



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA

TÍTULO | Vapor e vazio: Os Silos de Pavia

Nome do Mestrando | Rita Macedo Ferreira de Sá Machado

Orientação | Professora Doutora Sofia Salema e
Arquiteto Luís Ferro

Mestrado em Arquitetura

Dissertação

Évora, 2017



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA

TÍTULO | Vapor e vazio: Os Silos de Pavia

Nome do Mestrando | Rita Macedo Ferreira de Sá Machado

Orientação | Professora Doutora Sofia Salema e
Arquiteto Luís Ferro

Mestrado em Arquitetura

Dissertação

Évora, 2017

AGRADECIMENTOS:

Aos meus pais pela resiliência, dedicação e amor de todos os dias;

Às minhas irmãs pela energia, pela loucura de ser e pela música;

Ao Antônio pelo carinho e pelo constante espírito crítico;

Às *Damas* em especial à *Mini* pela amizade, pela força e pelas viagens imprescindíveis;

À Lolita pela companhia fiel;

Aos meus orientadores pelas conversas e motivação.

00

INTRODUÇÃO

Resumo/Abstract	013
Objeto de estudo	015
Objetivo	016
Metodologias	017
Estado da arte	018

01

01 O MUSEU DO VAZIO

01.0	Síntese de conceitos	
01.0.1	Paisagem Industrial	021
01.0.2	Património Industrial	023
01.1	<i>As Paisagens Entrópicas</i> e os <i>Terrain Vague</i>	025
01.2	Silo como objeto na Paisagem	
01.2.1	Contentor-vazio; Vazio-contentor; Vazio-figura	029

02

02 O SILO DE PAVIA

02.0	Análise cartográfica	
02.0.1	Distrito de Évora	035
02.0.2	Sistema Férreo	037
02.0.3	Sistema Hídrico	039
02.0.4	Estrutura Verde	041
02.1	Estruturas mecânicas na paisagem	
02.1.1	O Silo e a interligação com o Comboio	043
02.2	Estudo do lugar	047
02.2.1	Esquema de análise, planta síntese e ortofotomapa	049
02.2.2	Silo como Objeto	053
02.2.3	Silo como Máquina	057
02.2.4	Silo num <i>Terrain Vague</i>	061
02.2.5	Silo e escala	065
02.2.6	Silo como construção modular	069

03

03	VAPOR COMO VAZIO	
03.0	Máquina a vapor	
03.0.1	Síntese cronológica	075
03.0.2	Explicação da escolha programática	077
03.1	Colagens dos desenhos gerais	
03.1.1	Planta de cobertura	081
03.1.2	Planta de interiores - piso enterrado e à cota 0	083
03.1.3	Alçado e corte longitudinal	085
03.1.4	Planta e corte do alojamento	087
03.1.5	Planta e corte do Silo	089
03.1.6	Fotografia da maquete 1.500	091
03.1.7	Fotografia da maquete 1.150	093

04

04	CONSIDERAÇÕES FINAIS	
04.0	Considerações finais	099

05

05	ANEXOS	
05.0	Enunciado de Projeto Avançado III	103
05.1	Textos de referência de Robert Smithson - "Some void thoughts on museums" e "Entropy and the New Monuments"	107
05.2	Texto de referência de Ignási Solà-Morales Rubió - "Terrain Vague"	115
05.3	Desenhos técnicos do Projeto	121

06

06	BIBLIOGRAFIA	
06.0	Bibliografia	133

00 01

001. René Magritte, *Tempo Trespasado*, 1938

002. Mike Haderer, *Inside Silo*, 2014

003. Gonçalo Ribeiro Telles, *Paisagem*, 2005 *in* "A Utopia e os Pés na Terra"

004. Charles Sheeler, *Classic Landscape*, 1931

005. Auguste Lumière e Louis Lumière, *L'arrivée d'un train en gare de la ciotat*, 1895

006. Robert Smithson, *The museum of the void*, 1967

007. Ben Alper, *Terrain Vague*, 2012

008. Lionel Walden, *Cardiff Docks*, 1896

009. Andrei Tarkovsky, *Stalker*, 1979

010. Bernd and Hilla Becher, *Industrial Landscapes*, 1983-1992

011. Peter Zumthor, *Capela Bruder Klaus*, 2007

012. Rachel Whiteread, *Water Tower*, 1998

013. Tetstuo Kondo Architects, *Cloudscapes*, 2012

014. Diller Scofidio + Renfro, *Blur Building*, 2002

02

015. Pedro Verde, *Silo de Pavia*, 2011

016. Desenho do autor, *Planta do distrito de Évora em mancha*, 2017

017. Desenho do autor, *Planta do distrito de Évora em mancha; marcação das linhas de água*, 2017

018. Desenho do autor, *Planta do distrito de Évora em mancha; marcação da linha de caminhos-de-ferro; limite e fronteira de Portugal*, 2017

019. Desenho do autor, *Planta do distrito de Évora em mancha; marcação das linhas de água; marcação da linha de caminhos-de-ferro; limite e fronteira de Portugal*, 2017

020. Desenho do autor, *Sistema Férreo - Estações e apeadeiros; Estradas nacionais e Limite de conselhos*, 2017

021. Desenho do autor, *Sistema Hidrico*, 2017

022. Desenho do autor, *Estrutura Verde*, 2017

023. Autor desconhecido, *Cartazes promocionais da Campanha do Trigo*, 1929-1949.

024. *Idem*

025. *Idem*

026. Mário Costa, *Cartaz promocional da Campanha do Trigo*, 1929-1949. Ilustração para a capa do relatório comemorativo do XX Aniversário da Campanha do Trigo, da Federação Nacional dos Produtores de Trigo (F.N.P.T.). 1949.

027. *Locomotiva a vapor nº2049*, (Andorinha), 1857

028. Beyer & Peacock, *Locomotiva a Vapor nº 9*, 1875

029. Charles Chaplin, *De Charlot à Chaplin - Les Temps Modernes*, 1936

030. *Automotora Nohab 050*, 1948-1981

031. Horário de circulação, Ramal de Mora, Anos 80

032. Fotografia do autor, *Paisagem com o Silo de Pavia*, 2017
033. Desenho do autor, *Pavia*, 2017
034. Desenho do autor, *Ortofotomapa com implantação*, 2017
035. - 047. Fotografia do autor, *Silo de Pavia*, 2017

03

048. Autor desconhecido
049. Margaret Bourke-White, *The Towering Smokestacks*, 1927-28
050. Marc Riboud, *Leeds*, 1954
051. Autor desconhecido, *The Realities of Coal in the Second Industrial Revolution*, 2010
052. Mike Haderer, *Abandoned Grain Elevators*, 2014
053. Steven Holl Architects + Jene Highstein, *Oblong Voidspace*, 2004
054. Maroesjka Lavigne, *Iceland*, 2016
055. Colagem do autor, *Planta de cobertura*, 2018
056. Colagem do autor, *Planta de interiores piso enterrado*, 2018
057. Colagem do autor, *Planta de interiores à cota 0*, 2018
058. Colagem do autor, *Alçado*, 2018
059. Colagem do autor, *Corte longitudinal*, 2018
060. Colagem do autor, *Planta do alojamento*, 2018
061. Colagem do autor, *Corte a' do alojamento*, 2018
062. Colagem do autor, *Planta do Silo*, 2018
063. Colagem do autor, *Corte b' do Silo*, 2018
064. - 066. Fotografias do autor, *Fotografias da maquete 1.500*, 2018
067. - 072. Fotografias do autor, *Fotografias da maquete 1.150*, 2018

04

073. Hugo Pires, *Fotografia documental da apresentação do trabalho final de Projeto Avançado III de Rita Sá Machado*, 2015

05

074. René Magritte, *O Rouxinol*, 1962
075. Desenho do autor, *Planta de cobertura*, 2016
076. Desenho do autor, *Planta de interiores e piso enterrado*, 2016
077. Desenho do autor, *Alçado longitudinal*, 2016
078. Colagem do autor, *Corte longitudinal*, 2016
079. Desenho do autor, *Planta do alojamento*, 2016
080. Desenho do autor, *Corte a' do alojamento*, 2016
081. Desenho do autor, *Planta do Silo*, 2016
082. Desenho do autor, *Corte b' do Silo*, 2016

06

083. Julião Sarmiento, *VOID - Klossowki*, 2008

00

INTRODUÇÃO



001. René Magritte, *La durée poignardée*, 1938

Nesta pintura, René Magritte representa a imagem da locomotiva a vapor (elemento de mistério) à saída de uma lareira (elemento familiar), que tenta demonstrar a forma repentina como a Era Industrial, a inclusão da máquina e a produção mecânica foram introduzidas nas sociedades e nas cidades.

RESUMO

A presente dissertação tem como propósito a revisão e validação teórica do processo de trabalho de projeto desenvolvido no âmbito da Unidade Curricular Projeto Avançado III.

É a partir da problemática do estudo do edifício dos Silos como instalações industriais pragmáticas na relação que estabelecem entre forma e função, mas que surgem hoje como construções obsoletas e vazias de função, que se constrói um pensamento sobre a possibilidade de reconversão da sua anterior função.

Partindo da observação do Silo como um *Museu do Vazio*, tem-se como principal objetivo estudar a **possibilidade de reconversão dos Silos de Pavia e da sua paisagem industrial envolvente, a partir de um elemento não construído: o vapor.**

É a partir da interpretação de vários textos que estudam a problemática da Paisagem e do Património Industrial onde se aborda a problemática do Silo como *Museu do Vazio* ou como **objeto na paisagem** e do estudo da cartografia do distrito de Évora que se inicia a reflexão e escolha tanto do Silo onde intervir como do programa a propor.

Neste sentido, o vapor surge como elemento de ligação entre o comboio e a indústria cerealífera e existe enquanto vazio que preenche e é capaz de construir um programa adequado às necessidades e capacidades deste lugar e da sua população. O Silo e a área industrial envolvente são reconvertidos num espaço de **experiências de banhos e jardim terapêutico** valorizando o Silo e dignificando a importância da memória deste lugar.

PALAVRAS-CHAVE:

Património Industrial; Silos; Vazio; Vapor; Jardim terapeutico.

WORK TITLE:

Steam as Void: Reconversion of Pavia's Silos

ABSTRACT

The present dissertation aims at the theoretical revision and validation of the project work process developed within the scope of the Curricular Unit Advanced Project III.

It is from the problematic of the study of the building of the Silos as pragmatic industrial facilities in the relationship that they establish between form and function, but which arise today as obsolete and empty constructions of function, which builds thoughts on the possibility of reconverting its previous function.

Starting from the observation of the Silo as a Museum of the Void, one has as main objective to study the **possibility of reconversion of the Silos of Pavia and its surrounding industrial landscape, from an element not constructed: the steam.**

It is from the interpretation of several texts that study the problematic of the Landscape and the Industrial Heritage where the problem of the Silo is approached as **Museum of the Void** or as an **object in the landscape** and of the cartography study of the district of Évora that begins the reflection and choice both of Silo where to intervene and of the program to be proposed.

In this sense, steam emerges as a link between the train and the cereal industry and exists as a void that fills and is capable of building a program suited to the needs and capacities of this place and its population. The Silo and the surrounding industrial area are transformed into a space of **bathing experiences** and **therapeutic garden** valuing the Silo and dignifying the importance of the memory of this place.

KEY-WORDS:

Industrial Patrimony; Silos; Void; Steam; Therapeutic garden.

OBJETO

Os Silos apresentam-se como construções de grande destaque visual na paisagem pela sua dimensão construtiva, que pela destituição de função e consequente abandono, criam um conjunto de elementos construídos obsoletos.

Sendo que a função dos Silos depende da existência e funcionamento das linhas férreas para transporte e carga do produto que armazenam, ficaram também prejudicados pelas alterações e interrupções que a indústria ferroviária sofreu no seu desenho pela paisagem. As ligações férreas que funcionavam apenas como apoio às indústrias cerealíferas deixaram de existir, sendo muitas das marcações retiradas do solo e ficando os apeadeiros abandonados.

A pertinência do estudo do Silo de Pavia surge no seguimento do trabalho desenvolvido da Unidade Curricular Projeto Avançado III, onde se pretendia a intervenção num Silo do distrito de Évora, de forma a reconverter a sua anterior função, num pensamento pertinente e capaz de interpretar as necessidades do lugar e de perceber as problemáticas que envolvem uma construção industrial.

Pretendia-se o pensamento e observação dos Silos como museus ou contentores de vazio, tendo como base o texto de Robert Smithson " The museum of the void". Foi pensada de que forma seria possível revalorizar e regenerar esta construção vazia de função, mas cheia de memória e de capacidades espaciais. Encher este vazio sem a adição de nenhuma construção tornou-se a forma mais desafiante de responder às necessidades deste lugar.

Foi estudado e analisado o distrito de Évora e a sua rede hidrográfica onde, entre outras questões, foi compreendida a escassez de linhas de água na zona Norte deste distrito. A este facto seguiu-se uma pesquisa com base na presença e importância de espaços de água neste território, que foi fulcral para perceção de inexistência de espaços termais ativos no distrito, bem como a presença e importância de tanques e construções de armazenamento e condução de água, como são exemplo as cisternas e aquedutos.

Torna-se assim relevante a possibilidade de conexão e associação das indústrias Ferroviária e Cerealífera juntamente com a problemática da escassez e importância da água neste lugar.

O vapor foi o elemento não construído e de carácter móvel que através da memória, tanto dos comboios a vapor como do vapor das indústrias, se tornou um elemento de ligação entre todas as premissas: **indústria, comboio, água.**

O programa proposto para reconversão programática do Silo seria um jardim terapêutico com diferentes experiências de banhos e nesse sentido foi escolhido o Silo de Pavia pelo distanciamento de aglomerados populacionais e por se encontrar rodeado de vegetação. Tanto a compreensão de Pavia como a compreensão do desenho de vias férreas e implantação estratégica do Silo foram cruciais na interpretação do lugar, identificação da problemática e consequente solução apresentada.

A regeneração deste lugar, a partir da reconversão do Silo, tem como ponto fundamental a importância de uma introdução programática não que responda a uma necessidade de instância, mas que consiga, através das construções industriais pré-existentes e do seu redesenho e atribuição de nova função, assumir-se e ser intemporal na sua utilização.

OBJETIVO

O património industrial construído é observado como um conjunto de construções com escala e desenho muito distintos das construções que normalmente os rodeiam. Neste tipo de construções, o pragmatismo de função reflete-se no seu desenho inflexível e objetivo, podendo a sua inatividade e consequente abandono atuais serem vistos como uma total inadaptabilidade ou incapacidade de reconversão destas construções a novas funções.

Neste sentido, pretende-se teorizar o processo de trabalho prático desenvolvido na Unidade Curricular Projeto Avançado III, com o objetivo de validar a possibilidade de reconversão deste lugar e da sua envolvente, a partir de um elemento não construído, respondendo à seguinte questão:

É possível a reconversão programática de um edifício industrial a partir de um elemento não construído?

O facto do Silo se tratar de uma construção considerada Património Industrial, faz com que hajam algumas reticências quanto à forma mais correta de intervir nesta herança comum. Contudo, estas construções são tão importantes quanto qualquer outra que seja considerada Património.

Neste sentido, tendo em conta a valorização patrimonial e o reconhecimento na paisagem, tanto pelo que é validado em estudos como pela população, qualquer abordagem de intervenção deverá ter em conta os valores do lugar e contribuir para devolver esta construção aos habitantes, para que ambos possam usufruir uma da outra: as pessoas das possibilidades experimentais e sensoriais que as construções lhes podem proporcionar; e os edifícios das pessoas porque sem pessoas, sem o habitar e sem manutenção a arquitetura não tem função e torna-se obsoleta e desnecessária.

Pretende-se perceber as particularidades, condicionantes e especificidades de trabalhar sobre uma construção industrial pré-existente e perceber de que modo a reconversão de uma função a partir de um elemento não construído, mas que associamos a ambas as indústrias, pode alterar a habitabilidade, salvaguardar e reconverter tanto a construção como a sua envolvente.

É também fulcral desenhar um programa que valorize os elementos pré-existentes como premissas fundamentais para o novo uso e função deste lugar.

METODOLOGIAS

Para a validação da proposta do projeto concluído na Unidade Curricular Projeto Avançado III, é desenvolvida uma investigação de forma a teorizar todo o processo de pensamento que acompanhou o desenvolvimento prático.

Deste modo, torna-se pertinente o estudo, reflexão, enquadramento e síntese sobre os conceitos de Paisagem Industrial e Património Industrial, para um melhor entendimento sobre o lugar, as construções pré-existentes e a pertinência dos temas seguidamente desenvolvidos.

Importa perceber, tendo em conta a descredibilidade e abandono a que os Silos ficaram sujeitos, algumas reflexões que foram feitas sobre os lugares e paisagens onde estão inseridas este tipo de construções. Foram selecionados, para estudo e interpretação, os textos de Robert Smithson "The museum of the void" e de Ignasi Solà-Morales Rubió "Terrain Vague", como forma de olhar, de abordagem geral e de pensamento crítico sobre diversos lugares e construções primeiro sem função, depois abandonadas e por fim obsoletas. Nestes textos são levantadas algumas questões sobre a descaracterização e disfunção de lugares e construções industriais e onde se apresentam estes espaços como espaços de armazenamento do vazio.

Nesse sentido, é feita uma reflexão sobre o entendimento do Silo como objeto na Paisagem, com a abordagem de algumas obras de Arquitetura e de Arte como forma de interpretação deste conceito. Segue-se uma breve categorização das características e capacidades do Silo em três premissas: contentor-vazio, vazio-contentor e vazio-figura, para um melhor entendimento desta máquina-objeto.

Na segunda parte da investigação, trabalhando já sobre o lugar de intervenção, é feito o redesenho da cartografia analisada sobre o distrito de Évora e algumas das estruturas e sistemas que o compõe. Assim, são redesenhados os registos cartográficos do Sistema Férreo, do Sistema Hídrico e das Estruturas Verdes, para melhor compreensão da importância e relevância destes sistemas na paisagem e do funcionamento, implantação e desenho dos Silos.

Seguidamente são analisados os documentos desenhados e toda a base bibliográfica encontrada sobre os Silos. Nesta fase é introduzida a proposta de projeto desenvolvida na Unidade Curricular Projeto Avançado III onde, através de desenho arquitetónico e de colagens são explicadas as estratégias e decisões tomadas para desenho da proposta.

A este capítulo seguem-se as considerações finais que pretendem ser a síntese desta investigação onde a reconversão do Silo e dos armazéns de apoio são repensadas e reconvertidas as suas anteriores funções a partir da introdução de um elemento não construído, mas que pertence á memória comum que existe sobre estas construções: o vapor.

ESTADO DA ARTE

Como apoio bibliográfico para esta investigação foram consultados documentos referentes às diferentes temáticas e problemáticas abordadas.

Inicialmente, foi necessário perceber as questões industriais, construtivas e históricas relacionadas com o lugar. Entre inúmeras referências para o estudo do Património Industrial destacam-se alguns livros de Françoise Choay, Ana Cardoso Matos e Jorge Custódio. Para interpretação e análise da Paisagem destacam-se alguns livros e documentos de Gonçalo Ribeiro Telles, Aurora Carapinha, Alexandre d'Orey Cancela d'Abreu e Teresa Barata Salgueiro que abordam as definições de conceito e importância de várias questões pertencentes ao desenvolvimento paisagístico do lugar. Foram também consultados alguns documentos de Isabel Lopes Cardoso que estuda e compila pensamentos sobre ambas as temáticas (Paisagem e Património).

Seguiram-se os pensamentos e estudos sobre o passado e presente destas construções e lugares industriais, que permitiram perceber a profundidade e pertinência desta problemática do abandono e esquecimentos de construções e nesse sentido foram estudados documentos de Robert Smithson, Ignácio Solá-Morales e Francesco Careri, e algumas obras de arquitetura, arte e cinema onde se destacam trabalhos de Peter Zumthor, Bernd and Hilla Becher, Diller Scofidio+Renfro, Andrei Tarkovsky, Tetstuo Kondo Architects, Lionel Walden e Rachel Whiteread, que apesar das diferentes perspetivas e interpretações sobre os lugares, o vazio, o esquecimento, a deformação do espaço, a desmaterialização do ambiente e das alterações a que estamos constantemente sujeitos sobre um mesmo lugar, foram fundamentais para interpretação destas questões teóricas.

Como forma de pensamento sobre as possibilidades de intervenção, reconversão deste lugar, devolução do mesmo à população e introdução de elementos e experiências sensoriais capazes de envolver o homem no elemento construído, foi necessário consultar livros de Fernando Távora por questões de organização espacial, Peter Zumthor e Alberto Campo Baeza pela importância da interpretação do lugar e da função do arquiteto perante uma construção, um lugar, uma paisagem e o homem que a habita e por fim Norbert-Shulz e Juhani Pallasmaa pela capacidade de introdução de um desenho sensorialmente capaz de pertencer a este lugar e de envolver e devolver esta construção perdida às pessoas.

01

O MUSEU DO VAZIO

¹ José Pedro Machado, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, 1991, Volume IV, p.265

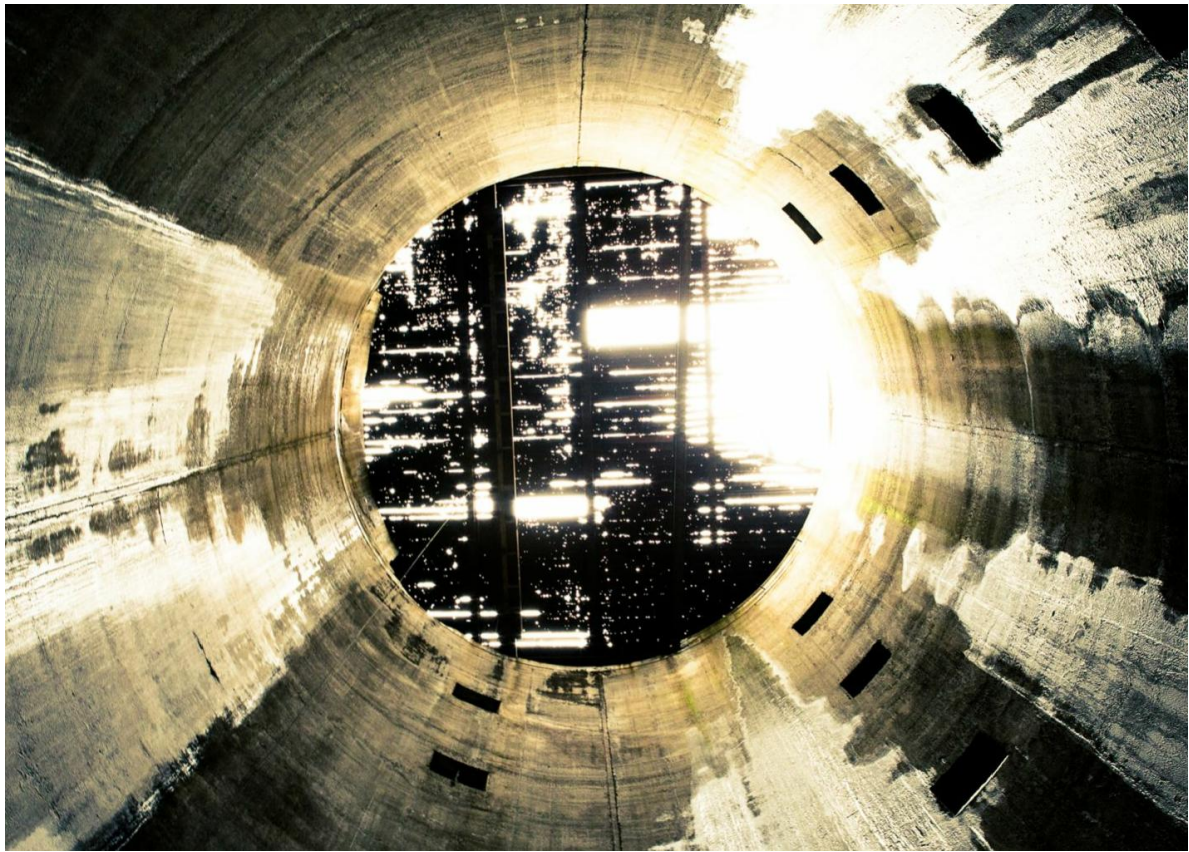
¹ *MUSEU*

Estabelecimento público onde estão reunidas coleções de objetos de arte, de erudição, de ciência, de indústria, de curiosidade, de todas as espécies, destinadas a estudo e exposição.

