Philosophy. He is a managing editor of Kritike: An Online Journal of Philosophy (www.kritike.org).



CONSTANTINO PEREIRA MARTINS

Constantino Pereira Martins' academic interests cover an area of research at the intersection of Theology, Political Philosophy, Sports and Aesthetics. Graduation and Master in Philosophy. Currently PhD Candidate at Nova University of Lisbon with the support of FCT Foundation, collaborator at the research group IEF – Coimbra University and member of the European Network of Japanese Philosophy and IAPS. His present investigation is focused on Humor and Comedy.



CONSTANTINOS V. PROIMOS



Dr. Constantinos V. Proimos received a MA (1993) and a Ph.D. from the New School for Social Research, NY, NY, USA in 2001, after studying sociology at Pantion University, Athens, art history and philosophy at the EHESS and at Paris I, Pantheon-Sorbonne in Paris and at Columbia University in New York. He has been twice awarded a state scholarship, once for his graduate studies and a second time for his postdoctoral research and he was a Helena Rubinstein Fellow at the Whitney Museum of American Art in New York. He has published one book and several articles in Greek, English and French venues, has curated a great number of exhibitions in Greece and abroad and has written extensively art criticism for a number of Greek and foreign artists. He has worked for Nancy Spector at the Solomon R. Guggenheim Museum in New York for the retrospective exhibition of Rebecca Horn. He has taught at Reid Hall in Paris with Luce Irigaray, at the universities of Crete and Cyprus, at the Technical University of Crete and at Cyprus University of Technology. He currently teaches at the Hellenic Open University. He is a member of AICA-Hellas and an independent art critic and curator. He also serves in the board of trustees of Chrysostomos, The Literary Society of Chania and is the secretary of the artistic committee of the Municipal Art Gallery of Chania.

DIOGO FERRER



Professor of Philosophy at Coimbra University, Portugal. His main research subject is German Classical Philosophy and its resonances in the 20th and 21st Century, regarding especially topics in Metaphysics, Philosophy of Architecture and other issues in the Philosophy of Art. Some of his books are: *Transparencies: Language and Reflection from Cicero to Pessoa*, Coimbra, 2018 [in Portuguese]; *The Genesis of Meaning: Introduction to Hegel's Thought*, Porto, 2016 [in Portuguese]; *The System of Incompleteness: Fichte's Wissenschaftslehre from 1794 to 1804*, Coimbra, 2014 [in Portuguese]; *Logic and Reality in Hegel: The Science of Logic and the the Problem of Grounding the System*, Lisboa, 2006 [in Portuguese]. Some recent publications: "O Ceticismo, entre Maimon, Fichte e Hegel", in *Problemata: International Journal of Philosophy*, 11. n. 4 (2020), pp. 10-29. "«Uma Terceira Coisa»: O Papel do Espaço e do Tempo na Crítica ao Funcionalismo Arquitetónico" in *Revista Filosófica de Coimbra* 58 (2020), pp. 321-336. "O Singular como Imediato na Lógica de Hegel", in D. Ferrer - F. Orsini - M. Bordignon - A. Bavaresco - C. Iber (Eds.), *A Autobiografia do Pensamento: A Ciência da Lógica de Hegel*, Fundação Fênix, Porto Alegre, 2020, pp. 299-314. "Teoria do Conhecimento e Experiência Dialéctica na Introdução à Fenomenologia do Espírito de Hegel" [versão extensa], in Ricardo Pereira Tassinari, Agemir Bavaresco, Marcelo Marconato Magalhães (Orgs.), *Hegel e a Contemporaneidade*, Fundação Fênix, Porto Alegre, 2020, pp. 81- 102.

DIOGO MONDINI PEREIRA

Diogo Mondini Pereira is an architect and urbanist graduated from the University of São Paulo, master (MSc) and currently PhD candidate at the same institution. Since 2016 researches Brazilian modernist architecture, having published a book chapter on the subject "Rodoviárias imagens e desejos de cidade moderna" in the book "Desenho (...) Cidade Moderna" from Lisbon and also has written several articles for many institutions and scientific events such as Jaap Bakema Study Center, Université Lyon, Arquisur, ICHT and Docomomo_Brasil. Associate at the Research Group of the National Council for Scientific and Technological Development (CNPq) Representations: Imaginary and Technology (RITE) linked to the Center de Recherches Internationales sur L'Imaginaire CRI2i. As a researcher, he was part of the development team of Arquigrafia website (www.arquigrafia.org.br) for architecture and urbanism image sharing with CNPq support from 2010 to 2014, including support for the publication of the book "Arquigrafia entre 2009 e 2014" organized together with Professor Rozestraten. Participated in the organizing committee of the International Imaginary Colloquiums: Building and Living the Earth ICHT 2016 and 2019 (<https://sites.usp.br/icht2019/>). He was also an exchange student at the Technical University of Munich between 2012 and 2013 and participated in international workshops with the Universities IUAV (2011) and Princeton (2014).