² *VAZIO*

Que não contém nada ou que apenas contém ar. Desocupado. Desabitado. Vago. Despejado. Indefinido. Espaço desabitado dentro da área ocupada pela espécie humana à superfície do Globo. Lugar que nada contém.

² José Pedro Machado, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, 1991, Volume VI, p.543



002. Mike Haderer, *Inside Silo*, 2014

Documentação fotográfica de um complexo industrial abandonado, onde se incluíam Silos e armazéns de apoio.

01.0.1 Síntese de conceitos: Paisagem Industrial

O conceito de *Paisagem* começa a ser estudado com o seu entendimento atual enquanto sistema dinâmico, onde decorrem processos de ação e reação que resultam do confronto contínuo da sociedade com o território, a partir do Séc. XX, por consequência da Revolução Industrial e dos problemas ambientais decorrentes.

Neste sentido, é considerado um sistema complexo, dinâmico, multifuncional, multidisciplinar e transversal que representa e pode ser entendido como o reflexo imediato de inúmeros fatores que interagem entre si e das atividades, ocupações e modificações estabelecidas pelo Homem. Como sistema holístico e indissociável encontra-se em constante transformação e evolução, determinando e sendo determinante em cada lugar onde constitui a expressão da identidade de um povo.

Segundo Gonçalo Ribeiro Telles, *a paisagem é uma herança do trabalho criativo de sucessivas gerações que criam espaços e formas da Natureza indispensáveis à permanência da fertilidade, ao equilíbrio ecológico e à estabilidade física (...) é ainda a memória dos que vivem o lugar.*³

Assim, a *Paisagem* é um dos suportes da memória coletiva que constrói e forma as identidades territoriais e a cultura de um país, sendo a sua interpretação visual entendida por uma série complexa de pressupostos complementares.

O aparecimento das indústrias fabris e da mecanização da produção é ainda hoje reflexo de mudanças significativas tanto nas mentalidades como na forma de executar qualquer trabalho. A *Paisagem*, tal como a sociedade, a economia e a cultura tiveram de se adaptar e sofrer alterações conforme as evoluções constantes das indústrias. É a partir da evolução industrial e da continuidade de construção de edifícios industriais no território que o conceito de *Paisagem* é associado à Indústria tendo sido denominada comumente como Paisagem Industrial.

Normalmente situadas em zonas periurbanas, as construções industriais cerealíferas, os Silos, tem a sua implantação distante umas das outras, facilitando a gestão de transporte do cereal das zonas mais próximas. As restantes indústrias por questões de acessibilidade a pessoas, cargas e transportes, tendem a implantar-se próximas umas das outras criando um desenho de malha industrial capaz de alterar o território e construir uma nova paisagem.

Na *Paisagem* alentejana, os Silos, que se fazem acompanhar por estações ou apeadeiros e linhas de comboio, ainda são uma constante, podendo-se encontrar estes conjuntos industriais maioritariamente inativos e abandonados. Segundo Gonçalo Ribeiro Telles, a Paisagem deveria *condicionar-se ao Humano porque será ao Homem que a Paisagem encontra a sua única razão de ser; e ao Ativo, como condição de indispensável ação.*⁴

Dependendo a Indústria Cerealífera da Indústria Ferroviária, constroem uma dupla construção mecânica na Paisagem, com momentos de funcionamento, formas e organizações distintas, mas necessariamente interdependente para o melhor desempenho das suas anteriores funções, criando assim a Paisagem Industrial Ferroviária e a Paisagem Industrial Cerealífera.

³ Gonçalo Ribeiro Telles, 2000

⁴ Gonçalo Ribeiro Telles, 1956

PAGUS ITACUM

Paysage; Paesaggio; Paisaje; Paisagem
Landschap; Landschaft; Landscape

João Reis Gomes, *Breve discurso sobre a Paisagem*, 2010

Evolução da palavra *PAISAGEM*.



003. Gonçalo Ribeiro Telles, *Paisagem*, 2005 in
"A Utopia e os Pés na Terra"

Pintura de aproximação à definição do conceito de
Paisagem pelo Arqto Gonçalo Ribeiro Telles.

01.0.2 Síntese de conceitos: Património Industrial

Das muitas transformações que surgiram na segunda metade do Séc. XX nas sociedades ocidentais é de notar a velocidade impositiva com que surgiu o processo de patrimonialização. As questões que definiam o que seria pertinente considerar património cultural alargaram-se de forma a abranger outras áreas até então mais desvalorizadas. *A emergência e a afirmação do património industrial constitui, provavelmente, um dos melhores exemplos que traduzem esta realidade: na primeira perspetiva, integrando a ampliação que a natural evolução das ciências humanas então registada provocou no conceito de património cultural (...) na segunda, as transformações registadas após a Segunda Guerra Mundial, com inerente reorganização da indústria e do urbanismo (...).*⁵

De acordo com a Carta de Nizhny Tagil, *o Património Industrial compreende os vestígios de cultura industrial que possuem valor histórico, tecnológico, social, arquitetónico ou científico.*⁶ A esta categoria pertencem todas as construções que estão diretamente relacionadas com a prática industrial, como são exemplo, todos os edifícios fabris, armazéns, caminhos de ferro, estações e todas as infraestruturas associadas a estas práticas.

Paisagem e Património são conceitos necessariamente indissociáveis e nesse sentido também o património industrial tem um valor identitário essencial para os locais e pessoas que vivem com e/ou dele, devendo ser entendido como uma realidade dinâmica e em constante atualização.

Apesar de se poder considerar o Património Industrial como uma herança histórica e comum a todos, ainda são observadas na sua maioria, como construções que não ficam camufladas nas malhas urbanas, destacando-se e criando alguma estranheza que está diretamente relacionada com a diferença de escala e de forma em relação à envolvente, e ao seu carácter uni funcional.

No decorrer dos processos evolutivos da ciência e da desatualização de inúmeros espaços fabris, encontra-se ainda em curso o processo de desindustrialização de vários lugares. Estas construções chamadas agora de Património Pós-Industriais apresentam-se na maior parte das vezes secundarizadas em relação às novas opções de espaços de produção mecanizados.

Segundo Françoise Choay, a reconquista do património e a importância da sua continuidade, tem necessariamente que passar pela reapropriação destas heranças adaptando-as às novas necessidades da sociedade atual e dos lugares. A atribuição de novas funções a estes lugares com enorme legado cultural, social e económico mostram-se como sendo a forma mais adequada de digna de manter o valor do edificado e reduzir a velocidade de degradação destas construções.

⁵ José Manuel Lopes Cordeiro, *Museu e Musealização de Espaços Industriais em Portugal*, 2012 in "Edifícios & Vestígios: projeto-ensaio sobre espaços pós-industriais", p.51

⁶ A **TICCIH**, Comissão Internacional para a Conservação do Património Industrial, é a organização mundial para o Património e tem como principal objetivo a preservação, investigação e manutenção dos edifícios considerados Património.

Monere; Monumentum; Monument Historique
Monumento; Monumento Histórico
Kunsthistorische Denkmal

Heritage Património

Françoise Choay, *As questões do Património*, 2011

Evolução da palavra **PATRIMÓNIO**



004. Charles Sheeler, *Classic Landscape*, 1931

Classic Landscapes é uma das quatro composições que apresenta o complexo fabril River Rouge, da Ford Auto Company, nos arredores de Detroit. Esta pintura demonstra como a produção industrial mecanizada moldou o mundo natural. Charles Sheeler pintou o que considerou ser a paisagem clássica da era moderna: estruturas aerodinâmicas, feitas à medida da máquina, situadas em lugares transformados pelo progresso da indústria.

01.1 As paisagens entrópicas e os *Terrain Vague*

O aparecimento de lugares pós-industriais com construções industriais em desuso e desfiguradas e a importância da sua reintrodução nas malhas urbanas e nas rotinas sociais é um tema ainda em constante estudo e discussão.

Para além de todos os benefícios sociais, económicos e políticos a construção os Silos foi uma forma de marcação de existência de aglomerados populacionais nos territórios com maior produção de cereal, interagindo com a complexidade humana e paisagista. As suas implantações, inicialmente periféricas aos centros urbanos, encontram-se atualmente em lugares de maior destaque pela contiguidade com que as urbes se foram desenvolvendo ao longo dos anos.

Muitas vezes elegíacas e evocativas, a figura destas construções não é indiferente pela dimensão intensiva de trabalho do passado e pelo seu volume construído ainda imponente.

O pensamento sobre o futuro destas construções e destes lugares é feito de forma diferenciada, mas continua por vários pensadores que de forma cuidadosa lhes vão atribuindo novas denominações, para que o peso visual destes lugares tenha pelo menos uma nova conotação. *Museus do Vazio (Museum of the void)*,⁷ *Paisagens Entrópicas*⁸ e *Terrain Vague*⁹ são algumas das definições atribuídas pela preocupação humana à desocupação destes conjuntos industriais.

Robert Smithson pensa o lugar do “*museu*”, ou seja, da construção abandonada, no sentido mais abrangente do seu significado. O *museu* é tido como um espaço de acumulação de histórias e de tempos que mostra fragmentos do passado, mas que se apresenta vazio de reflexão entre o que é o mundo real e o mundo em exposição. Nesse sentido, a história do passado é contada da forma sensorialmente mais apelativa. *Visiting a museum is a matter of going from void to void*,¹⁰ e neste sentido, é importante saber o que distingue cada um dos vazios que nos rodeiam e que marcam os nossos lugares.

No vazio de função e de matéria que caracteriza o Silo, habita uma construção considerada Património Pós-Industrial que se destaca e pertence á Paisagem que o envolve. Apresenta-se no território como uma construção de grande impacto visual, pela sua dimensão construtiva, que pela destituição de função e consequente abandono, cria um conjunto de elementos construídos obsoletos. A sua implantação encontra-se sempre paralela a linhas ou pontos de paragem ferroviários, que indica que o seu funcionamento apenas era possível pela proximidade com o comboio como transporte da sua matéria-prima.

Estas Indústrias Cerealífera e Ferroviária, ou seja, os Silos e o comboio apresentam-se e trabalham em conjunto marcando a Paisagem de forma muito pragmática e austera, o Silo pela sua verticalidade impositiva e a linha de comboio pela forma como rasga e divide o território.

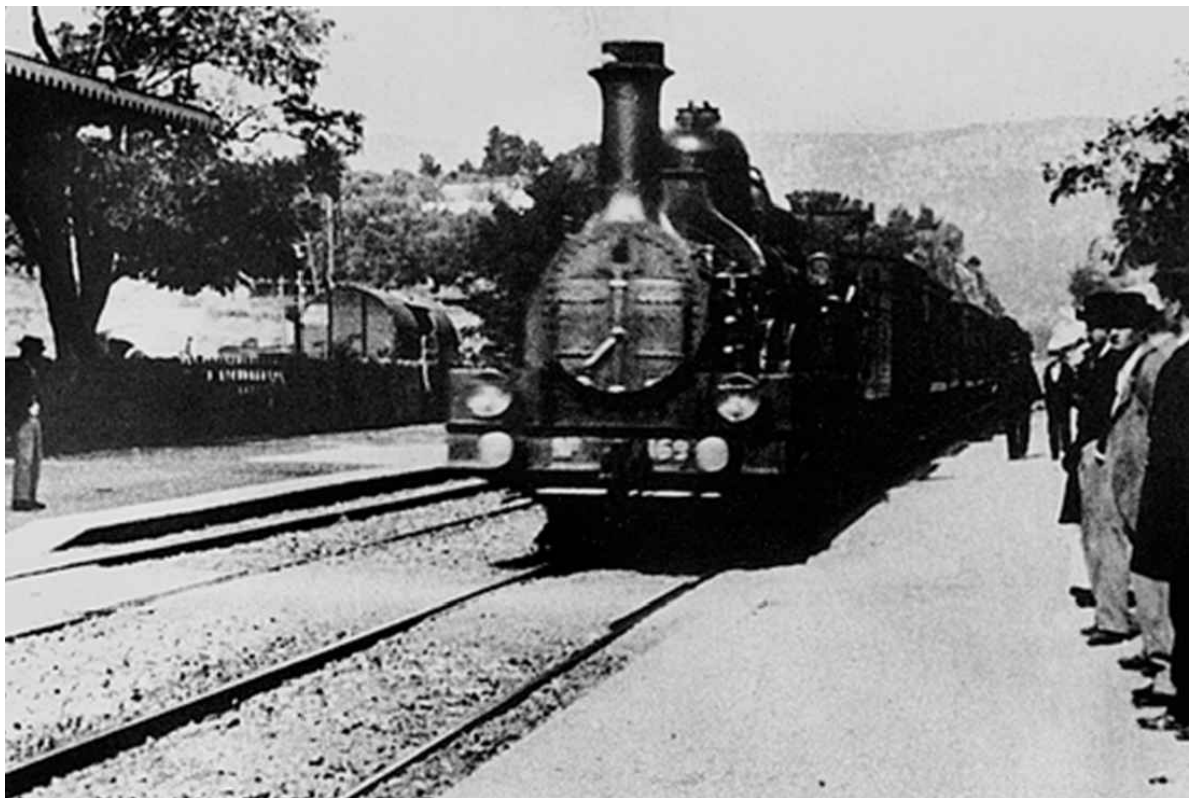
⁷ Robert Smithson, *Some void thoughts on Museums*, 1996, p.1

⁸ Robert Smithson, *Entropy And The New Monuments*, 1996, p.1

⁹ Ignasi Solà-Morales Rubió, *Terrain Vague*, 1995, p.1

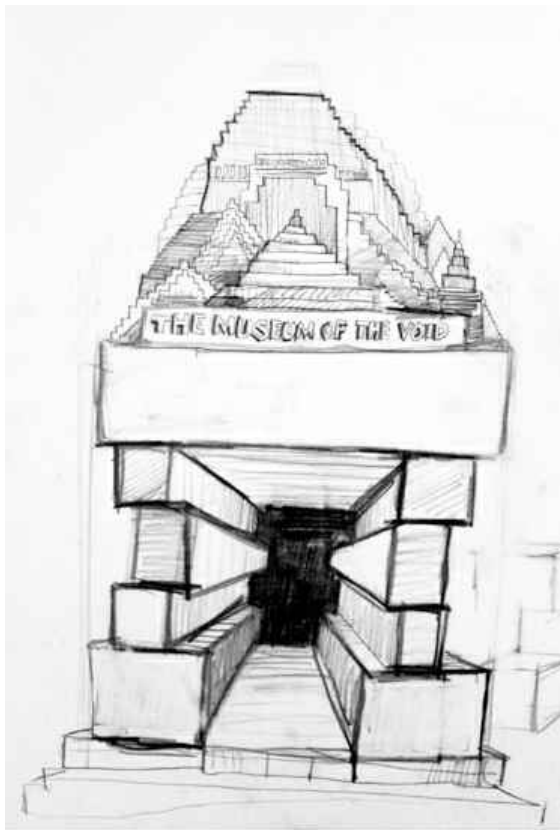
¹⁰ Robert Smithson, *Some void thoughts on Museums*, 1996 p.1

Visitar um museu é uma questão de ir do vazio ao vazio. Tradução livre pelo autor



005. Auguste Lumière e Louis Lumière, *L'arrivée d'un train en gare de la ciotat*, 1895

Frame do filme dos irmãos Lumière, onde é perceptível a chegada e paragem de um comboio a vapor a uma estação. Durante a filmagem é perceptível o espanto, pela novidade, de algumas pessoas em carros ou peões perto da estar. Inicialmente, o uso do comboio a vapor era feito de forma esporádica e apenas por elementos pessoas com poder económico mais elevado.



006. Robert Smithson, *The museum of the void*, 1967

Desenho ilustrativo de um possível "Museu do Vazio" que acompanha o texto, feito pelo autor.



007. Ben Alper, *Terrain Vague*, 2012

Usando o mesmo título do ensaio de Solà-Morales para sua série em andamento, o fotógrafo Ben Alper procura espaços intermediários. O protagonista das fotos de Alper é o espaço temporário abandonado - o terreno vago. Como o oposto de uma cidade racionalizada, os vazios do terreno levam a encontros novos e inesperados. É o outro desconhecido. O presente é indefinido, tal como a combinação do passado com o futuro.

¹¹Robert Smithson, ***Some void thoughts on Museums***, 1996, p.1

¹²Ignasi Solá-Morales Rubió, ***Terrain Vague***, 1995, p1

¹³Robert Smithson, ***Entropy And The New Monuments***, 1996, p.1

¹⁴Robert Smithson *in* Francesco Careri, ***Land&Scapes Series: Walkscapes*** , 2009, p.40

(...) os novos monumentos, em vez de nos relembrares o passado, parecem querer fazer com que nos esqueçamos do futuro. Nos espaços vazios, esquecidos pelos próprios habitantes, ele reconhece o território mais natural do esquecimento; Uma paisagem que assumiu o caráter de uma nova natureza entrópica. Tradução livre pelo autor

¹⁵Ignasi Solá-Morales Rubió, ***Terrain Vague***, 1995, p.1

O que deve ser feito com estes enormes vazios, com limites imprecisos e definição vaga?
Tradução livre do autor

¹⁶Fernando Távora, ***Da organização do espaço***, 1999, p.18

Pela inexistência de utilização pode-se caracterizar este “lugar do *Museu do Vazio*”¹¹ como um *Terrain Vague*.¹² A junção de vazio de função num vazio urbano são a marca de uma industrialização passada em que as ruínas de construções desativadas são o desenho da descontinuidade que marcam os territórios sobreviventes pós-industriais.

A dessincronia que caracteriza o *Terrain Vague* nesta ausência de vontade de futuro, mas que se mantem como marca urbana e memória do sujeito habitante destes lugares, aproxima-se do pensamento das *Paisagens Entrópicas*¹³ de Robert Smithson.

Para Robert Smithson *the new monuments, rather than reminding us of the past, seem to want to make us forget the future, In the empty spaces, forgotten by their very inhabitants, he recognizes the most natural territory of forgetting; a landscape that has taken on the character of a new entropic nature*.¹⁴

Estes lugares apresentam-se tão fragmentados e imóveis quanto apaziguadores. Esta condição ambígua do lugar, com dificuldade de se rever construído noutra identidade, congela a ideia de uma possível ocupação. Enquanto isso a memória dos habitantes das proximidades deste território indefinido, mantem-se reconfortada com a imponência identitária destas construções e aceita este estado transitório dos vazios pós-industriais como parte do processo da evolução urbana.

O passado nestes interstícios residuais da cidade aparenta ter muito mais peso do que as próprias construções industriais. Uma vez obsoletos é imprescindível a observação destes complexos fabris não apenas com a grandiosidade do passado, mas como **contentores - vazio, vazio - contentores e vazio - figura** que se apresentam.

*What is to be done with these enormous voids, with imprecise limits and vague definition?*¹⁵ Ignorar a decadência destas máquinas retira-lhes dignidade e salubridade à fração de território desprezado. Se é tão importante a memória da função passada da máquina-objeto e da sua figura na paisagem, também é fundamental repensar as necessidades do lugar e da sociedade para a regeneração destes fragmentos de urbe.

Parece poder deduzir-se uma característica fundamental do espaço organizado: a continuidade.¹⁶



008. Lionel Walden, *Cardiff Docks*, 1896

Pintura que retrata as Docas de Cardiff em Paris, uma das várias pinturas que o autor fez sobre os lugares industriais que o rodeavam, onde importava caracterizar a importância da paisagem cada vez mais mecanizada do seu tempo.



009. Andrei Tarkovsky, *Stalker*, 1979

No futuro indefinido, o "Stalker" (Alexander Kaidanovsky) trabalha num território pouco claro como guia, que conduz as pessoas através da "Zona", uma área na qual as leis normais da realidade não se aplicam. A Zona é um antigo lugar industrial abandonado que é isolada pelo governo por se dizer que contém grandes perigos dentro dela. Neste filme Tarkovsky mostra a dessincronia e indefinição a que estes lugares podem ficar sujeitos, numa ambiguidade e utopia de futuro.

01.2.1 Silo como¹⁷ objeto na Paisagem : Contentor-vazio; Vazio-contentor; Vazio-figura

¹⁷*Objeto*- Tudo aquilo que se oferece à vista ou ao espírito. Obra de atividade humana, notável pelo seu valor artístico.
José Pedro Machado, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, 1991, Volume IV, p.370

¹⁸Mark Wigley, *Deconstructivist Architecture*, 1988, in arqa111, 2013, p.20, tradução livre de Luís Santiago Baptista

*O trabalho crítico só pode hoje ser feito no domínio do edifício: para se envolverem com o discurso, os arquitetos têm que se envolver com a construção; o objeto torna-se o lugar de toda a investigação teórica. (...) Com estes projetos, toda a teoria está colocada no objeto. As proposições tomam agora a forma de objetos em vez de abstrações verbais. O que conta é a condição do objeto, não a teoria abstrata. De facto, a força do objeto torna irrelevante a teoria que o produziu. Consequentemente, estes projetos podem ser considerados fora do seu habitual contexto teórico. Podem ser analisados em termos formais estritos porque a condição de cada objeto carrega toda a sua força ideológica.*¹⁸

Entende-se por objeto qualquer construção que pode ou não ter uma função para além do carácter visual e imagético. No caso da arquitetura-objeto endente-se como uma construção com função, necessariamente, podendo ser esta apenas um abrigo. A arquitetura-objeto pode ser observada em vários tipos de tempos e de contextos: aquela que é pensada como objeto desde raiz, ou seja, aquela cujo desenho se manifesta como deformação do espaço ou desmaterialização do ambiente, ou a arquitetura que por se mostrar obsoleta se torna capaz de proporcionar diferentes experiências sensoriais, a partir da reinterpretação do lugar e da criação de novas atmosferas.

A iniciação do pensamento arquitetónico ou a observação de uma construção pré-existente a partir da forma, permite que se desmaterialize o objeto em cada porção separada daquilo que o constrói e envolve: a matéria, a escala, o desenho, as potencialidades sensoriais, a luz, a relação com o Homem e a relação com o lugar.

Não se considera a arquitetura-objeto como uma forma fácil de resolver um problema arquitetónico, mas antes uma outra forma de ver, apreender e reconhecer o mesmo espaço. Os elementos imateriais ou "extramateriais" da arquitetura, aqueles que existem para além da matéria na sua essência ou os que pertencem à memória dos lugares, podem-se mostrar como sendo a forma determinante na construção de um lugar, como é o caso do elemento fogo que transformou de forma fundamental a Capela Bruder Klaus do Arquiteto Peter Zumthor.

*Esta ambição por aquilo que está para além da forma e da matéria não é um fim em si própria, mas assinala a compreensão de que a qualidade mais fundamental da arquitetura reside não numa certa configuração espacial ou otimização de uma função, mas num elemento imaterial e cuja perceção não é relativa a um sentimento de sujeito que vê ou experimenta uma certa situação arquitetónica.*¹⁹

A observação do Silo como um objeto, surge necessariamente pela dimensão imagética e multissensorial que é capaz de proporcionar ao observador numa visão distante ou aproximada e na constante provocação e estímulo sensorial que lhe é característico. Desta forma a observação do Silo como um objeto arquitetónico surge de forma a categorizar as suas caraterísticas e capacidades em três premissas: **contentor-vazio, vazio-contentor e vazio-figura.**

¹⁹Gabriela Raposo e Nuno Crespo, *Arquitetura (Arte), materialidade e leveza*, 2014, in arqa111, p.114



010. Bernd and Hilla Becher, *Industrial Landscapes*, 1983-1992

Bernd e Hilla Becher influenciaram profundamente o mundo da fotografia internacional. O seu trabalho de documentação topológica, aproxima-se da estética dos trabalhos de alguns mestres da fotografia alemã do início do século XX como Karl Blossfeldt, Germaine Krull, Albert Renger-Patzsch e August Sander.

Industrial Landscapes concentra-se em locais industriais de grande escala em funcionamento. Desta vez, apresentam imagens mais narrativas que possam mostrar o ambiente industrial como um lugar construído por contentores-vazio, não estático. Esta documentação inclui uma imensa diversidade de património industrial fotografado em diferentes países.



011. Peter Zumthor, *Capela Bruder Klaus*, 2007

A Capela de Campo Bruder Klaus encontra-se atualmente como uma construção muito elegante e simples na paisagem natural da Alemanha. O projeto foi construído pelos agricultores locais, que queriam homenagear seu santo padroeiro, Klaus Bruder. Um dos aspetos mais interessantes da igreja é o método de construção usado. Iniciou-se a construção com uma estrutura em forma de tenda com 112 troncos de árvores. Após a conclusão da armação, foram aplicadas as camadas de betão. Quando o betão assentou, a estrutura de madeira foi incendiada, deixando para trás uma cavidade oca enegrecida e paredes carbonizadas. A superfície de cobertura original do interior é equilibrada por um chão de chumbo derretido congelado. A cobertura, com um recorte que mantém o lugar aberto, controla o tempo de quem experiência a capela. Importa referir a importância da construção multisensorial que foi possível vivenciar neste contentor-vazio.

²⁰**Contentor** - que *ou* o que contém alguma coisa. Designação oficial das taras *ou* invólucros destinados ao acondicionamento e transporte de mercadorias por via férrea ou marítima. Deriva do verbo **conter**.

Conter - ter em si; encerrar, compreender, incluir. José Pedro Machado, **Grande Dicionário da Língua Portuguesa**, 1991, Volume II, p.233

A análise e reflexão ao Silo como **contentor**²⁰ **vazio** tem inevitavelmente de incidir sobre a implantação estratégica com que foi construído; a forma mecânica do seu desenho lógico, estrutural e funcional desta máquina; a proximidade com outra máquina: o comboio; e o destaque com que se apresenta nas planícies do Alentejo. A partir do brutalismo da construção do Silo, é impossível a não associação deste elemento vertical a uma enorme máquina de guardar matéria, como os contentores ou armazéns que rodeiam as nossas cidades.

A organização espacial do Silo foi um dos principais fatores que deu origem a que este **contentor - vazio** chegasse a esta condição. Por ser uma máquina cujo desenho estrutural, percurso do cereal, percurso do homem, dimensões espaciais para a maquinaria e para armazém, foi calculado e organizado para ser eficiente em apenas uma única função, faz com que seja complexa a reinterpretação deste enorme mecanismo. O Silo é hoje o limite do vazio.

*Os espaços pós-industriais sugerem-nos outras abordagens, estabelecendo um diálogo com esta dualidade basilar de conceitos. Geralmente, estes espaços encontram-se num estado usado, escurecidos pelas marcas das máquinas, materiais e mãos, exibindo faixas de cores industriais e as proporções não humanas de contentores para máquinas.*²¹

O Silo como **vazio - contentor** surge pelo abandono a que ficou destinado. Estas construções e lugares industriais são muitas vezes somas de tempos e de processos de ampliações que se apresentam hoje vazios de ocupação. Neste vazio de movimento e de utilidade, os maiores desafios são necessariamente a de abstração sobre a sua anterior função e a complexidade da sua escala em relação ao homem.

*A percepção do corpo e imagem do mundo tornam-se uma experiência existencial contínua; não há corpo separado de seu domicílio no espaço, não há espaço desvinculado da imagem inconsciente de nossa identidade pessoal perceptiva.*²²

A questão do **vazio - figura** surge associado à métrica modular, consequente, exigente e estática desta máquina-objeto que é hoje o Silo.

²¹Inês Moreira, **Brown rooms / Grey halls: A curadoria de espaços pós-industriais**, 2012 in "Edifícios & Vestígios: projeto-ensaio sobre espaços pós-industriais", p.32

²²Juhani Pallasmaa, **Os olhos da pele: a arquitectura e os sentidos**, 2011, p.16



012. Rachel Whiteread, *Water Tower*, 1998

Encomendado pelo Public Art Fund e originalmente instalado em 1998 num telhado no bairro Soho de Nova York, *Water Tower* é a primeira escultura pública de Whiteread a ser concebida e exibida nos Estados Unidos. O artista britânico procurar um tema claramente nova-iorquino. Olhando através do East River para Manhattan durante uma visita a Brooklyn, percebeu a importância e imponência das torres de água empoleiradas no alto das ruas e foi atraído para a sua singularidade e sua onipresença na arquitetura da cidade. A *Water Tower* é uma resina moldada no interior de uma torre de água. A resina translúcida capta as características do céu em redor e ela moldado o seu brilho e presença ao longo do dia, tornando-se quase invisível à noite. Elevando-se no efêmero, inspira os habitantes da cidade e os visitantes a olharem novamente para as sólidas e pesadas torres de água que costumam ver sem perceber mostrando a importância deste vazio-contentor no habitar diário desta cidade.

013. Tetstuo Kondo Architects, *Cloudscapes*, 2012

As nuvens são elementos importantes da nossa atmosfera, enquadrando espaços ao ar livre e filtrando a luz solar e são uma parte visível do ciclo da água. A possibilidade de tocar, sentir e caminhar através das nuvens é um tema abordado por Tetstuo Kondo Architects, a partir da utopia do sonho de estar nas nuvens. O *Cloudscapes*, é um vazio-contentor onde os visitantes podem experienciar a sensação de estar por baixo, dentro e acima de uma nuvem, num momento cénico e efêmero construído dentro de uma estrutura metálica.



014. Diller Scofidio + Renfro, *Blur Building*, 2002

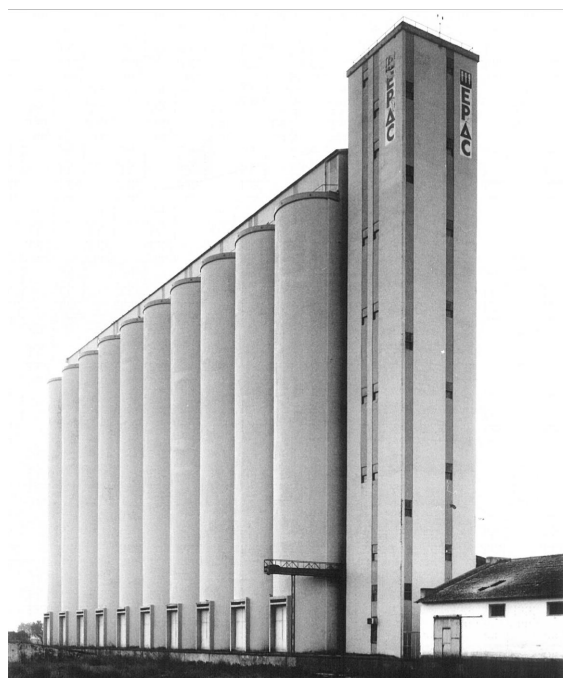
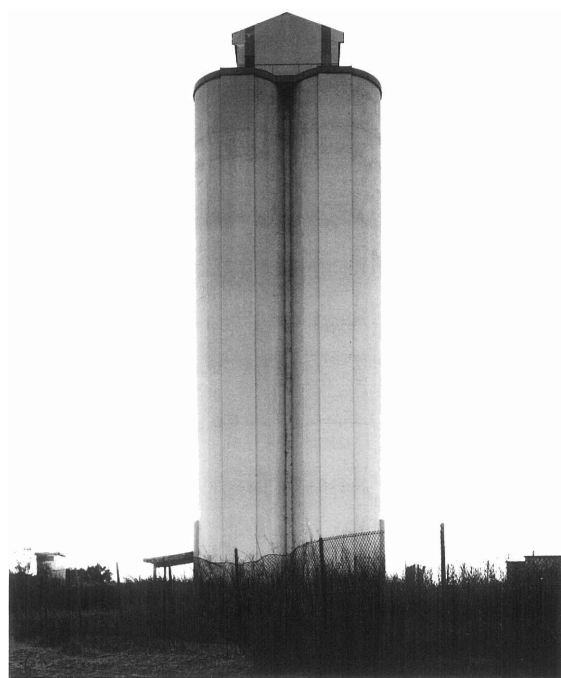
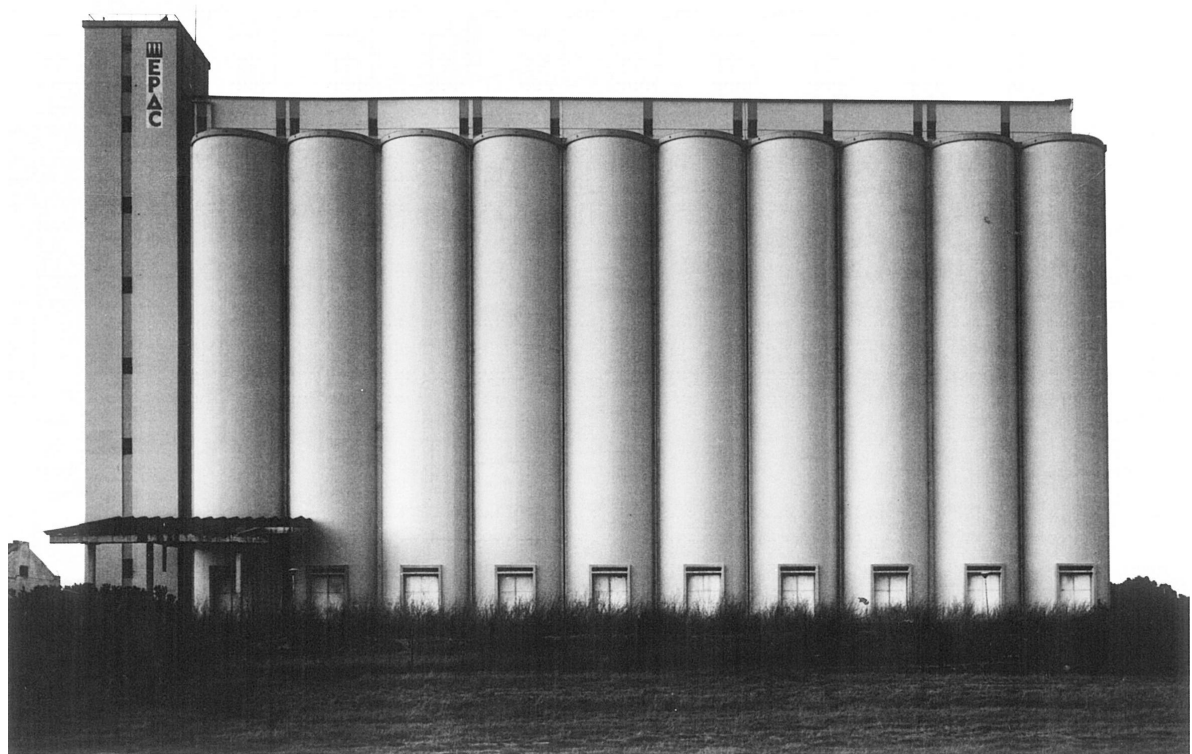
O *Blur Building* é uma arquitetura da atmosfera - uma massa de névoa resultante das forças naturais e artificiais. A água é bombeada do lago Neuchâtel, filtrada e disparada como uma névoa fina através de 35.000 expressores de alta pressão. Um sistema meteorológico inteligente lê as condições climáticas variáveis de temperatura, umidade, velocidade e direção do vento e regula a pressão da água em uma variedade de zonas. Ao entrar em *Blur*, as referências visuais e acústicas são apagadas. Há apenas um "white-out" ótico e o "ruído branco" dos expressores pulsantes. Ao contrário dos ambientes imersivos que buscam fidelidade visual em alta definição com virtuosidade técnica cada vez maior, o *Blur* é decididamente de baixa definição. Neste pavilhão de exposições não há nada para ver além da nossa dependência da visão em si, um vazio-figura. É uma experiência de ênfase em escala ambiental. O público pode subir à parte superior a partir de uma escada que emerge através do nevoeiro. A água não é apenas o local e o material primário do edifício; é também um prazer culinário. O público pode beber o edifício. A estrutura leve mede 90m de largura por 70m de profundidade por 20m de altura e é suportada por quatro colunas.

02

O SILO DE PAVIA

²³Wulf Herzogenrath, *Distância e Proximidade / Distanz und Nähe*, 2004
(Série de exposições - Fotografia na Alemanha de 1850 até hoje - Instituto para Relações com o Estrangeiro
Distância e Proximidade é dedicada à visão clara e rigorosa de Bernd e Hilla Becher e aos artistas fotógrafos, seus antigos alunos na Academia de Artes de Düsseldorf, que foram por eles influenciados.)

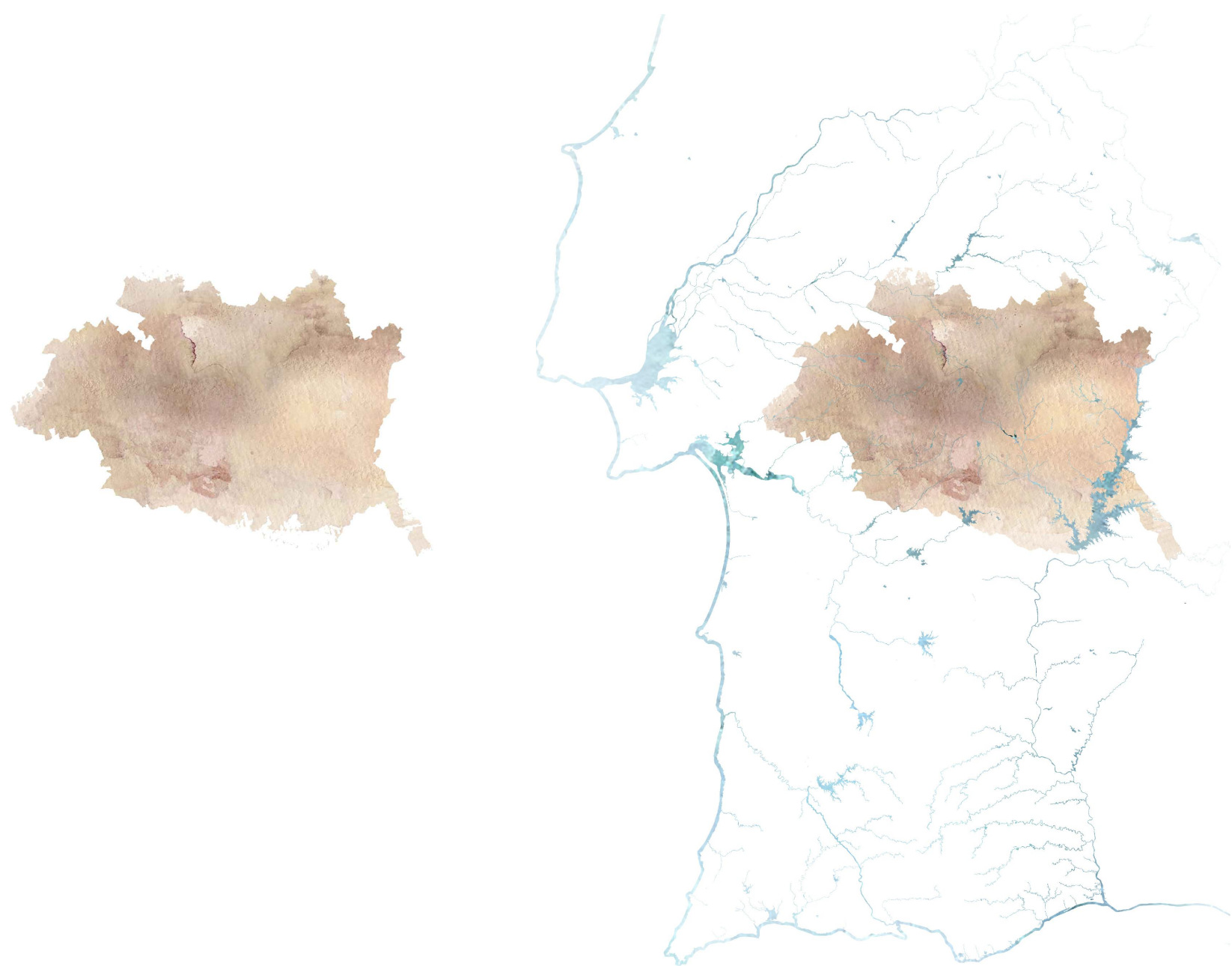
“Quanto maiores as possibilidades de comparação, mais se evidencia a singularidade da forma aparentemente repetitiva e puramente funcional. Esta “arquitetura nómada” – como lhe chamou Bernd Becher um dia – reflecte ainda as referências ao tempo, as transformações através da mudança de função e o fim da finalidade das suas funções. À semelhança de qualquer ser vivo, estas construções técnicas são criadas e modificam-se com o decorrer dos anos, para entrarem depois em rápido declínio e desaparecerem.”²³



015. Pedro Verde, *Silo de Pavia*, 2011

Trabalho fotográfico de aproximação ao trabalho documental de Bernd e Hilla Becher mas a partir dos Silos do Alentejo, Portugal.

02.0.1 Análise cartográfica: Distrito de Évora

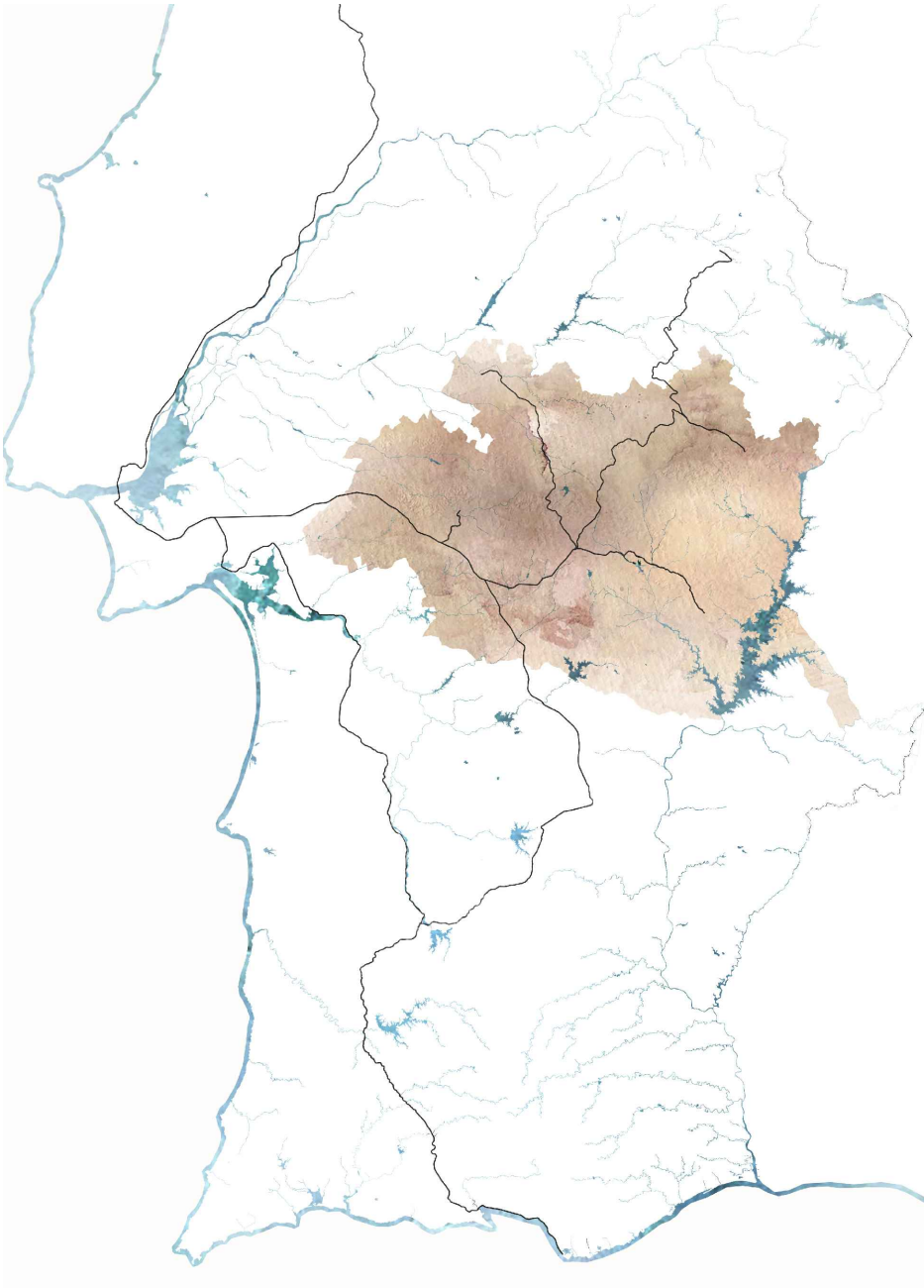


016. Planta do distrito de Évora em mancha

017. Planta do distrito de Évora em mancha; marcação das linhas de água



018. Planta do distrito de Évora em mancha; marcação da linha de caminhos-de-ferro; limite e fronteira de Portugal



019. Planta do distrito de Évora em mancha; marcação da linha de caminhos-de-ferro; limite e fronteira de Portugal; marcação das linhas de água



Desenhos sem escala

02.02 Análise cartográfica: Sistema Férreo



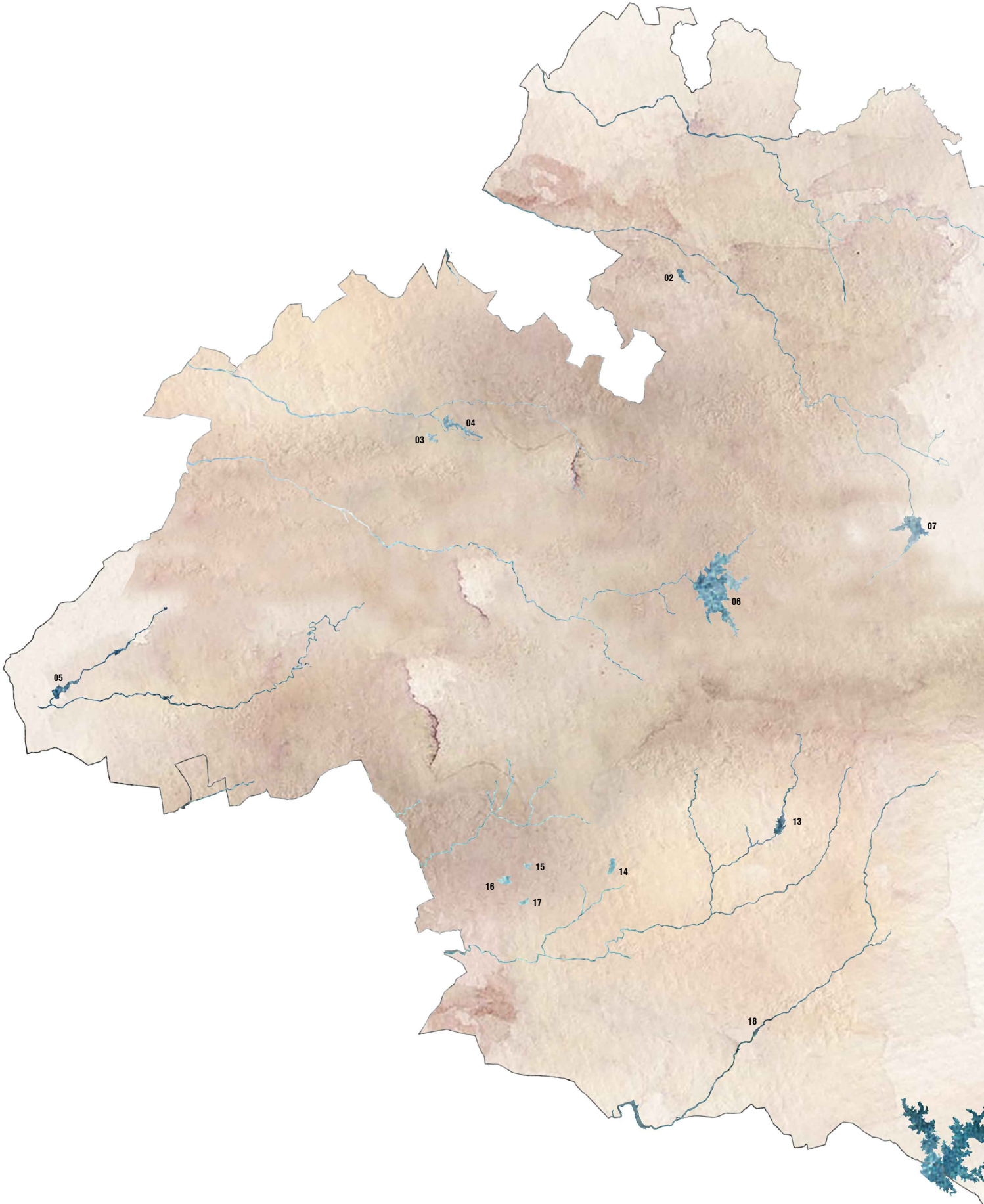
020. SISTEMA FÉRREO- ESTAÇÕES E APEADEIROS
Estrada Nacional e Limite de concelhos