LAURA CARDOSO LEGARREA

Laura Cardoso Legarrea é acadêmica da nona fase do Curso de Arquitetura e Urbanismo na Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Dentre as atividades acadêmicas realizadas destaca-se a atividade assessora na Empresa Júnior iDealize Júnior e bolsista no projeto de extensão LabCidade. Atualmente, é membro do escritório de cooperação técnica - Modulo



LUZ ASCARATE

Luz Ascarate is a non-tenured lecturer and researcher (ATER) on philosophy at the University of Franche-Comté and holds a PhD in philosophy and social sciences from the EHESS in Paris. Her PhD dissertation focused on imagination and emancipation according to Paul Ricoeur. She is currently working on a second PhD dissertation, on the phenomenology of the possible, under the supervision of Renaud Barbaras, at the University Paris 1 Panthéon Sorbonne. She is the author of the book "Imaginer selon Paul Ricoeur. La phénoménologie à la rencontre de l'ontologie sociale (Hermann, 2022)".



MICHELLE SOUZA BENEDET



Michelle Souza Benedit é professora do Curso de Arquitetura e Urbanismo e Diretora de Extensão Cultura e Comunidade da UDESC (Campus Laguna). Possui Doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (2019), Mestrado em Projeto e Tecnologia do Ambiente Construído, na área de Desenho Urbano e Paisagem, pela Universidade Federal de Santa Catarina (2008), Especialização em Docência para o Ensino Superior (2011) e Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade do Sul de Santa Catarina (2003). Trabalha com projetos de pesquisa e extensão relacionados a projetos urbanos e de paisagismo em espaços públicos e percepção e apropriação das pessoas.

NATÁLIA DA SILVA GRANDO



Natália da Silva Grando é acadêmica da nona fase do Curso de Arquitetura e Urbanismo na Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Dentre as atividades acadêmicas realizadas destaca-se a atividade de bolsista no Projeto de Extensão Integração de Saberes, assessora na Empresa Júnior iDealize Júnior e discursante no III Simpósio Sul-Brasileiro Arquitetas Rebeldes. Atualmente, é membro integrante do projeto de extensão LabCidade, desenvolvendo atividades de pesquisa científica e extensionistas, relacionadas a projetos urbanos e de espaços públicos.

NATALIA KOVALCHUK



Natalia Kovalchuk (Dr. of Science in Philosophy) - Doctor of Philosophy, Professor, Professor of the Department of Philosophy, Faculty of History and Philosophy, Borys Grinchenko Kyiv University. Her areas of interest include the history of religions, philosophy of religions, philosophy of culture, philosophy of Ukrainian culture. Author of more than 140 scientific publications, including 4 monographs and 100 scientific articles. Recent publications: "The Apostolic Mission of Saints Cyril and Methodius in the Context of the Word", "Moral and spiritual principles of state activity of Yaroslav the Wise", "Cultural memory. Ukrainian Baroque in the context of the paradigm of dialogic Ukrainian culture".

NATÁLIA SÁ

Natália Sá é arquiteta e urbanista e atriz. É especialista em Artes da Cena (2018) e em Artes do Corpo (2019) pela Escola Superior de Artes Célia Helena, em São Paulo. É cofundadora e integrante do Coletivo Atuador de audiovisual e do grupo de teatro Parahyba Rio Mulher. Tem graduação (2009) e mestrado (2014) em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Atualmente, é doutoranda na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – PPGAU FAU/USP, onde investiga a relação entre corpo e arquitetura.