- 01. Mora
- 02. Pavia
- 03. Estremoz
- 04. Borba
- 05. Vila Viçosa
- 06. Alandroal
- 07. Redondo
- 08. Arraiolos
- 09. Vendas Novas
- 10. Montemor-o-Novo
- 11. Évora
- 12. Reguengos de Monsaraz
- 13. Mourão
- 14. Viana do Alentejo



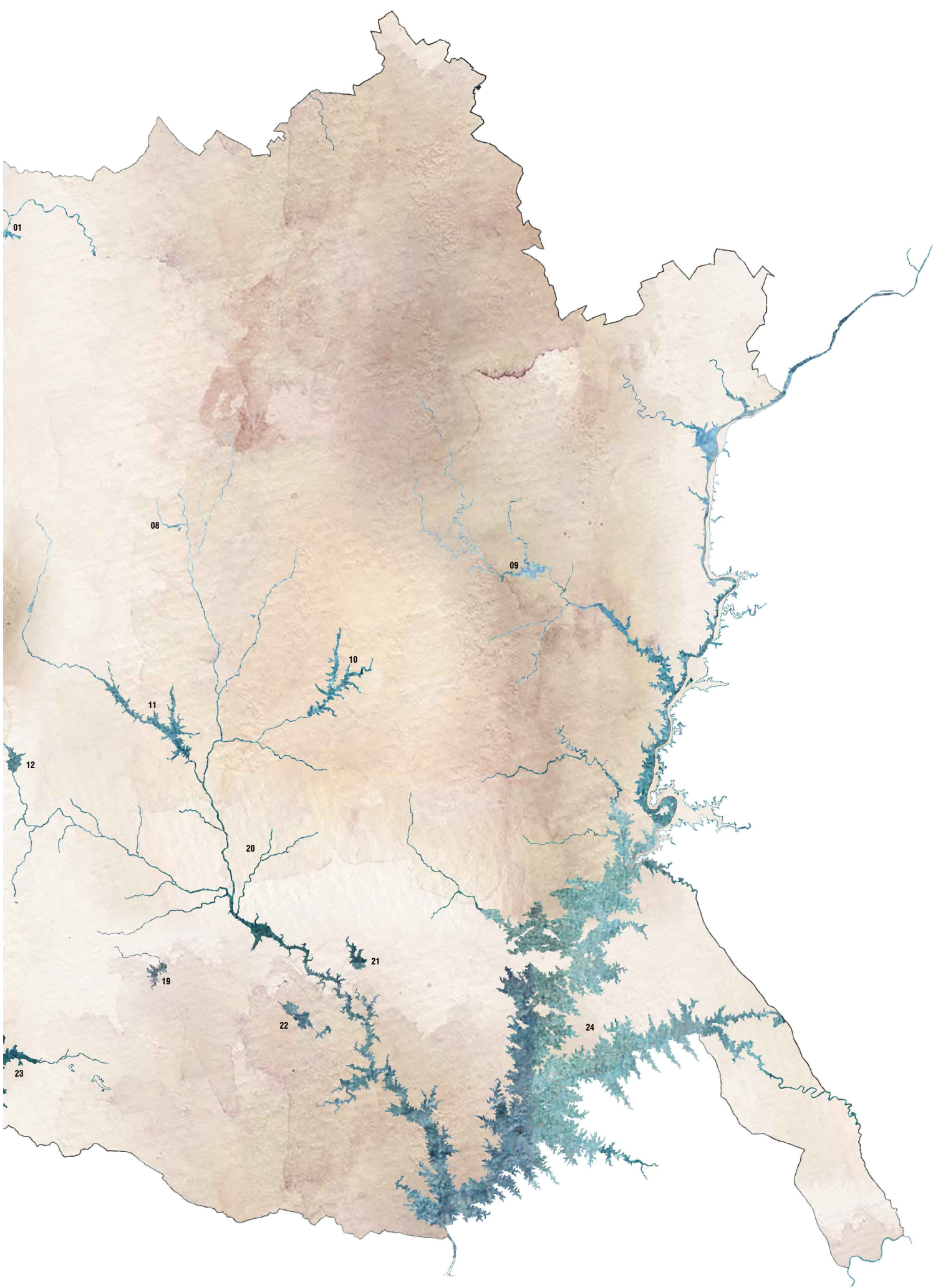
Escala 1:150000

02.03 Análise cartográfica: Sistema Hídrico



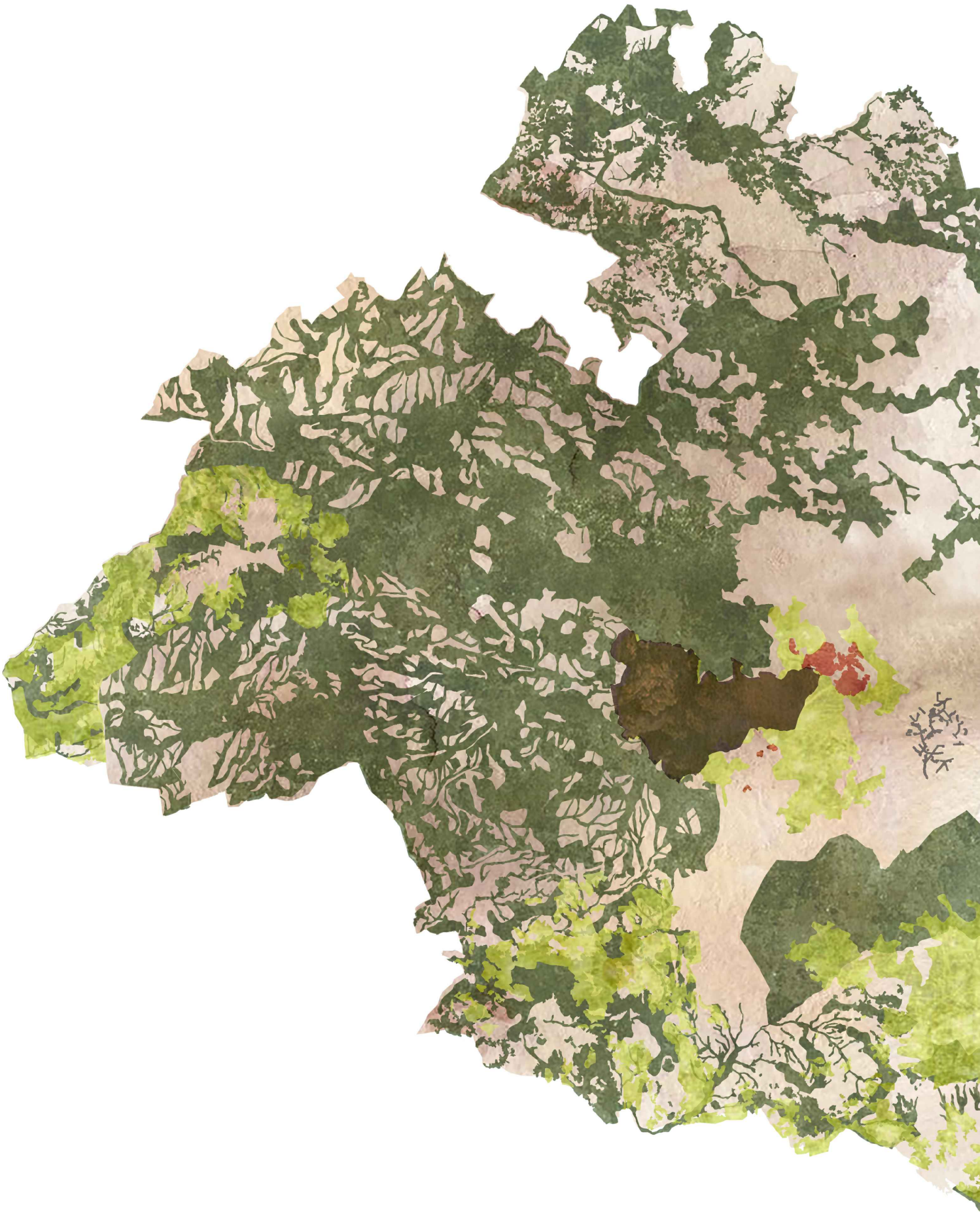
021. SISTEMA HÍDRICO

- 01. Albufeira da Ribeira das Covas
- 02. Albufeira da Barragem de Águias
- 03. Albufeira da Barragem da Ribeira do Espargal
- 04. Albufeira da Barragem da Ribeira da Freixeirinha
- 05. Vale do Açude das Bicas
- 06. Albufeira da Barragem dos Minutos
- 07. Albufeira da Barragem do Divor
- 08. Albufeira da Ribeira do Pinheiro
- 09. Albufeira da Barragem de Lucefecit
- 10. Albufeira da Barragem da Vigia
- 11. Albufeira da Barragem de Monte Novo
- 12. Albufeira da Barragem do Torres
- 13. Albufeira da Barragem de Nossa Senhora de Tourega
- 14. Albufeira da Barragem do Poço da Rua
- 15. Albufeira da Barragem da Romeirinha
- 16. Albufeira da Barragem da Abrunheira
- 17. Albufeira da Barragem do Patrão da Defesa
- 18. Rio Xarrama
- 19. Albufeira do Loureiro
- 20. Rio Degebe
- 21. Albufeira da Ribeira da Caridade
- 22. Albufeira Álamos
- 23. Albufeira da Barragem do Alvito
- 24. Albufeira da Barragem do Alqueva



Escala 1:150000

02.04 Análise cartográfica: Estrutura Verde





Escala 1:150000

02.1.1 Estruturas mecânicas na paisagem: Silo e a interligação com o Comboio

Durante o séc. XX, enquanto Portugal recuperava e se recompunha economicamente das consequências da 1ª Guerra Mundial, a necessidade e objetivo de tornar Portugal um país autossuficiente, pelo menos a nível alimentar, era uma prioridade. Neste sentido, surge a possibilidade de construção dos Silos, como solução para o armazenamento de cereal durante um longo período de tempo, com capacidade para guardar a produção conseguida em campos portugueses. A autossuficiência do país torna-se uma imposição do Estado Português, havendo um grande número de terrenos florestais que se tornaram alvo de incentivo ao cultivo com a finalidade de intensificar a produção agrícola.

Em 1929 é lançada a *Campanha do Trigo*²⁴ que elucidou para a valorização e aumento da produção dos solos, como precaução para a escassez de alimento e como aumento do comércio interno. Embora tenha sido possível o aumento da produção, recolha e armazenamento de muito cereal, este aumento exponencial de produção não permitiu aos solos o tempo de pousio necessário para o seu melhor desempenho. As consequências desta vontade frenética de produção ilimitada foram complexas. Os solos, tal como a paisagem, sofreram alterações demasiado intensivas para a sua capacidade, fazendo com que em alguns casos os solos sofressem um esgotamento e como consequência houve uma redução significativa ou o término da sua produção.²⁵

Na década de 80, as cidades mostravam-se como promessa sugestiva de um futuro com melhores condições de emprego e de habitação. Dá-se o êxodo rural com a movimentação de habitantes das zonas rurais para os centros urbanos com a crença de um melhor habitar e da possibilidade de melhorar as condições de emprego e de salários.

Ainda nesta década, Portugal e Espanha juntam-se à Comunidade Económica Europeia tendo de aderir às regras da Política da Agricultura. O cumprimento restrito destas novas regras alterou e reduziu necessariamente, a intensidade de produção agrícola. Assim, o processo de importação de outros alimentos tornou-se numa necessidade para salvaguardar a existência de alimento para toda a população.

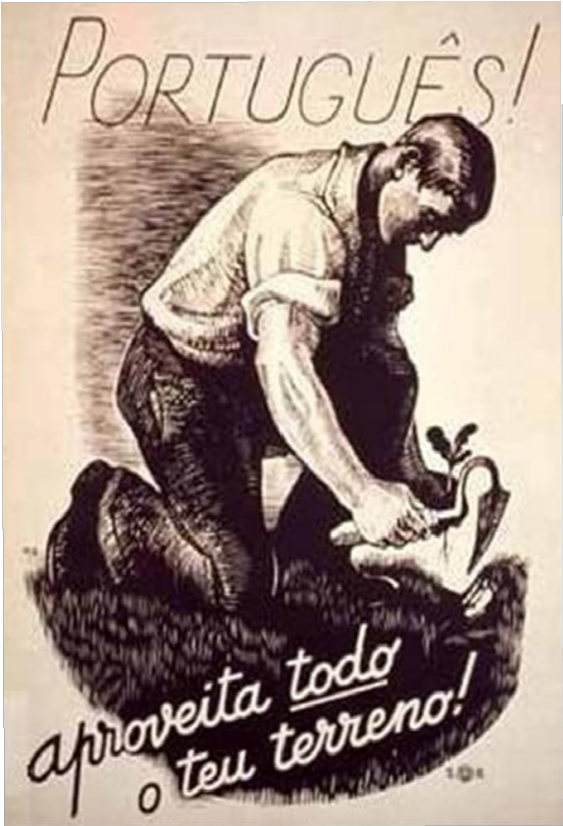
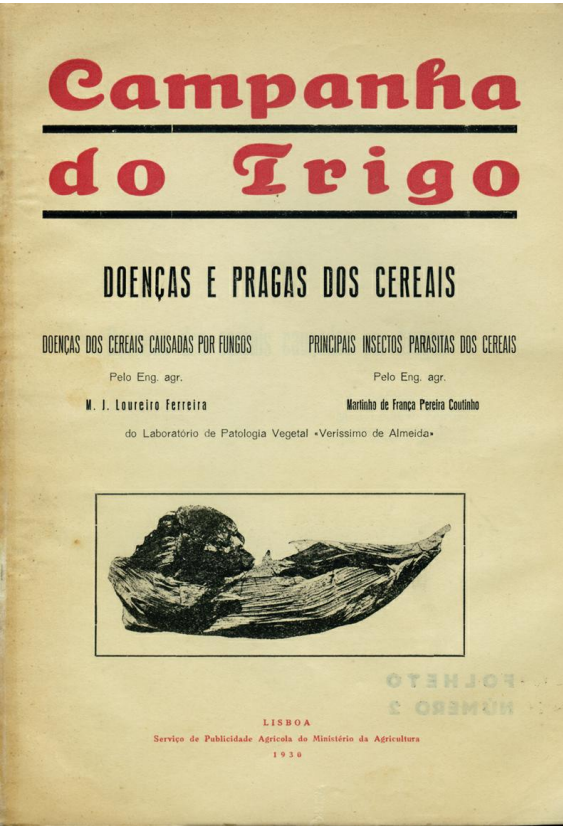
O ciclo de diminuição de uso dos Silos inicia-se nesta altura. Com a introdução do financiamento da Comunidade Económica Europeia, os agricultores deixavam de receber um subsídio caso tivessem uma produção superior ao estipulado. É com estas novas regras na agricultura que os Silos passam a ter um uso mais esporádico e menos intenso, iniciando-se assim o seu declínio.

Esta sequência de acontecimentos, com o afastamento e desinteresse cada vez mais evidente à agricultura, a redução de população nas áreas rurais, o avanço tecnológico (capaz de reduzir tempo, dificuldade de trabalho humano e custo de execução) e as novas formas de conservação para o armazenamento de alimentos, fizeram com que estas estruturas entrassem numa falta de uso e decadência muito repentina.

Com o passar dos anos, os Silos foram deixados ao esquecimento e congelaram-se na memória os tempos em que estas construções eram o centro organizador e distribuidor de toda a produção cerealífera do País. A dificuldade de olhar os Silos como potenciadores de novas experiências e capazes de se adaptar a uma nova função, tornou estes elementos desnecessários e obsoletos, mas em simultâneo já pertencentes à paisagem.

²⁴ Em 1929, durante o Regime Salazarista foi lançada, pelo Estado Português, a ***Campanha do Trigo***. O principal intuito desta Campanha era o incentivo ao cultivo de trigo, através da atribuição de regalias aos agricultores que participassem na iniciativa. Segundo o Estado Português, pretendia-se dignificar a Indústria Agrícola e contribuir para a autossuficiência do País. Nesse sentido, foi necessário aumentar a área de cultivo (que abrangeu maioritariamente o Alentejo) para possibilitar o aumento de produção.

²⁵ Gonçalo Ribeiro Telles, ***Ordenamento rural no Portugal Mediterrânico*** in Textos Escolhidos, 2016, p.30



023; 024; 025. Autor desconhecido, *Cartazes promocionais da Campanha do Trigo*, 1929-1949.
026. Mário Costa, *Cartaz promocional da Campanha do Trigo*, 1929-1949. Ilustração para a capa do relatório comemorativo do XX Aniversário da Campanha do Trigo, da Federação Nacional dos Produtores de Trigo (F.N.P.T.). 1949.

Cartazes ilustrativos que acompanharam a Campanha do Trigo em Portugal entre 1929 e 1949.

Anterior ao aparecimento dos Silos industriais é introduzido em Portugal o comboio como novo meio de transporte e de comunicação, até então inexistente.

É a partir da invenção da máquina a vapor e do seu desenvolvimento e aplicação em construções de elementos industriais, que são perceptíveis as vantagens e importância que esta ferramenta poderia ter no crescimento e desenvolvimento de cada país. A descoberta de que a partir do calor e da existência de vapor se poderia gerar energia, permitiu o pensamento e descoberta de inúmeras ferramentas que foram o início do funcionamento e que, em alguns casos, ainda são a forma de existir de algumas máquinas ou processos mecânicos que nos rodeiam.

Para a época, a possibilidade de transportar quaisquer produtos entre países, a uma velocidade e segurança superior à que tinham conseguido até então, mostrou-se a melhor forma de enriquecimento, de comunicação e de relacionamento entre países. Como condicionante que mais dificultou este processo e que diferenciava a circulação dos comboios dos outros meios de comunicação terrestres, era a obrigatoriedade de se deslocarem sobre caminhos-de-ferro.

Tornou-se então indispensável planear a nível urbano, paisagístico e territorial²⁶ a melhor forma de introdução do desenho das linhas de caminho-de-ferro na paisagem, tendo em conta as suas condicionantes de funcionamento e as já existentes vias de comunicação viárias existentes no país.

Em 1856, sem ter total consciência da evolução que estaria a dar ao seu país, D. Pedro V manda construir a primeira linha férrea entre Lisboa e Carregado. A partir daqui e da criação da Companhia Real dos Caminhos de Ferro Portugueses, surge todo um longo percurso de experimentação desta máquina e de desenho, planeamento e construção de linhas, estações e apeadeiros que foram e são uma enorme forma de evolução, comunicação, deslocação e transporte do país.

Em 1907, já com a existência de inúmeros desenhos de linhas no território, estações principais e apeadeiros é proposto pelo Engenheiro Thomaz Rumball, e aberto à exploração pública, o troço entre Arraiolos e Pavia na linha de Mora e em 1908 o troço entre Pavia e Mora para conclusão da linha de Mora.

Em 1976, como forma estratégica de recolha de cereal, é aprovada a construção do Silo de Pavia. Esta escolha surge de forma estratégica pelo facto da implantação do Silo ser no ponto intermédio entre a estação de Mora e a estação e Silo de Évora e constrói-se, como em todos os casos, próximo ou paralelo ao caminho-de-ferro existente.

Com a enorme quebra de produção e com a redução de armazenamento de cereal e fluxo de transporte da linha de Pavia, a estação de Pavia encerra em 1990. Sendo a data de encerramento do Silo de Pavia indefinida, pressupõe-se que o seu encerramento tenha acontecido aquando do encerramento da estação de Pavia, em 1990.

²⁶ Devido à sua dimensão e peso, o comboio precisa de uma elevada força para se deslocar. Verifica-se assim que para facilitar a sua movimentação em cada percurso, o comboio não poderá subir inclinações superiores a 6%, sendo esta a principal premissa no desenho das linhas de caminho-de-ferro no planeamento urbano, paisagístico e territorial.



027. Charles Chaplin, *De Charlot à Chaplin - Les Temps Modernes*, 1936

"Tempos Modernos" é uma comédia dramática americano de Charlie Chaplin, lançado em 1936. Este é o último filme mudo do autor, onde se apresenta na personagem Charlot, que luta para sobreviver no mundo industrializado. O filme é uma sátira à linha de montagem e uma denúncia contra o desemprego e as condições de vida de grande parte da população ocidental durante a Grande Guerra, imposta pelos ganhos de eficiência exigidos pela industrialização da época. moderna.

028. *Locomotiva a vapor nº2049*, (Andorinha), 1857

029. Beyer & Peacock, *Locomotiva a Vapor nº 9*, 1875

As primeiras locomotivas a vapor que surgiram em Portugal, construídas pela empresa inglesa Beyer Peacock e destinadas à Companhia Real, designavam-se por locomotivas "Compound".

030. *Automotora Nohab 050*, 1948-1981

Automotora que fazia a circulação nas linhas de pouca procura, incluindo o Alentejo. Veículo hidráulico, velocidade máx. 80km/h.

031. Horário de circulação, Ramal de Mora



RAMAL DE MORA		
Circulações ASCENDENTES		Circulações DESCENDENTES
8671 Regional (Mora- Alentejo) 12'	Estações e Apeadeiros	8672 Regional (Mora- Alentejo) 12'
H. M. 10 50 12 06 13 58 15 30 17 47 19 02	P. ... ÉVORA P. ... Leões P. ... Arraiolos P. ... Pavia (ap.) P. ... Cabeco (ap.) C. ... MORA	C. ... P. ... P. ... P. ... P. ... P. ... P. ...
Para as paragens de Alentejo, Alentejo e Tróia, ver horários oficiais		Não se abtem os horários, Alentejo e Tróia, ver horários oficiais

02.2 Estudo do lugar

Hoje os Silos apresentam-se como construções muito pragmáticas na relação que estabelecem entre forma e função, e podem ser encontrados sem alteração do seu desenho original ou como uma soma de peças que derivam de diferentes processos de ampliação. Estes conjuntos de peças obsoletas e enigmáticas, são hoje contentores de ar que desenham um limite especial entre o seu interior e o lugar de implantação.

*“O que estes objetos têm em comum é o facto de terem sido construídos sem olhar a relações de escala e a preocupações ornamentais. A sua estética assenta no facto de terem sido criados sem intenção estética. Este tema tornou-se tão fascinante para nós, em virtude de edifícios que partilham as mesmas funções básicas assumirem uma tão grande variedade de formas.”*²⁷

²⁷Becher, B. & Hilla (1969). *Jornal de arte Kunst - Zeitung nº2*, Düsseldorf: Ed. Verlag Mithelpresse



032. Fotografia do autor, Paisagem com o Silo de Pavia, 2017

A deterioração destes espaços em estado de incompletude e a retirada de quilómetros das linhas férreas que marcavam os territórios, continuam a ecoar narrativas e a oferecer intensas e diferentes sensações materiais, espaciais, sensoriais e experienciais. Apesar da presença ou ausência de elementos para leitura do espaço ou do passado, estes lugares devem ser lidos não só a partir das múltiplas camadas que constituem, mas também com a dimensão imagética que despoletam em cada pessoa.



02.2.1 Estudo do lugar- Esquema de análise, planta síntese e ortofotomapa



²⁸ Valores facultados pela Câmara Municipal de Mora



SILO
TERRAIN
VAGUE
PAVIA
PAISAGEM
PATRIMÔNIO
MÁQUINA
COMBOIO
OBJETO
ESCALA



034. Ortofotomapa com implantação da proposta

02.2.2 Estudo do lugar

O SILO COMO
OBJETO



035.;036. Fotografia do autor, *Silo de Pavia*, 2017

02.2.2 Estudo do lugar

O SILO COMO
OBJETO



037. Fotografia do autor, *Silo de Pavia*, 2017

02.2.3 Estudo do lugar

O SILO COMO
MAQUINA



038.;039. Fotografia do autor, *Silo de Pavia*, 2017

02.2.3 Estudo do lugar

O SILO COMO MAQUINA



040. Fotografia do autor, *Silo de Pavia*, 2017

02.2.4 Estudo do lugar

O SILO COMO
TERRA IN
VAGUE



041; 042. Fotografia do autor, *Silo de Pavia*, 2017

02.2.4 Estudo do lugar

O SILO COMO
TERRA IN
VAGUE



043. Fotografia do autor, *Silo de Pavia*, 2017

02.2.5 Estudo do lugar

SILO E ESCALA



044. Fotografia do autor, *Silo de Pavia*, 2017

02.2.5 Estudo do lugar

SILO E ESCALA



045. Fotografia do autor, *Silo de Pavia*, 2017

02.2.6 Estudo do lugar

SILO COMO
CONSTRUÇÃO
MODULAR



046. Fotografia do autor, *Silo de Pavia*, 2017

02.2.6 Estudo do lugar

SILO COMO
CONSTRUÇÃO
MODULAR



047. Fotografia do autor, *Silo de Pavia*, 2017

03

VAPOR COMO VAZIO

²⁹Robert Smithson, ***Some void thoughts on Museums***, 1996, p.1

(...) A drenagem do cérebro conduz à drenagem ocular, este sinal define vazio a partir de cegueira. Observações caem como objetos pesados pelos seus olhos. A visão torna-se desprovida de sentido, ou a visão está lá, mas o sentido não está disponível. Muitos tentam esconder essa queda perceptual chamando-a de abstrata. Abstração é o zero de todos, mas o nada de ninguém. Tradução livre pelo autor

*Brain drain leads to eye drain, as one's sight defines emptiness by blankness. Sightings fall like heavy objects from one's eyes. Sight becomes devoid of sense, or the sight is there, but the sense is unavailable. Many try to hide this perceptual falling out by calling it abstract. Abstraction is everybody's zero but nobody's nought.*²⁹



048. Autor desconhecido

Fotografia aérea onde é perceptível a dimensão das construções industriais e o impacto do vapor industrial na atmosfera.

03.01 Máquina a vapor³⁰ - Síntese cronológica

1690

É registada a patente de uma máquina a vapor por Thomas Severy.

1763

A máquina a vapor é melhorada por New Comen e aperfeiçoada por James Watt, que constroi a máquina a vapor com o desenho que as máquinas de embolo conservam ainda hoje.

1820

É introduzida em Portugal a máquina a vapor.

1856

É inaugurada a primeira linha férrea em Portugal (Lisboa - Carregado)

1973

É criado o TICCH (The International Comittee for the Conservation of the Industrial Heritage) que define património industrial.

³⁰A utilização da máquina a vapor surge a partir da 1ª Revolução Industrial, sendo utilizado o carvão como fonte de energia. A partir daqui há um aproveitamento diferente dos recursos naturais passando o petróleo e a água a ser as fontes de energia das máquinas a vapor.



049. Margaret Bourke-White, *The Towering Smokestacks*, 1927-28

Margaret Bourke White foi uma das fotógrafas que conseguiu desenvolver o seu trabalho a partir da documentação de construções industriais durante a Era Industrial. O seu trabalho documental e comercial da década de 1930 ofereceu vários pontos de vista da década. Embora muitas vezes controversa, o seu trabalho foi amplamente influente. Nesta fotografia, percebe-se a escala e imponentia destes lugares industriais.

050. Marc Riboud, *Leeds*, 1954

Marc Riboud teve um percurso de trabalho bastante aproximado do trabalho de Margaret Bourke. Parte do seu trabalho documentação foi durante a Era Industrial não apenas sobre os lugares e edifícios industriais, mas também sobre as pessoas e os seus momentos rotineiros de trabalho. Esta fotografia foi tirada em Inglaterra e mostra a aproximação dos lugares de descanso, aos lugares de trabalho e a sua escala bastante distinta.

051. Autor desconhecido, *The Realities of Coal in the Second Industrial Revolution*, 2010

Nesta fotografia destaca-se a repetição do elemento das chaminés em cada habitação e o vapor como elemento não construído, mas que é a base do funcionamento destes elementos verticais.

03.02 Máquina a vapor - Explicação da escolha programática

É a partir da possibilidade de reconversão da função do Silo, que se pretende manter a base, não de funcionamento, mas de existência deste sistema construído: **a máquina**.

Os anos de armazenamento, conserva e trabalho desta máquina, são visíveis nas marcas que permanecem no território e na sua presença assumida na paisagem. O conjunto de edifícios que a envolve e a estrutura pragmática que a desenha e constrói, dão origem, mesmo com interrupção de função e em estado de incompletude, a um lugar sensorialmente estimulante e rico em experiências, vivências e memórias.

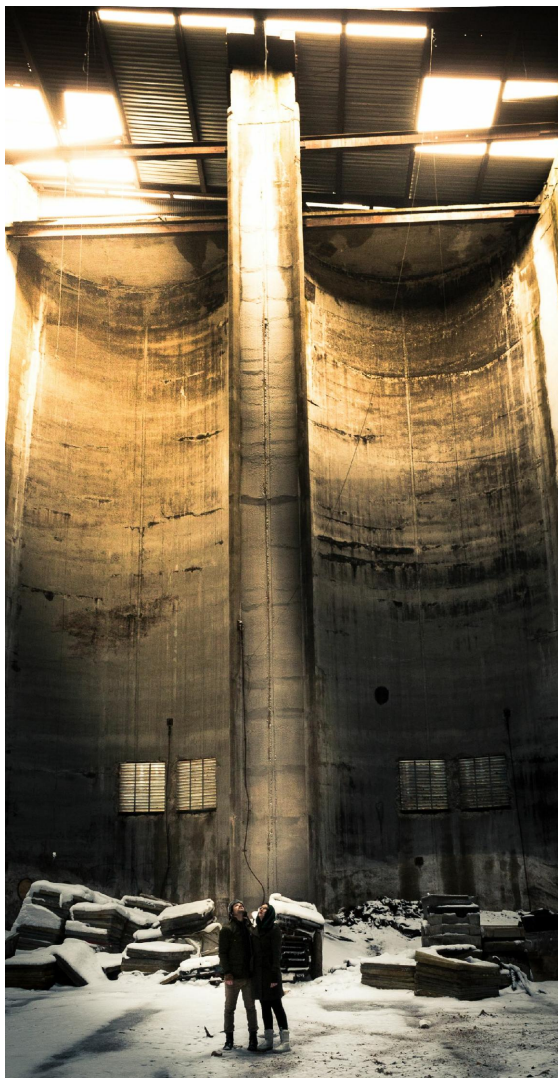
Desde o momento do primeiro contacto visual desta enorme construção no território, à aproximação entre a escala humana e a escala da máquina (o Silo), que é perceptível a capacidade de comunicação direta entre o seu desenho e a função que destinou e justificou a sua construção. A dimensão e escala desta construção, e a métrica modular e rítmica dos cilindros, mostram a capacidade de resposta de armazenamento da máquinas, evolução que acabou por indicar a velocidade de produção dos campos de cereal. A racionalidade aparente no desenho desta construção e a sua relação com a linha de comboio, são hoje memórias congeladas no abandono e no estado obsoleto em que os Silos se encontram.

Partiu-se do princípio de que seria mais adequado considerar esta construção Património Industrial, não como um *Museu do Vazio* mas como uma **Máquina do Vazio**, e seria a partir desse vazio que se pensaria como regenerar este lugar. O vazio é tido como a construção e o construído como elemento vazio. Construir o vazio, não será no sentido lato do significado da palavra *construir*, mas antes encher, preencher e/ou caracterizar este vazio sem desconstruir a base do desenho do Silo.

A possibilidade de encher o vazio e de pensar o Silo como limite deste vazio preenchido, permite reconverter e adaptar o mesmo lugar numa nova experiência. É a partir deste pensamento sobre um **vazio cheio**, sobre a **escassez de água** no Norte do distrito de Évora e sobre a **proximidade do comboio à indústria** que surge a ideia do **vapor**. Perceber o vapor como elemento que preenche e transborda este vazio obsoleto, que hoje ocupa o Silo de Pavia, torna-se possível através das memórias do comboio a vapor e das associações a construções industriais que ainda hoje emanam fumo/vapor no seu interior.

A importância desta proposta surge não só como forma de valorização, reutilização, reinterpretação e reconversão do lugar e do Silo de Pavia, mas também como uma nova forma de armazenamento de água neste território.

Propõe-se que o limite da área de intervenção seja desenhado a Norte pela linha de comboio mais próxima do Silo, a Oeste pelo limite da Estrada Nacional que permite o acesso direto a este lugar e a Sul e Este pelo limite do terreno pertencente à EPAC.



052. Mike Haderer, *Abandoned Grain Elevators*, 2014

Documentação fotográfica de um complexo industrial abandonado, onde se incluíam Silos e armazéns de apoio.



053. Steven Holl Architects + Jene Highstein, *Oblong Voidspace*, 2004

Concebido como uma experiência de espaço, matéria e de luz, o interior do cubo de gelo de nove metros de altura é modelado pela ausência de uma enorme forma monolítica, característica da escultura de Jene Highstein. Foi calculado que o derretimento do gelo criaria um buraco na construção Oblong Voidspace, situado à beira do rio, fora da cidade de Rovaniemi, e que permitiria uma visão ininterrupta da cidade à distância. É neste sentido que se tenta perceber a importância de um elemento não construído mas que constrói um lugar.

054. Maroesjka Lavigne, *Iceland*, 2016

Para este projeto, a fotografa passou quatro meses na Islândia, à procura de paisagens cobertas de neve e flores do inverno e da primavera, procurando a fusão entre natureza, homem e lugar. Ao descobrir este lugar com paisagens tão cênicas tentou perceber de que forma as pessoas lidavam e viviam em lugares tão distantes de aglomerados populacionais, mas onde era possível ter uma enorme e deslumbrante relação com a natureza na sua forma mais pura.

É, numa sequência de ideias de estados e usos da água, que se torna possível desenhar uma sucessão de experiência de banhos e de a complementar com um jardim. Pretende-se que o contacto com a água seja feito de forma evolutiva, ou seja, desde a contemplação, toque, reflexo, armazenamento e finalmente à sua experimentação de banho em diferentes estados e temperaturas.

A criação de um jardim, surge como forma de introdução vegetal e de sombreamento, que de forma mais natural e orgânica equilibra este espaço com escalas tão distintas. A junção de água com vegetação é considerada uma das formas mais simples de terapia e de revitalização física e mental, facto que complementa a oportunidade conseguida através das experiências de banhos.

A chegada a este conjunto desenhado é feita por uma cota inferior que encaminha o usuário diretamente para um espaço de paragem e estacionamento do meio de transporte em que se deslocou. Pretende-se que o modo de habitar este lugar seja o mais afastado possível da vida quotidiana e rotineira. Assim, inicia-se o percurso com a entrada e possibilidade de paragem e contemplação na **Casa de Fresco** que apesar de ser a introdução de toda a experiência, poderá ser utilizada mesmo por quem não der continuidade ao percurso. Após a saída do seu interior, há uma aproximação progressiva entre o usuário e os edifícios industriais, promovendo uma maior intensificação da experiência sensorial que o lugar sugere.

O percurso até à receção é desenhado por uma rampa que se faz acompanhar por um pequeno **curso de água** que faz a ligação até ao Silo. O desenho da rampa, juntamente com o curso de água, tem como remate um **espelho de água** que introduz a construção do Silo e encaminha e mostra o lado Norte do Silo e a antiga linha férrea. Este percurso segue sempre junto ao Silo, pelo seu lado Norte, e de forma distribuidora apresenta não só a entrada à construção junto do Silo, como a entrada para o Silo e a entrada para o jardim onde se encontram os tanques exteriores e o poço.

Mantendo os limites do desenho dos armazéns, é redesenhada junto ao Silo, uma construção que contém o programa de apoio ao funcionamento deste lugar: Receção, Cafeteria, Alojamento e o Banho Seco.

A partir da receção, numa cota inferior encontram-se os balneário que conduzem para os **chuveiros** e para o **Banho Seco**. À cota 0, seguido da receção, desenha-se a cafeteria com acesso e possível continuidade para o espaço exterior.

A este espaço segue-se uma sequência de pátios e alojamentos que aparecem de forma alternada. O objetivo seria trazer o jardim para dentro desta construção, de forma a que estes pequenos pátios verdes pudessem ser habitados como jardins mais privados, por cada um dos usuários dos alojamentos, de forma completamente livre. Pretende-se que o lugar de descanso não seja usado como lugar de longa permanência,

deste modo, desenham-se estes alojamentos mais encerrados em si mesmos, de forma a impulsionar e incentivar o usuário a uma maior vivência do espaço público e do contato social.

Sendo que o Silo funciona de forma independente, o acesso e o momento de experimentação deste lugar poderá ser feito a qualquer momento do percurso. A parte inferior do Silo deixaria de ser o lugar onde era inicialmente despejado o cereal, no início do seu percurso pelo Silo, e passaria a ser um lugar de armazenamento de água em tanques com um diâmetro igual ao diâmetro dos cilindros. Com o armazenamento e aquecimento dessa água, torna-se possível criar vapor para encher o corpo e os cilindros do Silo.

A câmara que existe na parte superior dos Silos, para acesso e despejo do cereal para cada cilindro, seria removida, ficando a parte superior dos cilindros como limite do desenho desta construção. Os recortes circulares de cada cilindro passariam a desenhar os vãos zenitais que iluminariam o interior do Silo e seriam também o sítio por onde seria feita a saída do vapor.

A possibilidade de a luz solar entrar no interior desta construção de forma sequencial e modular e a possibilidade de usar o Silo como um espaço de banho a vapor, permite mergulhar imagneticamente nesta nova atmosfera que se poderá sentir neste lugar. O lugar de paragem e repouso é feito em bancos que se desenham próximos dos recortes por onde é feita a saída do vapor, a partir do chão do Silo.

No exterior desenham-se, o **tanque de água fria**, o **tanque de água quente** e o **poço** (elemento pré-existente), estando todos interligados entre si. O tanque de água fria, apesar de ser uma construção apesar do seu desenho unitário, tem profundidades de cotas distintas permitindo descer desde os 0,50m de profundidade até aos 2m. O tanque de água quente, surge do interior de um espaço semicoberto e desenha-se até ao exterior, juntando parte do seu desenho ao jardim.

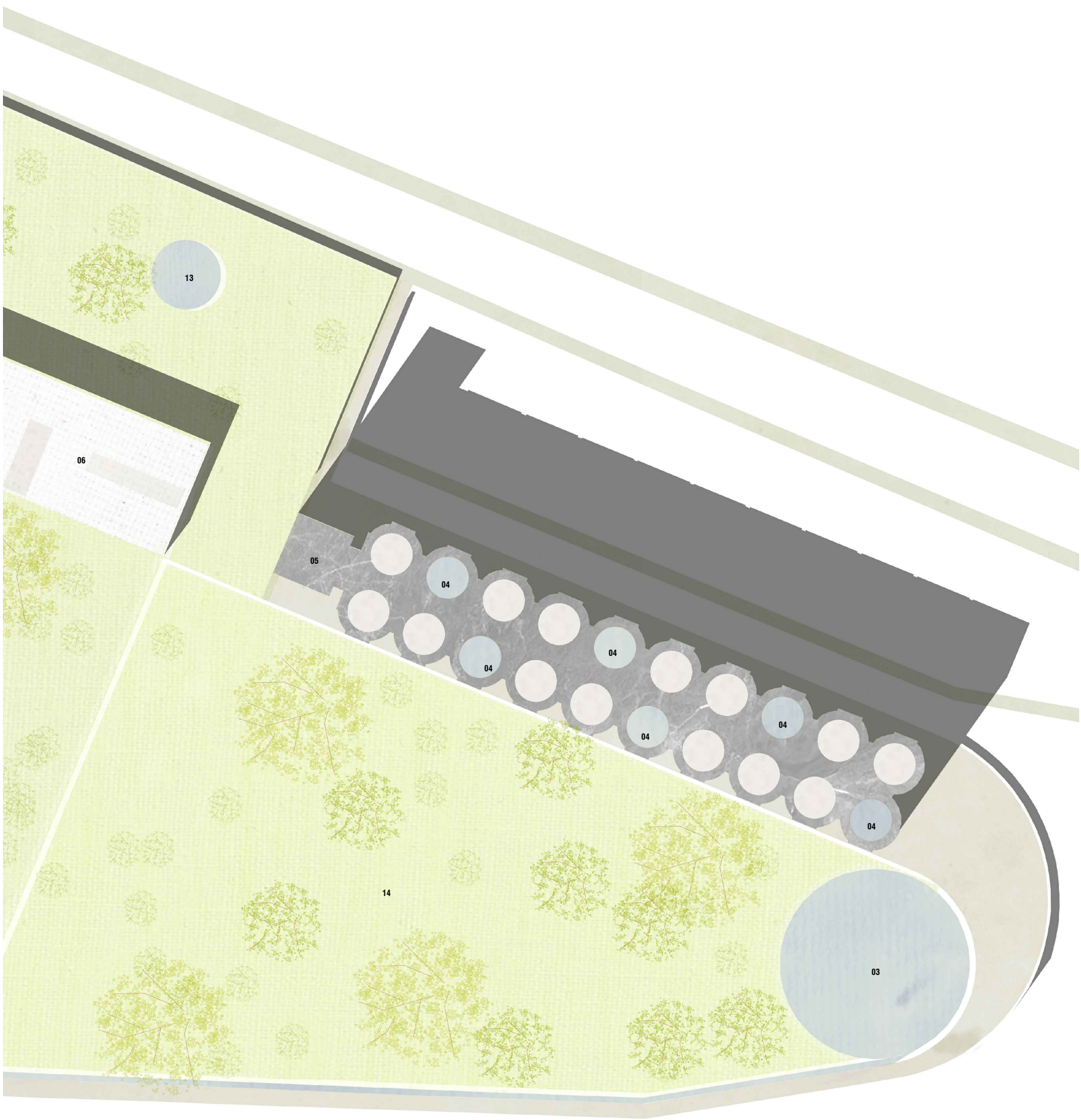
O **jardim** será o lugar que complementa e envolve todo o programa. Pretende-se que seja a partir do contacto com água em diferentes estados em conjunto com o desenho do jardim que se experimente a possibilidade de construção de um lugar a partir de um elemento não construído, o vapor. Deste modo, a proposta de regeneração do lugar deverá, não responder a uma necessidade de instância, mas ser capazes de se assumir e de ser intemporal na sua utilização.

03.1.1 Planta de cobertura



055. Colagens dos desenhos gerais
Planta de cobertura

- 01. Estacionamento
- 02. Casa de fresco
- 03. Espelho de água
- 04. Banho de vapor
- 05. Silo
- 06. Recepção
- 07. Cafeteria
- 08. Banho seco
- 09. Alojamento
- 10. Banho frio
- 11. Banho quente
- 12. Poço
- 13. Espaço de chuveiros
- 14. Jardim