PEDRO BORGES DE ARAÚJO

Pedro Borges de Araújo (b. 1950, Porto, Portugal) Architect (Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1975) MA Philosophy (Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Faculty of Arts and Humanities, University of Porto 2009) Ideias, Palavras, Coisas e Mundos Possíveis. Architectura Interior de Acordo com Noam Chomsky. Metadisciplinary PhD dissertation in Architecture and Philosophy – [ArquiteturaΩFilosofia]: Contribuição para a investigação da Complexidade do Projecto. Modelos Operacionais no Domínio Arquitetura Património Museu (2015). Borges de Araújo is a researcher at the Institute of Philosophy, University of Porto. He is a Founding member of MLAG, Mind, Language, Action Group and Coordinator of Project Autofocus Research Seminars on ArchitectureΩPhilosophyΩNeurosciences, designed to provide a cross-disciplinary forum for considering the universal cognitive and emotional foundations of our individual and cultural lives in biological and social environments. His professional activity as both a practitioner architect and teacher since 1975 has shaped his research interests: architecture and philosophy; animal and vernacular architecture; analysis of agency in design processes and systems; and the ontoepistemological framework and metaphysics of agents in the real world. Currently, Borges de Araújo is carrying out architectural projects, teaching at the University of Porto and producing research in the academic domains corresponding to the above-mentioned intersections. Recently co-authored with Juhani Pallasmaa the book *Building Views on Alvar Aalto* (2019).



QUENTIN GAILHAC



Phd Student in Philosophy at the University of Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Quentin Gailhac is a former student of the Ecole Normale Supérieure de Lyon (2013-2017) and the Paris Conservatoire (CNSMDP, 2016-2020). He successfully passed the national competitive examination called “Agrégation” in philosophy in 2015. Visiting Scholar in the Husserl Archives of Cologne (Universität zu Köln), he is the author of several articles in philosophy (“Archives de philosophie”, “Études phénoménologiques”, “Revue Philosophique de la France et de l'étranger”, “Philosophiques”). He has published a book, entitled: *De la répétition. Langage musical et formes de l'invariance* (Paris: Musica Falsa, 2022), and a collective book with Luz Ascarate: *Generative Worlds. New Phenomenological Perspectives on Space and Time* (Lanham: Lexington Books, 2022).

URIEL DAVI ECCHER



Uriel Davi Eccher é graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC (Campus Laguna) no ano de 2021. Dentre as atividades desenvolvidas no período de graduação destaca-se a atividade de monitor da disciplina de Física Mecânica, orientando os demais acadêmicos e auxiliando o docente responsável, participou como professor no programa de Cursinho Pré-Vestibular comunitário associado ao projeto de extensão JUNTOS e foi o acadêmico responsável pelo desenvolvimento da pesquisa “Psicanálise como ferramenta auxiliar no projeto arquitetônico e sua importância para as relações interpessoais presentes na arquitetura”.

VÍTOR ALVES

Vítor Alves is an architect and combines the professional practice of architecture with its teaching and academic research. He has a degree in architecture from FAA-ULP (2003) and attended the master of Philosophy-Aesthetics at FCSH-UNL (2006/2007). He holds a PhD (2021) from FA-UP where his thesis – *Mirror Shards: The Jornal Arquitectos (1981-2015) as the territory of the architect's construction* –, explores the architect's condition as a ‘project’ and how this construction can be produced in relation with an ‘other’ reflected in the printed pages of an architectural periodical. In 2015 he was a researcher in the R&D project *The Site of Discourse*, financed by FCT and, and co-curator of the exhibition *O lugar do discurso – Arquitectura revista*. Since then, his research, dedicated to analysing the relationship between the specialized media and the construction of the architect's figure, has been presented in exhibitions, articles, debates and communications. Currently he is an invited professor at ISMAT and an integrated researcher at CEAA-ESAP and editorial coordinator of *Jornal Arquitectos*, where he is also responsible for the graphics.



ANETA KOHOUTOVÁ

ANNAMARIA GIACOMELLI BORRAZ

ANTON HEINRICH RENNESLAND

CONSTANTINO PEREIRA MARTINS

CONSTANTINOS V. PROIMOS

DIOGO FERRER

DIOGO MONDINI PEREIRA

LAURA LEGARREA

LUZ ASCARATE

MICHELLE SOUZA BENEDET

NATÁLIA GRANDO

NATALIA KOVALCHUK

NATÁLIA SÁ

PEDRO BORGES DE ARAÚJO

QUENTIN GAILHAC

URIEL DAVI ECCHER

VÍTOR ALVES