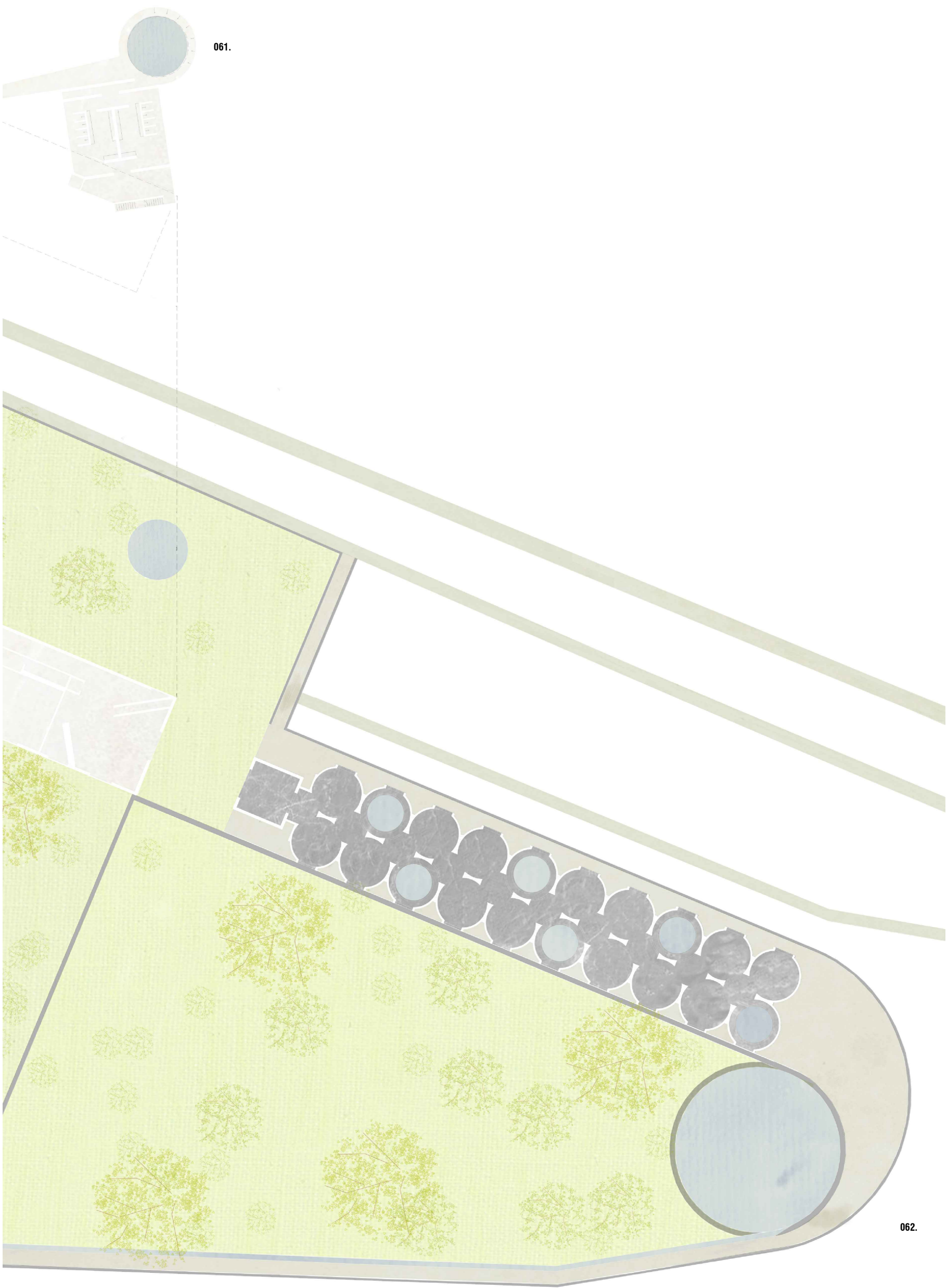


Escala 1:500

03.1.2 Planta de interiores -
piso enterrado e à cota 0

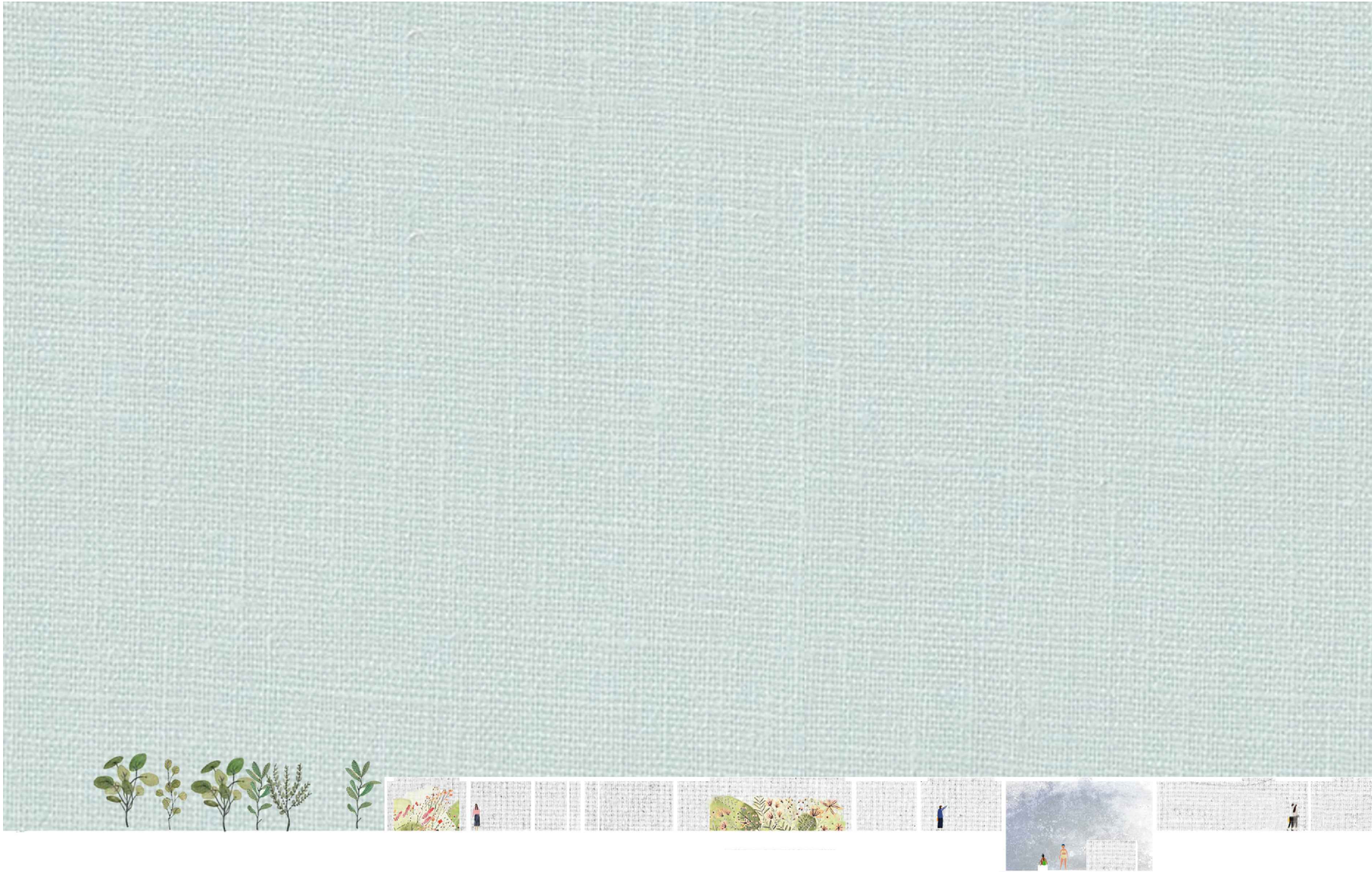
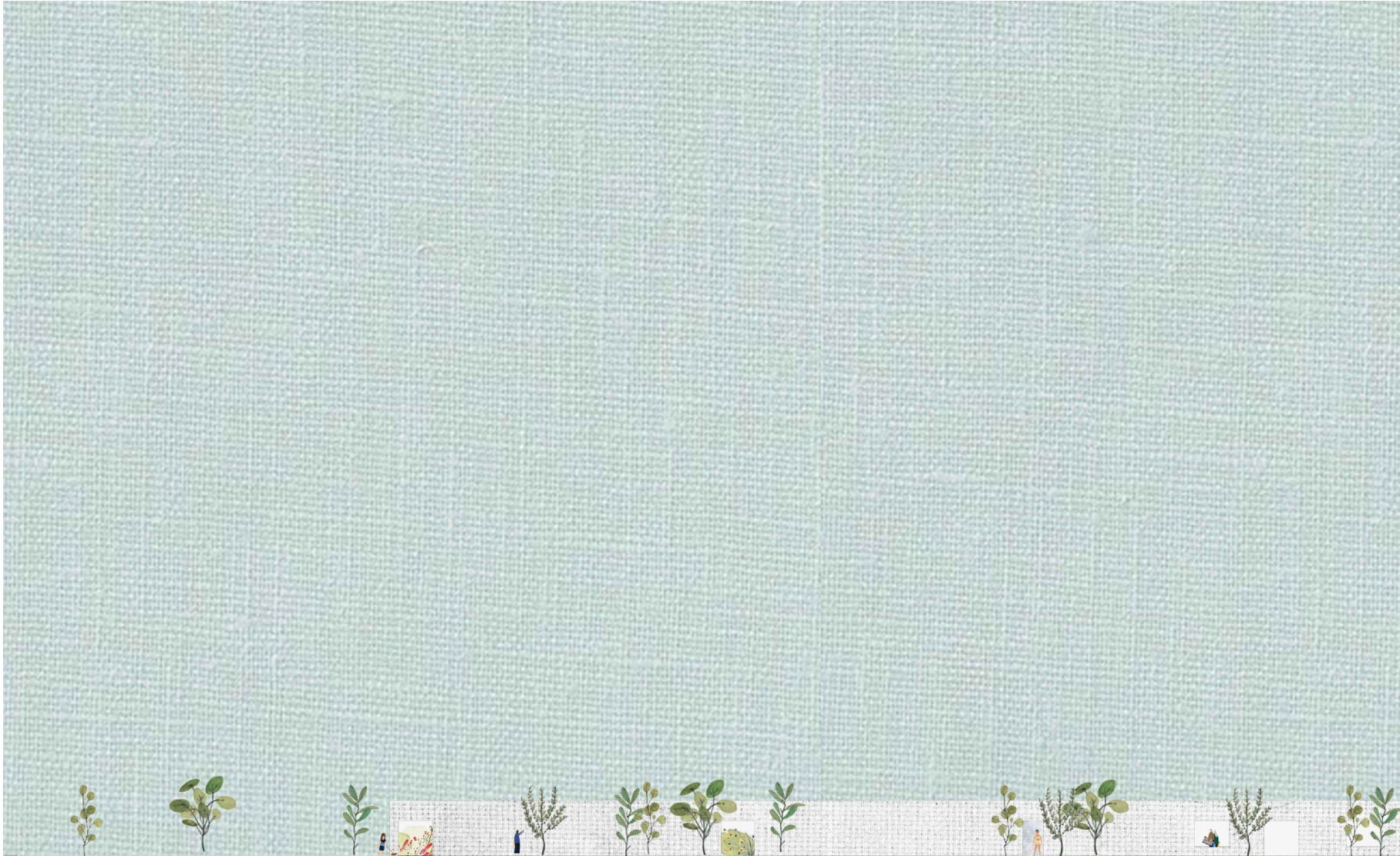


056. Colagens dos desenhos gerais
Planta de interiores piso enterrado
057. Colagens dos desenhos gerais
Planta de interiores à cota 0

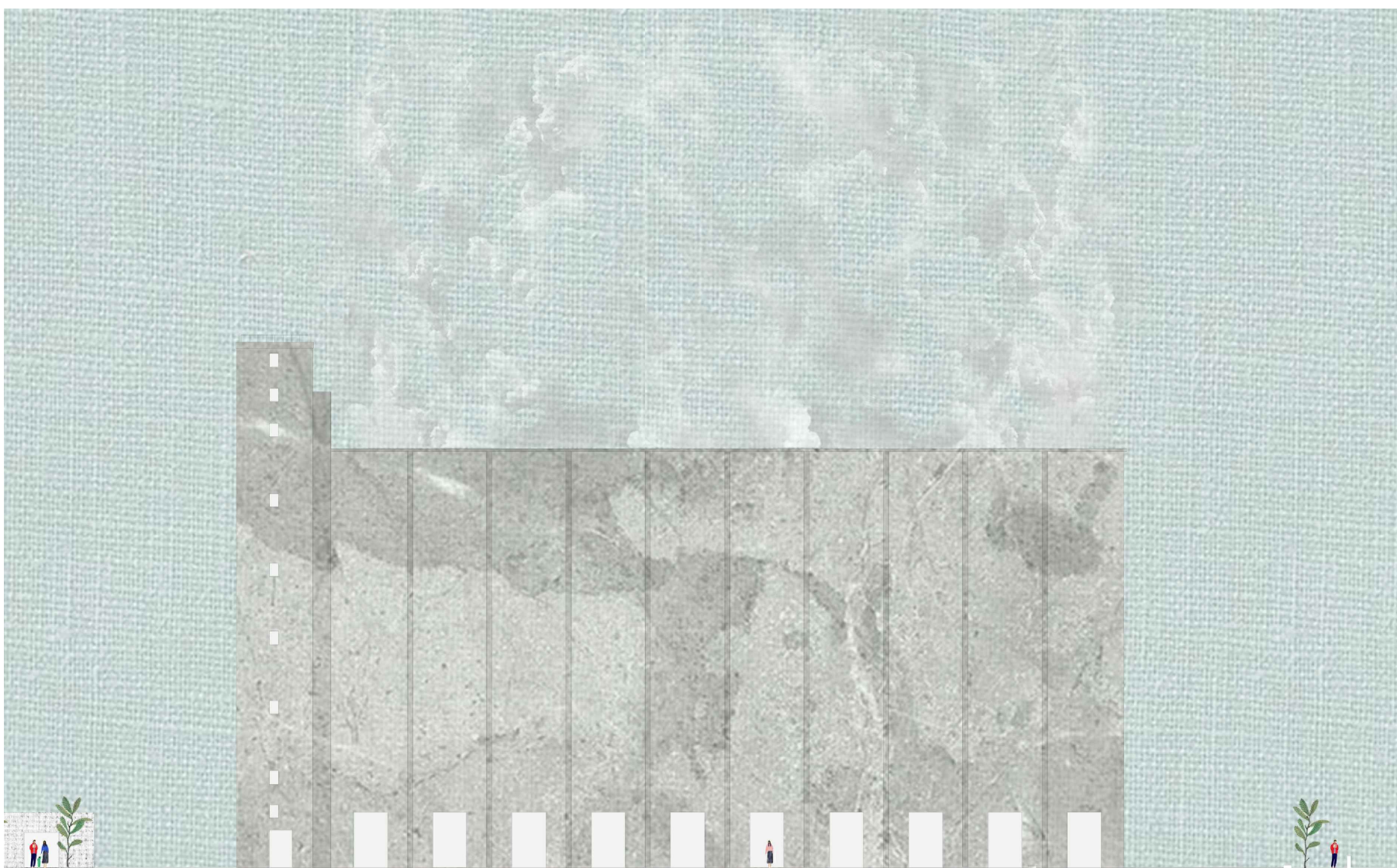


Escala 1:500

03.1.3 Alçado e corte longitudinal



058. Colagens dos desenhos gerais
Alçado
059. Colagens dos desenhos gerais
Corte longitudinal

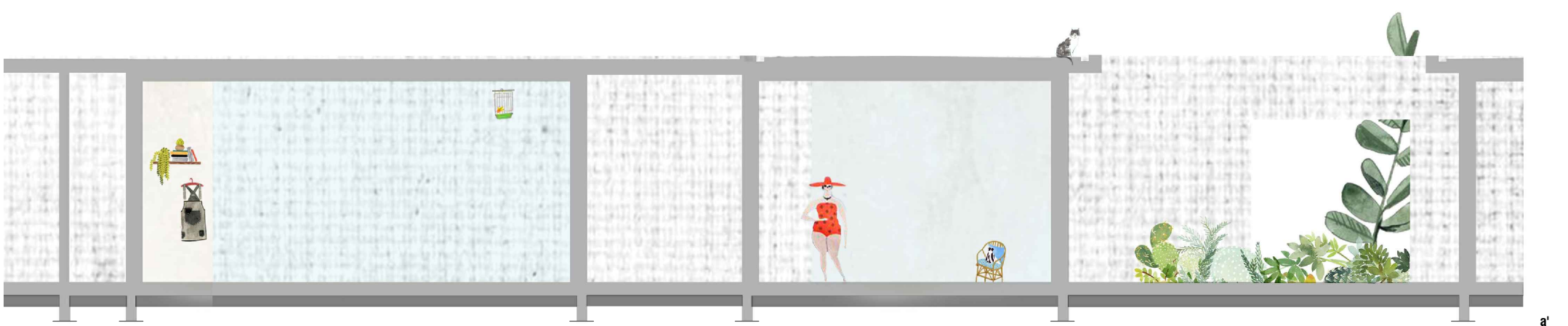


Escala 1:500

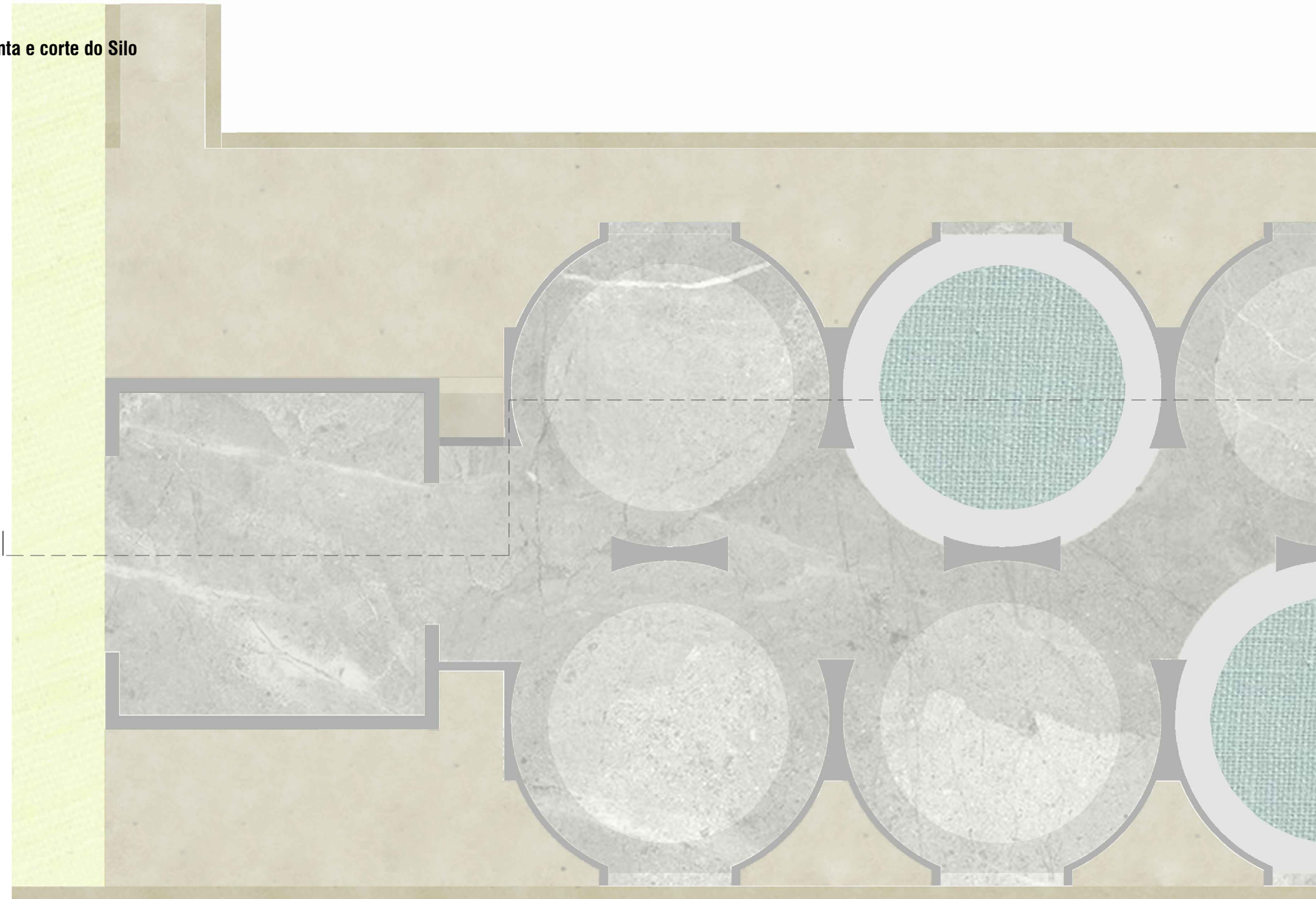
03.1.4 Planta e corte do alojamento



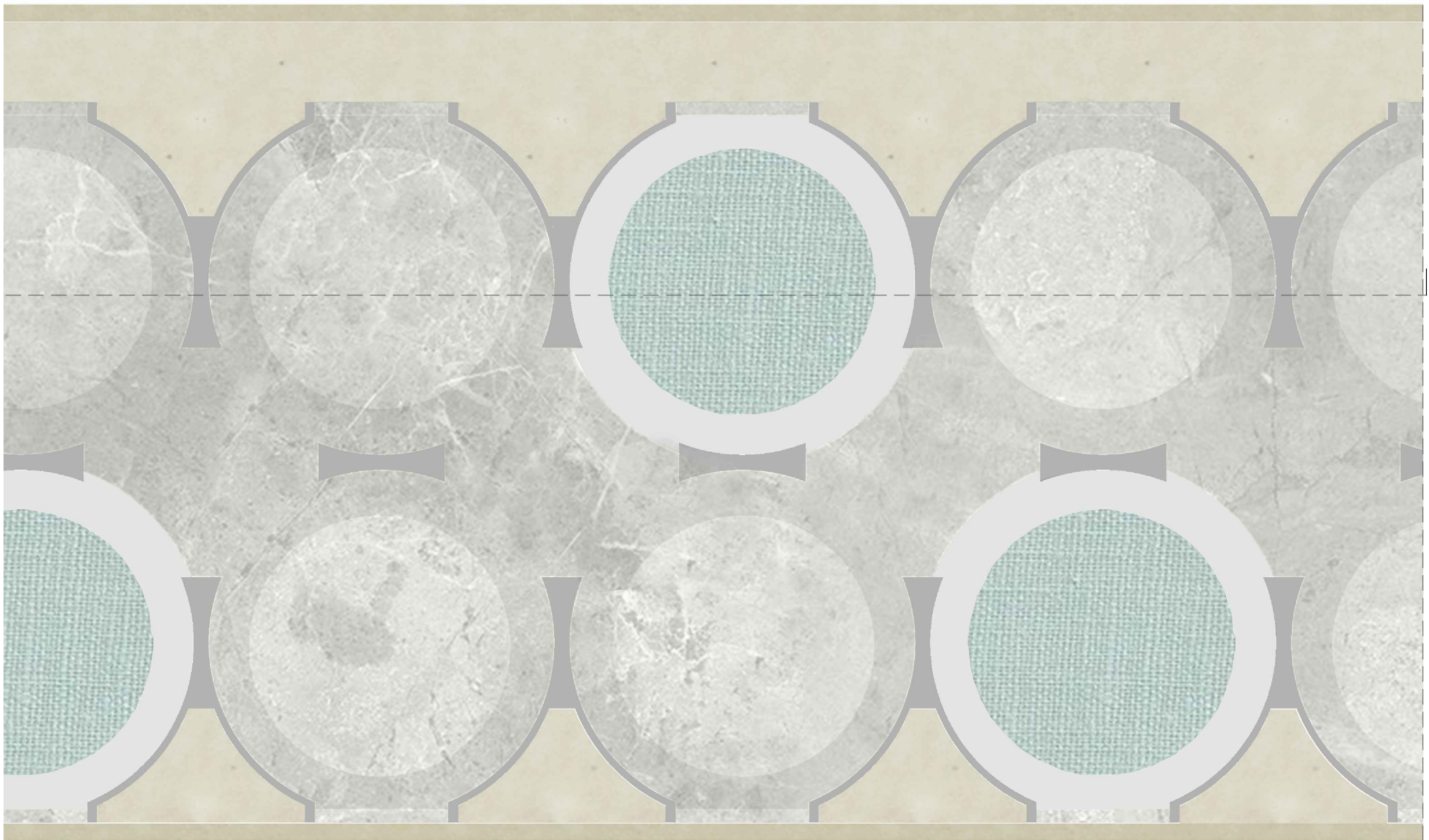
060. Colagens dos desenhos gerais
Planta do alojamento
061. Colagens dos desenhos gerais
Corte a' do alojamento



03.1.5 Planta e corte do Silo

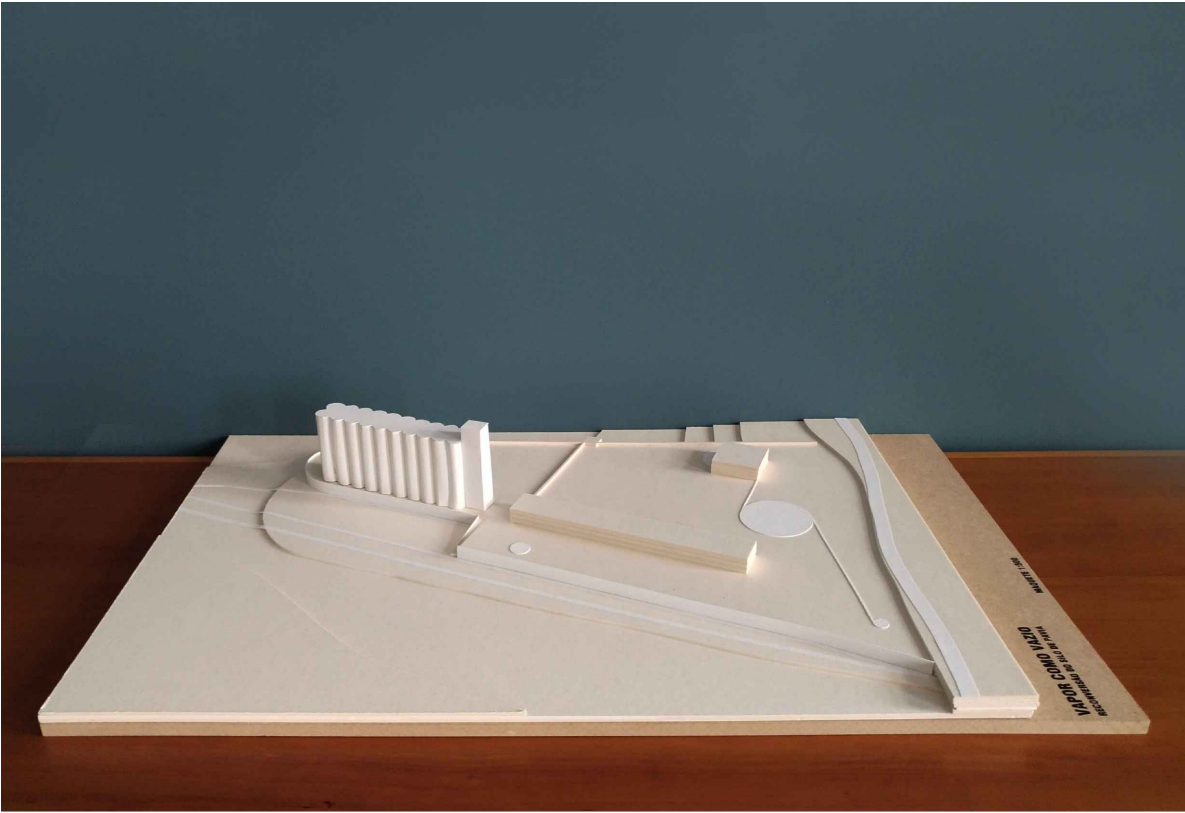


062. Colagens dos desenhos gerais
Planta do Silo
063. Colagens dos desenhos gerais
Corte b' do Silo



Escala 1:100

03.2.1 - Fotografias das maquetes - Maquete 1.500

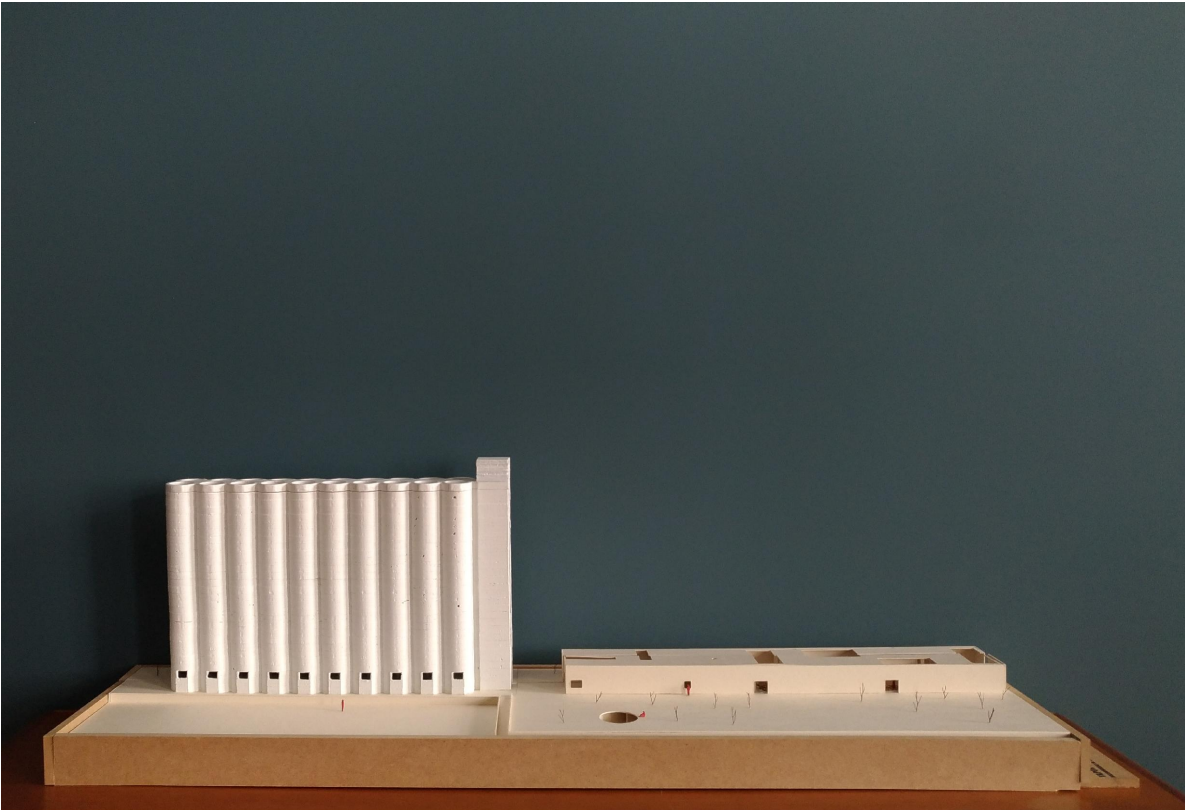


064; 065 Fotografias do autor, *Fotografias da maquete 1.500*, 2018



066. Fotografias do autor, *Fotografias da maquete 1.500*, 2018

03.2.1 - Fotografias das maquetes - Maquete 1.150



067; 068 Fotografias do autor, *Fotografias da maquete 1.150*, 2018



069; 070 Fotografias do autor, *Fotografias da maquete 1.150*, 2018

03.2.1 - Fotografias das maquetes - Maquete 1.500



071. Fotografias do autor, *Fotografias da maquete 1.150*, 2018



072. Fotografias do autor, *Fotografias da maquete 1.150*, 2018

04

CONSIDERAÇÕES FINAIS



073. Hugo Pires, *Fotografia documental da apresentação do trabalho final de Projeto Avançado III de Rita Sá Machado*, 2015

04.0 Considerações finais

Com a presente dissertação, pretendeu-se perceber a possibilidade da reconversão dos Silos de Pavia numa nova função, a partir de um elemento não construído: o vapor.

A reconversão do ***Património Industrial*** em Portugal é um tema cada vez mais frequente e de grande relevância, onde importa perceber o legado histórico, funcional, cultural, económico e arquitetónico a partir das quais estas construções contribuíram para o crescimento e desenvolvimento do país.

A problemática da existência de um grande número de construções industriais obsoletas tem vindo a aumentar nos últimos anos, tornando-se urgente a investigação, documentação, revalorização e reconversão destas construções que tem sido desativadas e abandonadas recentemente.

Na adaptação de função, deve ser garantida a salvaguarda e a essência do edifício e a não descaracterização tanto do interior como do exterior, para que não se perca o seu valor identitário e cultural. Deve também ser respeitada a ***Paisagem*** como um todo e a memória dos que vivem o lugar.

O estudo dos Silos e da sua proximidade com a indústria ferroviária em conjunto com os textos de Robert Smithson ***Museum of the void*** e de Ignási Sola-Morales Rubió ***Terrain Vague***, foram essenciais para a reinterpretção do lugar e dos Silos.

A desmistificação e observação destas construções e da sua memória como construções que podem contribuir para a revalorização dos lugares mostra-se como sendo o ponto impulsionador para a reconversão da sua anterior função.

É a partir do estudo da Paisagem envolvente, do lugar, do Silo e da sua função que se propõe a reconversão do Silo de Pavia a partir da inclusão do vapor de água no seu interior. Foi com base na sua anterior função, como lugar de armazém de cereal e recordando a existência de inúmeros poços, tanques e aquedutos para armazenamento de água no Alentejo, pela sua constante escassez, que se pretende manter essa memória com a possibilidade de armazenamento de água em vez do cereal.

Mantendo a essência industrial que caracteriza os Silos e não propondo grandes alterações no desenho arquitetónico original do Silo, consegue-se com a introdução da água a vapor e com a adição de alguns elementos construídos que complementam o programa proposto, criar uma atmosfera capaz de proporcionar uma multiplicidade de experiências multisensoriais numa construção tão austera quando delicadamente modular.

É com base neste potencial que se propõe um programa de reconversão a partir do vapor, mantendo a essência industrial do lugar, valorizando a importância da tranquilidade e da água no território, com uma introdução programática que não responde a uma necessidade de instância mas que possa ser intemporal na sua utilização.

05

ANEXOS



074. René Magritte, *O Rouxinol*, 1962

Em francês o termo "rouxinol" (rossignol) é usado para designar uma peça de sucata, uma coisa que não vale o seu preço. O canto do rouxinol pode, contudo, também fazer lembrar o silvo ritmado de uma máquina a vapor.

in Paquet, M. (2004). *René Magritte*. Lisboa: Taschen.

05.0 Anexos - Enunciado de Projeto Avançado III

DA/ UE
Departamento de Arquitectura Universidade de Évora

Projecto Avançado III - 2014/2015
Docentes: Pedro Pacheco, Rui Mendes e João Soares

PAISAGEM PATRIMÓNIO
ALENTEJO - ÉVORA
PATRIMÓNIO E PAISAGEM INDUSTRIAL
“O MUSEU DO VAZIO”



Industrial Landscapes, (fotografia) David Plowden, 1983, in *Terrain Vague*, Ignasi de Solà-Morales, 1995.

“PAISAGEM PATRIMÓNIO”¹

Paisagem e Património são dois conceitos indissociáveis, constituindo-se como matérias de pensamento em permanente redefinição. A noção de paisagem como património vem abrir novas leituras, obrigando a um olhar simultaneamente mais abrangente, mas também mais exigente, na caracterização dos critérios de valor que gerem a classificação da paisagem construída pelo homem. Évora como cidade património constitui um epicentro de reflexão sobre a amplitude das questões da paisagem, do património e da cultura do território. Pretende-se ampliar e aprofundar estes conceitos como motores de pensamento, a partir dos temas, lugares e objectos de estudo.

PATRIMÓNIO E PAISAGEM INDUSTRIAL

As instalações industriais, quase sempre muito pragmáticas na relação que estabelecem entre forma e função, são construções orgânicas que somam diferentes tempos e processos de ampliação.

Como constelações de várias peças, quando destituídas da sua função permanecem algo enigmáticas. Este enigma advém do obscurecimento da função, rumo ao esquecimento, que deixa sobre os volumes-contentores o manto fantasmático das suas figuras. No Alentejo as grandes figuras que são os silos, quase todos destituídos das suas funções originais, são hoje grandes contentores de ar. Como contentor que limita um vazio especial, exhibe uma forma determinada pela mecânica associada ao processo de transformação de uma matéria-prima. O efeito determinante deste VAZIO é o ponto onde o nosso trabalho começa.

As vias férreas, como símbolo de desenvolvimento do território, a par com as arquitecturas dos silos, são figuras representativas da paisagem industrial do Alentejo, que depois de desactivadas passam a adquirir novos significados, potenciando novos imaginários.

“O MUSEU DO VAZIO”²

Sem o propósito de atribuir um novo programa para utilização dos SILOS, o que propomos é um ensaio sobre a relação contentor-vazio, na relação que novos vazios-contentores podem estabelecer com o vazio-figura inicial do SILO.

Em sequência, após o trabalho de pesquisa e análise, a partir do sistema de redes ferroviárias e rodoviárias, da produção à transformação agro-industrial, dos Silos EPAC aos silos privados, e de investigação paralela sobre Vazio e Museu, iremos desenvolver hipótese-manifestos para O MUSEU DO VAZIO.

“O MUSEU DO VAZIO” é um texto do artista Robert Smithson que aqui resgatamos como motor para o trabalho.

A relação entre museu, história, tempo, abstracção, representação, são algumas das noções desenvolvidas neste texto. Uma sequência de espaços, de vazio em vazio.

ENSAIOS, MANIFESTOS E UTOPIAS

Dos construtivistas Russos, às vanguardas radicais do início do séc. XX, até aos situacionistas (mais próximos de nós), algumas das suas propostas, não construídas, instalaram ideias e programas, que alimentaram discussões no seu tempo. Algumas destas questões surgem agora em vários contextos como ideias retomadas. Apesar (porque!) reféns de um quotidiano habitado por exigências pragmáticas, nunca os arquitectos deixaram de pensar no tempo longo como horizonte para transformações mais experimentais. Para uma história dos VAZIOS futuros.

¹ “*Paisagem Património*”, Isabel Lopes Cardoso. Dafne Editora-Equações de Arquitectura, 2013.

² “*The Museum of the void*”, in “*Some void thoughts on museums*”, Robert Smithson 1967.

Objectivos

Fomentar o aprofundamento do trabalho com as várias escalas e estratégias conceptuais de relação com os sistemas industriais, equipamentos de produção e transformação, redes de distribuição ferroviários e rodoviários, em estreita relação com o universo de experimentação, sob o domínio de conceitos como abstracção, adição ou forma. Pretende-se investigar ainda o conceito de programa e ensaiar a partir da identificação de estruturas pré-existentes/em desuso ou desactivadas, uma sequência de relações de escala de ocupação do território, a partir dos SILOS.

Programa

O MUSEU DO VAZIO
Património e Paisagem Industrial.

Metodologia

Trabalho colectivo. Trabalho prévio e preparatório de pesquisa e diagnóstico. Edição de LIVRO de turma.
Trabalho individual. Projecto a partir de um lugar eleito.
Visitas aos lugares eleitos.

Faseamento e Calendário

FASE 1

Trabalhos de investigação e levantamento.
Lugar: Trabalho em grupo
Património industrial e sistema Agro-industrial: Estrutura Cadastral, Cartografia, Mapas, História e Arqueologia, Equipamentos, Industria, Sistemas de transporte e comunicação ferroviário e Rodoviário, Sistema Ecológico. Enquadramento, Mapas e Desenho das tipologias de SILOS no Distrito de Évora.

FASE 2

Programa: Fixação de um programa global a partir de um trabalho de investigação sobre o lugar eleito.
Execução de LIVRO com a documentação produzida sobre lugar/lugares de intervenção.
Definição de Lugar e Programa. Visita aos locais de intervenção.
De 23 de Outubro 2014 a 30 de Outubro 2014.

Trabalho de investigação e apresentação de Casos de Estudo relacionados com os temas eleitos.

FASE 3

Lugar/ Programa:
Densidade/ Rarefacção, Acessos/ Circulação, Estrutura/Tectónica, Permanência/ Reversibilidade
Entrega da Proposta com Programa de Intervenção à escala 1:1000 / 1:500 a 13 de Novembro 2014.

FASE 4

Construção: Eleição de estratégias de construção para as diversas componentes do projecto.
Entrega da Proposta à escala 1:500 / 1:200 a 27 Novembro 2014.

FASE 5

Lugar/ Programa/ Construção.
Entrega da Proposta à escala 1:1000, 1:500 1:200 e 1: 50 a 16/18 de Dezembro 2012 em sessão de avaliação intermédia com Júri convidado.

Avaliação

Entregas parciais.
Entrega final: Portfolio com sùmula do trabalho em formato A0, Caderno A3 e Maquetas, 22 Janeiro 2013.

Júri final (sujeito a confirmação) 16 e 17 Janeiro 2013

BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIA

- ALEXANDRE, Christopher - *The Timeless way of building*. New York: Ed. Oxford University Press, 1979.
- CHOAY, Françoise - *Urbanisme, Utopies et Réalités* - Ed. Seuil, Paris, 1965.
- CHOAY, Françoise – *As questões do Património* - Antologia para um combate. Ed. Edições 70 Arte & Comunicação, 2011.
- CHOAY, Françoise – *A alegoria do Património*. Ed. Edições 70 Arte & Comunicação, 2014.
- CHOAY, Françoise – *Património e Mundialização*. Ed. Casa do Sul, Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2005.
- CARERI, Francesco - *Walkscapes, el andar como práctica estética*. Ed. GG, Paperback 2002
- CARDOSO, Isabel Lopes – *Paisagem Património*. Porto: Ed. Dafne-Equações de Arquitectura, 2013.
- CLEMENTE, Gilles - *Le tîres-paysage*. copyright ©, Gilles Clement, 2004.
- CULLEN, Gordon - *Paisagem Urbana, Arquitectura e Urbanismo*. Lisboa: Edições 70.
- DE GRACIA, F. - *Construir en lo construido, La arquitectura como modificacion*. Madrid: Ed. Nerea, 1992.
- DEPLAZES, Andrea - *Constructing Architecture, Materials, Processes, Structure*. Ed. Birkhauser,Basel, 2005.
- DOMINGUES, Álvaro - *A vida no campo*. Porto: Ed. Dafne Editora, 2012.
- HEIDEGGER, Martin – *O conceito de Tempo*. Lisboa: Ed. Fim de Século, 2003.
- HERTZBERGER, Herman - *Lições de Arquitectura*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.
- JACOB, Michael – *Il Paesagio*. Bologna: Ed. Universale Paperbacks Il Molino, 2009.
- MERLEAU-PONTY, Maurice – *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.
- RIBEIRO TELLES, Gonçalo; CALDEIRA CABRAL, Francisco - *A árvore em Portugal*. 2ª Ed, Assírio & Alvim, Lisboa, 1990.
- RICOEUR, Paul - *La Mémoire, l'Histoire et l'Oubli*. Paris: Ed. Seuil, 1997
- SILVANO, Filomena - *Antropologia do espaço*. Lisboa: Ed. Celta, 2007.
- SIZA, Álvaro - *Textos - 01 textos*. Porto: Ed. Civilização, 2009.
- SMITHSON, Robert – *The Collected Writings*. London: Ed. University of California Press, Jack Flam, 1996.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de - *Território*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2002.
- TÁVORA, Fernando – *Da organização do espaço*, Porto: Ed. FAUP, 2008.
- ZIMMERMANN, Astrid - *Constructing Landscape, Materials, Techniques, Structural Components*. Basel: Ed. Birkhauser, 2008.
- ZUMTHOR, Peter – *Atmospheres*. Ed. Birkhauser – Publishers for Architecture, Basel, Boston, Berlin, 2006.
- ZUMTHOR, Peter - *Pensar a Arquitectura*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2005.

Nota: Será fornecida bibliografia complementar de apoio aos temas desencadeados por cada projecto

05.1 - Anexos - Textos de referência de Robert Smithson

Some void thoughts on museums

"Tomb furniture achieved apparently contradictory ends in discarding old things all the while retaining them, much as in our storage warehouses, and museum deposits, and antiquarian storerooms."

George Kubler, The Shape of Time: Remarks on the History of Things



History is a facsimile of events held together by finally biographical information. Art history is less explosive than the rest of history, so it sinks faster into the pulverized regions of time. History is representational, while time is abstract; both of these artifices may be found in museums, where they span everybody's own vacancy. The museum undermines one's confidence in sense data and erodes the impression of textures upon which our sensations exist. Memories of 'excitement' seem to promise something, but nothing is always the result. Those with exhausted memories will know the astonishment.

Visiting a museum is a matter of going from void to void. Hallways lead the viewer to things once called 'pictures' and 'statues.' Anachronisms hang and protrude from every angle. Themes without meaning press on the eye. Multifarious nothings permute into false windows (frames) that open up into a variety of blanks. Stale images cancel one's perception and deviate one's motivation. Blind and senseless, one continues wandering around the remains of Europe, only to end in that massive deception 'the art history of the recent past'. Brain drain leads to eye drain, as one's sight defines emptiness by blankness. Sightings fall like heavy objects from one's eyes. Sight becomes devoid of sense, or the sight is there, but the sense is unavailable. Many try to hide this perceptual falling out by calling it abstract. Abstraction is everybody's zero but nobody's nought. Museums are tombs, and it looks like everything is turning into a museum. Painting, sculpture and architecture are finished, but the art habit continues. Art settles into a stupendous inertia. Silence supplies the dominant chord. Bright colors conceal the abyss that holds the museum together. Every solid is a bit of clogged air or space. Things flatten and fade. The museum spreads its surfaces everywhere, and becomes an untitled collection of generalizations that mobilize the eye.

“Text excerpted from ROBERT SMITHSON: THE COLLECTED WRITINGS, 2nd Edition, edited by Jack Flam, The University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California; University of California Press, LTD. London, England; 1996 Originally published: The Writings of Robert Smithson, edited by Nancy Holt, New York, New York University Press, 1979 ISBN # 0-520-20385-2

Entropy and the New Monuments

"On rising to my feet, and peering across the green glow of the Desert, I perceived that the monument against which I had slept was but one of thousands. Before me stretched long parallel avenues, clear to the far horizon of similar broad, low pillars."

John Taine (Erick Temple Bell) "The Time Stream"

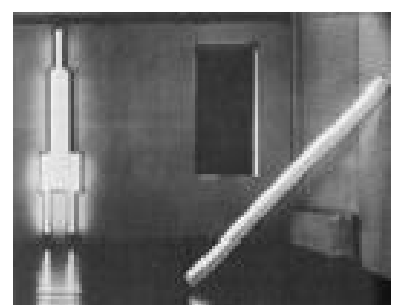
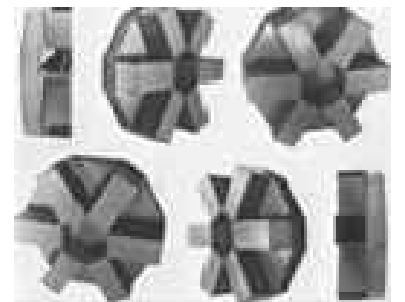


Many architectural concepts found in science-fiction have nothing to do with science or fiction, instead they suggest a new kind of monumentality which has much in common with the aims of some of today's artists. I am thinking in particular of Donald Judd, Robert Morris, Sol Le Witt, Dan Flavin, and of certain artists in the "Park Place Group." The artists who build structured canvases and "wall-size" paintings, such as Will Insley, Peter Hutchinson and Frank Stella are more indirectly related. The chrome and plastic fabricators such as Paul Thek, Craig Kauffman, and Larry Bell are also relevant. The works of many of these artists celebrate what Flavin calls "inactive history" or what the physicist calls "entropy" or "energy-drain." They bring to mind the Ice Age rather than the Golden Age, and would most likely confirm Vladimir Nabokov's observation that, "The future is but the obsolete in reverse." In a rather round-about way, many of the artists have provided a visible analog for the Second Law of Thermodynamics, which extrapolates the range of entropy by telling us energy is more easily lost than obtained, and that in the ultimate future the whole universe will burn out and be transformed into an all-encompassing sameness. The "blackout" that covered the Northeastern states recently, may be seen as a preview of such a future. Far from creating a mood of dread, the power failure created a mood of euphoria. An almost cosmic joy swept over all the darkened cities. Why people felt that way may never be answered.

Instead of causing us to remember the past like the old monuments, the new monuments seem to cause us to forget the future. Instead of being made of natural materials, such as marble, granite, plastic, chrome, and electric light. They are not built for the ages, but rather against the ages. They are involved in a systematic reduction of time down to fractions of seconds, rather than in representing the long spaces of centuries. Both past and future are placed into an objective present. This kind of time has little or no space; it is stationary and without movement, it is going nowhere, it is anti-Newtonian, as well as being instant, and is against the wheels of the time-clock. Flavin makes "instant-monuments"; parts for "Monument 7 for V.Tatlin" were purchased at the Radar Fluorescent Company. The "instant" makes Flavin's work a part of time rather than space. Time becomes a place minus motion. If time is a place, then innumerable places are possible. Flavin turns gallery-space into gallery time. Time breaks down into many times. Rather than saying, "What time is it?" we should say, "Where is the time?" "Where is Flavin's Monuments?" The objective present at time seems missing. A million years is contained in a second, yet we tend to forget the second as soon as it happens. Flavin's destruction of classical time and space is based on an entirely new notion of the structure of matter.

Time as decay or biological evolution is eliminated by many of these artists; this displacement allows the eye to see time as an infinity of surfaces or structures, or both combined, without the burden of what Roland Barthes calls the "undifferentiated mass of organic sensation." The concealed surfaces in some of Judd's works are hideouts for time. His art vanishes into a series of motionless intervals based on an order of solids. Robert Grosvenor's suspended structural surfaces cancel out the notion of weight, and reverse the orientation of matter within the solid-state of inorganic time. This reduction of time all but annihilates the value of the notion of "action" in art.

Mistakes and dead-ends often mean more to these artists than any proven problem. Questions about form seem as hopelessly inadequate as questions about content. Problems are unnecessary because problems represent values that create the illusion of purpose. The problem of "form vs. content," for example, leads to illusionistic dialectics that become, at best, formalist reactions against content. Reaction follows action, till finally the artist gets "tired" and settles for a monumental inaction. The action-reaction syndrome is merely the leftovers of what Marshall McLuhan calls the hypnotic state of mechanism. According to him, an electrical numbing or torpor has replaced



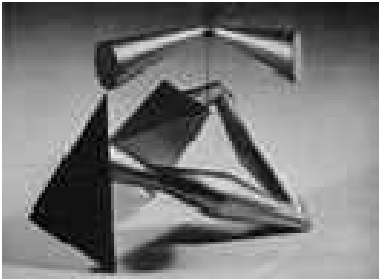
the mechanical breakdown. The awareness of the ultimate collapse of both mechanical and electrical technology has motivated these artists to built their monuments to or against entropy. As LeWitt points out, "I am not interested in idealizing technology." LeWitt might prefer the world "sub-monumental," especially if we consider his proposal to put a piece of Cellini's jewelry into a block of cement. An almost alchemic fascination with inert properties is his concern here, but LeWitt prefers to turn gold into cement.

The much denigrated architecture of Park Avenue known as "cold glass boxes," along with the Manneristic modernity of Philip Johnson, have helped to foster the entropic mood. The Union Carbide building best typifies such architectural entropy. In its vast lobby one may see an exhibition called "The Future." It offers the purposeless "educational" displays of Will Burtin, "internationally acclaimed for his three-dimensional designs," which portray "Atomic Energy in Action." If ever there was an example of action in entropy, this is it. The action is frozen into an array of plastic and neon, and enhanced by the sound of Muzak faintly playing in the background. At a certain time of day, you may also see a movie called "The Petrified River." A nine-foot vacuum-formed blue plexiglass globe is a model of a uranium atom - "ten million trillion trillion times the size of the actual atom. "Lights on the ends of flexible steel rods are whipped about in the globe. Parts of the "underground" movie, "The Queen of Sheba Meets the Atom Man," were filmed in this exhibition hall. Taylor Mead creeps around in the film like a loony sleepwalker, and licks the plastic models depicting "chain-reaction." The sleek walls and high ceilings give the place an uncanny tomb-like atmosphere. There is something irresistible about such a place, something grand and empty.

This kind of architecture without "value of qualities," is, if anything, a fact. From this "undistinguished" run of architecture, as Flavin calls it, we gain a clear perception of physical reality free from the general claims of "purity and idealism." Only commodities can ford such illusionist values; for instance, soap is 99 44/100% pure, beer has more spirit in it, and dog food is ideal; all and all this mean such values are worthless. As the cloying effect of such "values" wears off, one perceives the "facts" of the outer edge, the flat surface, the banal, the empty, the cool, bland after blank; in other words, that infinitesimal condition known as entropy.



The slurbs, urban sprawl, and the infinite number, of housing developments of the postwar boom have contributed to the architecture of entropy. Judd, in a review of a show by Roy Lichtenstein, speaks of "a lot of visible things" that are "bland and empty," such as "most modern commercial buildings, new Colonial stores, lobbies, most houses, most clothing, sheet aluminum, and plastic with leather texture, the formica like wood, the cute and modern patterns inside jets and drugstores." Near the super highways surrounding the city, we find the discount centers and cut-rate stores with their sterile facades. On the inside of such places are maze-like counters with piles of neatly stacked merchandise; rank on rank it goes into a consumer oblivion. The lugubrious complexity of these interiors has brought to art a new consciousness of the vapid and the dull. But this very vapidness and dullness is what inspires may of the more gifted artists. Morris has distilled many such dull facts and made them into monumental artifices of "idea." In such a way, Morris has restored the idea of immortality by accepting it as a fact of emptiness. His work conveys a mood of vast immobility; he has even gone so far as to fashion a bra out of lead. (This he has made for his dance partner, Yvonne Rainer, to help stop the motion in her dancer.)



This kind of nullification has re-created Kasimir Malevich's "non-objective world," where there are no more "likenesses of reality, no idealistic images, nothing but a desert!" But for many of today's artists this "desert" is a "City of the Future" made of null structures and surfaces. This "City" performs no natural function, it simply exists between mind and matter, detached from both, representing neither. It is, in fact, devoid of all classical ideals of space and process. It is brought into focus by a strict condition of perception, rather than by any expressive or emotive means. Perception as a deprivation of action and reaction brings to the mind the desolate, but exquisite, surface-structures of the empty "box" or "lattice." As action decreases, the clarity of such surface-structures increases. This is evident in art when all representations of action pass into oblivion. At this stage, lethargy is elevated to the most glorious magnitude. In Damon Knight's Sci-fi novel, "Beyond the Barrier," he describes in a phenomenological manner just such surface-structures: "Part of the scene before them seemed to expand.



Where one of the flotation machines had been there was a dim lattice of crystals, growing more shadowy and insubstantial as it swelled; then darkness; then a dazzle of faint prismatic light-tiny complexes in a vast three-dimensional array, growing steadily bigger." This description has none of the "values" of the naturalistic "literary" novel, it is crystalline, and of the mind of virtue of being outside of unconscious action. This very well could be an inchoate concept for a work by Judd, LeWitt, Flavin, or Insley.

It seems that beyond the barrier, there are only more barriers. Insley's "Night Wall" is both a grid and a blockade; it offers no escape. Flavin's fluorescent lights all but prevent prolonged viewing; ultimately, there is nothing to see. Judd turns the logic of set theory into block-like facades. These facades hide nothing but the wall they hang on.

LeWitt's first one-man show at the now defunct Daniel's Gallery presented a rather un-compromising group of monumental "obstructions". Many people were "left cold" by them, or found their finish "too dreary." These obstructions stood as visible clues of the future. A future of humdrum practicality in the shape of standardized office buildings modeled after Emery Roth; in other words, a jerry-built future, a feigned future, an ersatz future very much like the one depicted in the movie "The Tenth Victim." LeWitt's show has helped to neutralize the myth of progress. It has also corroborated Wylie Sypher's insight that "Entropy is evolution in reverse." LeWitt's work carries with it the brainwashed mood of Jasper Johns' "Tennyson," Flavin's "Coran's Broadway Flesh," and Stella's "The Marriage of Reason and Squalor."

Morris also discloses this backward looking future with "erections" and "vaginas" embedded in lead. They tend to illustrate fossilized sexuality by mixing the time state or ideas of "1984" with "One Million B.C." Claes Oldenburg achieves a similar conjunction of time with his prehistoric "ray-guns." This sense of extreme past and future has its partial origin with the Museum of Natural History; there the "cave-man" and the "space-man" may be seen under one roof. In this museum all "nature" is stuffed and interchangeable.

This City (I thought) is so horrible that its mere existence and perdurance, though in the midst of a secret, contaminates the past and future and in some way even jeopardizes the stars.

Jorge Luis Borges, *The Immortal*

Tromaderians consider anything blue extremely pornographic.

Peter Hutchinson, *Extraterrestrial Art*

"Lust for Life" is the story of the great sensualist painter Vincent Van Gogh, who bounds through the pages and passions of Irving Stone's perennial bestseller. And this is the Van Gogh overwhelmingly brought before us by Kirk Douglas in M-G-M's film version, shot in Cinemascope and a sun-burst of color on the actual sites of Van Gogh's struggles to feel feelings never felt before.

Promotion Copy, quoted in
Vincent Van Gogh-The Big Picture, John Mulligan

Unlike the hyper-prosaism of Morris, Flavin, LeWitt, and Judd, the works of Thek, Kauffman, and Bell convey a hyper-opulence. Thek's sadistic geometry is made out of simulated hunks of torn flesh. Bloody meat in the shape of a birthday cake is contained under a pyramidal chrome framework-it has stainless steel candies in it. Tubes for drinking "blood cocktails" are inserted into some of his painful objects. Thek achieves a putrid finesse, not unlike that disclosed in William S. *Burroughs'* *Nova Express*; "Flesh juice in festering spines of terminal sewage - Run down of Spain and 42nd St. to the fish city of marble flesh grafts." The vacuum-formed plastic reliefs by Kanuffman have a pale Justrous surface presence. A lumpy sexuality is implicit in the transparent forms he employs. Something of the primal nightmare exists in both Thek and Kauffman. The slippery bubbling ooze from the movie "The Blob" creeps into one's mind. Both Thek and Kauffman have arrested the movement of blob-type matter. The mirrored reflections in Bell's work are contaminations of a more elusive order. His chrome-plated lattices contain a Pythagorean chaos. Reflections reflect reflections in an excessive but pristine manner.



Some artists see an infinite number of movies. Hutchinson, for instance, instead of going to the country to study nature, will go to see a movie on 42nd Street, like "Horror at Party Beach" two or three times times and contemplate it for weeks on end. The movies give a ritual pattern to the lives of many artists, and this induces a kind of "low-budget" mysticism, which keeps them in a perpetual trance. The "blood and guts" of horror movies provides for their "organic needs." Serious movies are too heavy on "values," and so are dismissed by the more perceptive artists. Such artists have X-ray eyes, and can see through all of that cloddish substance that passes for "the deep and profound" these days.

Some landmarks of Sci-fic are; *Creation of the Humanoids* (Andy Warhol's favorite movie), *The Plant of the Vampires* (movie about entropy), *The Thing*, *The Day the Earth Stood Still*, *The Time Machine*, *Village of the Giants* (first teen-science film), *War of the Worlds* (interesting metallic machine). Some landmarks of Horror are: *Creature from the Black Lagoon*, *I Was a Teenage Werewolf*, *Horror Chamber of Dr. Faustus* (very sickening), *Abbott and Costello Meet Frankenstein*. Artists that like Horror tend toward the emotive, while artists who like Sci-fic tend toward the perceptive.

Even more of a mental conditioner than the movies, is the actual movie house. Especially the "moderne" interior architecture of the new "art-houses" like Cinema I and II, 57th St. Lincoln Art Theatre, the Coronet, Cinema Rendezvous, the Cinema Village, the Baronet, the Festival, and the Murray Hill. Instead of the crummy baroque and rococo of the 42nd Street theaters, we get the "padded cell" look, the "stripped down" look, or the "good-taste" look. The physical confinement of the dark box-like room indirectly conditions the mind. Even the place where you buy your ticket is called a "box-office." The lobbies are usually full of box-type fixtures like the soda-machine, the candy counter, and telephone booths. Time is compressed or stopped inside the movie house, and this in turn provides the viewer with an entropic condition. To spend time in a movie house is to make a "hole" in one's life.

Recently, there has been an attempt to formulate an analog between "communication theory" and the ideas of physics in terms of entropy. As A.J. Ayer has pointed out, not only do we communicate what is true, but also what is false. Often the false has a greater "reality" than the true. Therefore, it seems that all information, and that includes anything that is visible, has its entropic side. Falseness, as an ultimate, is inextricably a part of entropy, and this falseness is devoid of moral implications.

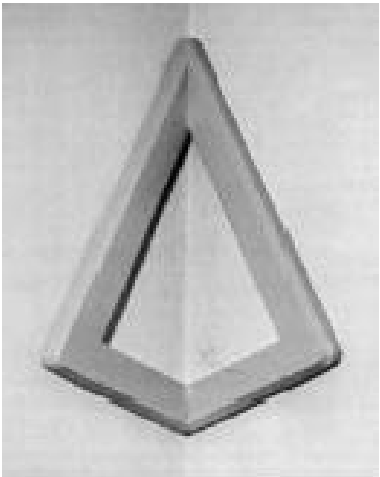
Like the movies and the movie houses, "printed-matter" plays an entropic role. Maps, charts, advertisements, art books, science books, money, architectural plans, math books, graphs, diagrams, newspapers, comics, booklets and pamphlets from industrial companies are all treated the same. Judd has a labyrinthine collection of "printed-matter," some of which he "looks" at rather than reads. By this means he might take a math equation, and by sight, translate it into a metal progression of structured intervals. In this context, it is best to think of "printed-matter" the way Borges thinks of it, as "The universe (which others call the library)," or like McLuhan's "Gutenberg Galaxy," in other wards as an unending "library of Babel." This condition is reflected in Henry Geldzahler's remark, "I'm doing a book on European painting since 1900 - a drugstore book. Dell is printing 100,000 copis." Too bad Dell isn't printing 100,000,000,000.

Judd's sensibility encompasses geology, and mineralogy. He has an excellent collection of geologic maps, which he scans from time to time, not for their intended content, but for their exquisite structure precision. His own writing style has much in common with the terse, factual descriptions one finds in his collection of geology books. Compare this passage from one of his books, "The Geology of Jackson Country, Missouri" to his own criticism: "The interval between the Cement City and the Raytown limestones varies from 10 to 23 feet. The lower three-quarters is an irregularly colored green, blue, red, and yellow shale which at some places contains calcareous concretions." And now an excerpt from Judd's review of Dan Flavin's first one-man show: "The light is bluntly and awkwardly stuck on the square block; it protrudes awkwardly. The red in the green attached to a lighter green is odd as color, and as a sequence." I like particularly the way in which he (Robert Morris) subverts the "purist" reading one would normally give to such geometric arrangement.

Barbara Rose, "Looking at American Sculpture,"
Artforum, February 1965

"Point Triangle Gray" Faith sang, waving at an intersection ahead.
"That's the medical section. Tests and diseases, injuries and-" she giggled naughtily-
"Supply depot for the Body Bank."
J. Williamson & F. Pohl, *The Reefs of Space*

Make a sick picture or a sick readymade
Marcel Duchamp, from the *Green Box*



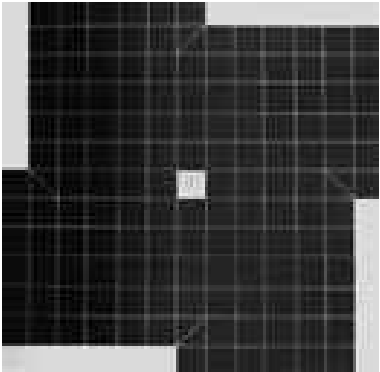
May of Morris's wall structures are direct homages to Duchamp; they deploy facsimiles of ready-mades within high Manneristic frames of reference. Extensions of the Cartesian mind are carried to the most attenuated points of no return by a systematic annulment of movement. Descartes' cosmology is brought to a standstill. Movement in Morris's work is engulfed by many types of stillness: delayed action, inadequate energy, general slowness, an all over sluggishness. The ready-made are, in fact, puns on the Bergsonian concept of "creative evolution" with its idea of "ready made categories." Says Bergson. "The history of philosophy is there, however, and shows us the eternal conflict of systems, the impossibility of satisfactorily getting the real into the ready-made garments of our ready-made concepts, the necessity of making to measure." But it is just such an "impossibility" that appeals to Duchamp and Morris. With this in mind, Morris's monstrous "ideal" structures are inconsequential or uncertain ready-mades, which are definitely outside of Bergson's concept of creative evolution. If anything, they are uncreative in the manner

of the 16th-century alchemist-philosopher-artist. C.G. Jung's writing on "The Materia Prima" offers many clues in this direction. Alchemy, it seems, is a concrete way of dealing with sameness. In this context, Duchamp and Morris may be seen as artificers of the uncreative or decreators of the Real. They are like the 16th-century artist Parmigianino, who "gave up painting to become an alchemist." This might help us to understand both Judd's and Morris's interest in geology. It is also well to remember that Parmigianino and Duchamp both painted "Virgins," when they did paint. Sydney Freedberg observed in the work of Parmigianino, if not in fact, at least in idea.

The impure-purist surface is very much in evidence in the new abstract art, but I think Stella was the first to employ it. The iridescent purple, green, and silver surfaces that followed Stella's all-black works, conveyed a rather lurid presence through their symmetries. An exacerbated, gorgeous color gives a chilling bite to the purist context. Immaculate beginnings are subsumed by glittering ends. Like Mallarme's "Herodiade," these surfaces disclose a "cold scintillation"; they seem to "love the horror of being virgin." These inaccessible surfaces deny any definite meaning in the most definite way. Here beauty is allied with the repulsive in accordance with highly rigid rules. One's sight is mentally abolished by Stella's hermetic kingdom of surfaces.

Stella's immaculate but sparkling symmetries are reflected in John Chamberlain's "Kandy-Kolored" reliefs. "They are extreme, snazzy, elegant in the wrong way, immoderate," says Judd. "It is also interesting that the surfaces of the reliefs are definitely surfaces." Chamberlain's use of chrome and metalflake brings to mind the surfaces in Scorpio Rising, Kenneth Anger's many-faceted horoscopic film about constellated motorcyclists. Both Chamberlain and Anger have developed what could be called California surfaces. In a review of the film, Ken Kelman speaks of "the ultimate reduction of ultimate experience to brilliant chromatic surface; Thanatos in Chrome - artificial death" in a way that evokes Chamberlain's giddy reliefs.

Judd bought a purple Florite crystal at the World's Fair. He likes the "uncreated" look of it and is impenetrable color. John Chamberlain, upon learning of Judd's interest in such a color, suggested he go to the Harley Davidson Motorcycle Company and get some "Hi-Fi" lacquer. Judd did this and "self" sprayed some of his works with it. This transparent lacquer allows the "star-spangled" marking on the iron sheet to come through, making the surfaces look mineral hard. His standard crystallographic boxes come in a variety of surfaces from Saturnian orchid-plus to wrinkle-textured blues and greens - alchemy from the year 2000.



But I think nevetheless, we do not feel altogether comfortable at being forced to say that the crystal is the seat of grater disorder than the parent liquid.
P.W. Bridgman, *The Nature Of Thermodynamics*

The formal logic of crystallography, apart form any preconceived scientific content, relates to Judd's art in an abstract way. If we define an abstract crystal as a solid bounded by symmetrically grouped surfaces, which have definite relationship to a set of imaginary lines called axes, then we have a clue to the structure of Judd's "pink plexiglas box." Inside the box five wires are strung in a way that resembles very strongly the crystallographic idea of axes. Yet, Judd's axes don't correspond with any natural crystal. The entire box would collapse without the tension of the axes. The five axes polarize between two stainless steel sides. The inside surfaces of the steel sides are visible through the transparent plexiglas. Every surface is within full view, which makes to inside and outside equally important. Like many of Judd's works, the separate parts of the box are held together by tension and balance, both of which add to its static existence.

Like energy, entropy is in the first instance a measure of something that happens when one state is transformed into another.

P.W. Bridgman, *The Nature Of Thermodynamics*
The Park Place Group (Mark di Suvero, Dean Fleming, Peter Forakis, Robert Grosvenort, Anthony Magar, Tamara Melcher, Forrest Myers, Ed Ruda, and Leo Valledor) exists in a space-time monastic order, where they research a cosmos modeled after Einstein. They have also permuted the "models" of R. Buckminster Fuller's "vectoral" geometry in the most astounding manner.

Fuller was told by certain scientists that the fourth dimension was "ha-ha," in other words, that it is laughter. Perhaps it is. It is well to remember that the seemingly topsy-turvy world revealed by Lewis Carroll did spring from a well ordered mathematical mind. Martin Gardner in his "The Annotated Alice," notes that in science-fiction story "Mimsy Wwere the Borogroves" the author Lewis Padgett present the Jabbetwocky as a secret language from the future, and that if rightly understood, it would explain a way of entering the fourth dimension. The highly ordered non-sense of Carroll, suggests that there might be a similar way to treat laughter. Laughter is in a sense of kind of entropic "verbalization." How could artists translate this verbal entropy, that is "ha-ha," into "solid-models"? Some of the Park Place artists seem seem to be researching this "curious" condition. The order and disorder of the fourth dimension could be set between laughter and crystal-structural, as a device for unlimited speculation.

Let us now define the different type of Generalized Laughter, according to the six main crystal systems: the ordinary laugh is cubic or square (Isometric), the chuckle is a triangle or pyramid (Tetragonal), the giggle is a hexagon or rhomboid (Hexagonal), the titter is prismatic (Orthorhombic), the snicker is oblique (Monoclinic), the guffaw is asymmetric (Triclinic). To be sure this definition only scratches the surface, but I think it will do for the present. If we apply this "ha-ha-crystal" concept to the monumental models being produced by some of the artists in the Park Place group, we might begin to understand the fourth-dimensional nature of their work. From here on in, we must not think of Laughter as a laughing matter, but rather as the "matter-of-laughs."

Solid-state hilarity, as manifest through the "ha-ha-crystal" concept, appears in a patently anthropomorphic way in Alice in Wonderland, as the Cheshire Cat. Says Alice to the Cat, "you make one quite giddy!" This anthropomorphic element has much in common with impure-purist art. The "grin without a cat" indicates "laugh-matter and/or anti-matter," not to mention something approaching a solid giddiness. Giddiness of this sort is reflected in Myers' plastic contraptions. Myers sets hard titter against soft snickers, and puts hard guffaws onto soft giggles. A fit of silliness becomes a rhomboid, a high-pitched discharge of mirth becomes prismatic, a happy outburst becomes a cube, and so forth.

You observed them at work in null time. From your description of what they were about, it seems apparent that they were erecting a transfer portal linking the null level with its corresponding aspect of normal entropy - in other words, with the normal continuum.

Keith Laumer, *The Other Side of Time*



Through direct observation, rather than explanation, many of these artists have developed way to treat the theory of sets, vectoral geometry, topology, and crystal structure. The diagrammatic methods of the "new math" have led to a curious phenomenon. Namely, a more visible match that is unconcerned with size or shape in any metrical sense. The "paper and pencil operations" that deal with the invisible structure of nature have found new models, and have been combined with some of the more fragile states of minds. Math is dislocated by the artists in a personal way, so that it becomes "Manneristic" or separated from its original meaning. This dislocation of meaning provides the artist with what could be called "synthetic math." Charles Pierce (1839-1914), the American philosopher, speaks of "graphs" that would "put before us moving pictures of though." (See Martin Gardner's *Logic Machines and Diagrams*.) This synthetic math is reflected in Duchamp's "measured" pieces of fallen threads, "Three Standard Stoppages," Judd's sequential structured surfaces, Valledor's "fourth dimensional" color vectors, Grosvenor's hypervolumes in hyperspace, and di Suvero's demolitions of space-time. These artists face the possibility of other dimensions, with a new kind of sight.

05.2 - Anexos - Texto de referência de Ignási Solá-Morales Rubió

Terrain Vague

The representation of the metropolis in various media has had at its disposal one particularly privileged instrument since its beginnings: photography. Generated by technological apparatuses dating from the period of the expansion of the great cities, images of Paris, Berlin, New York and Tokyo and of the inhabited continuums of the first, second, and third worlds have entered our memory and our imagination by way of photography. Landscape photography, aerial photographs, and photographs of buildings and of the people living in big cities constitute a principle vehicle for information that makes us aware of the built and human reality that is the modern metropolis.

Photography's technical and aesthetic development has seen the evolution of different sensibilities in relation to the representation of architecture, to the point where it has become impossible in recent years to separate our understanding mediating role that photographers have assumed in this understanding. The manipulation of the objects captured by the camera - framing, composition, and detail - have decisively influenced our perception of the works of architecture photographed. It is impossible to imagine a history of 20th-century architecture that would not refer to specific architectural photographers. Even our direct experience of the built object cannot escape the mediation of photography. It would thus be meaningless to evoke some Manichaeian idea of a direct, honest, authentic experience of buildings, against which to set the manipulated perverse other of the photographic image.

The same is true of the city. Not only is the possibility of accumulating direct personal experiences problematic in places in which one has not lived for a long time, but our gaze as been constructed and our imagination shaped by photography. Of course we also have literature, painting, video, and film, but the imprint of the photographic (that "mirror art" as Pierre Bourdieu would have it) continues to be primordial for our visual experience of the city. During the years of the metropolitan project, of its theorization and of the propaganda presenting the great city as the indispensable motor force of modernization, photography played a decisive role. The photomontages as Paul Citroen, Man Ray, George Grosz, and John Heartfield set out the accumulation and juxtaposition of great architectonic objects as a way of explaining and experience of the big city.

As Rosalind Krauss has shown, photography operates in semiological terms not as an *icon* but as an *index*. Photography's referent has no immediate relation, as a figure, to the forms produced by photography. No formal analogy makes transmission of the photographic message possible. Rather, this occurs through the physical proximity of the signified and its photographic signifier. When we look at photographs, we do not see cities - still less with photomontages. We see only images, static framed prints. Yet but way of the photographic images we receive signals, physical impulses that steer in a particular direction the construction of an imaginary that we establish as that of a specific place or city. Because we have already seen or are going to see some of these places, we consume this semiological mechanism of communication, and the memories that we accumulate through direct experience, through narratives, or through the simple accumulation of new signal produce our imagination of the city.

After World War II, photography developed a system of signs completely different from that of the density of the photomontage. We could call this the humanist sensibility of urban narratives constructed from images of anonymous individuals in settings devoid of architectonic grandiloquence. "The Family of Man", an exhibition organized by Edward Steichen at the Museum of Modern Art in New York in 1955, was produced after the Magnum photo agency had initiated the "existentialist" reading of the city and landscape (which reached its apotheosis in

Robert Frank's 1962 book *The Americans*). Yet the phenomenon that interests me here dates from the 1970s, with the inauguration of quite another sensibility that directed yet another gaze on the big cities.

Empty, abandoned space in which a series of occurrences have taken place seems to subjugate the eye of the urban photographer. Such urban space, which I will denote by the French expression *terrain vague*, assumes the status of fascination, the most solvent sign with which to indicate what cities are and what our experience of them is. As does any other aesthetic product, photography communicates not only the perceptions that we may accumulate of these kinds of spaces but also affects, experiences that pass from the physical to the psychic, converting the vehicle of the photographic image into the medium through which we form value judgements about these seen or imagined places.

It is impossible to capture in a single English word or phrase the meaning of *terrain vague*. The French term connotes a more urban quality than the English *land*; thus *terrain* is an extension of the precisely limited ground fit for construction, for the city. In English the word *terrain* has acquired more agricultural or geological meanings. The French word also refers to greater and perhaps less precisely defined territories, connected with the physical idea of a portion of land in its potentially exploitable state but already possessing some definition to which we are external.

The French *vague* has Latin and Germanic origins. The German *Woge* refers to a sea swell, significantly alluding to movement, oscillation, instability, and fluctuation. Two Latin roots come together in the French *vague*. *Vague* descends from *vacuus*, giving us "vacant" and "vacuum", in English, which is to say "empty, unoccupied, "yet also "free, available, unengaged".

The relationship between the absence of use, of activity, and the sense of freedom, of expectancy, is fundamental to understanding the evocative potential of the city's *terrains vagues*. Void, absence, yet also promise, the space of the possible, of expectation.

A second meaning superimposed on the French *vague* derives from the Latin *vagus*, giving "vague" in English, too, in the sense of "indeterminate, imprecise, blurred, uncertain." Once again the paradox of the message we receive from these indefinite and uncertain spaces is not purely negative. While the analogous terms that we have noted are generally preceded by negative particles (in-determinate, im-precise, um-certain), this absence of limit precisely contains the expectations of mobility, vagrant roving, free time, liberty.

The triple signification of the French *vague* as "wave", "vacant", and "vague" appears in a multitude of photographic images. Recent photographers, from John Davies to David Plowden, Thomas Struth to Jannes Linders, Manolo Laguillo to Olivio Barbieri, have captured the condition of these spaces as internal to the city yet external to its everyday use. In these apparently forgotten places, the memory of the past seems to predominate over the present. Here only a few residual values survive, despite the total disaffection from the activity of the city. These strange places exist outside the city's effective circuits and productive structures. From the economic point of view, industrial areas, railway station, ports, unsafe residential neighborhoods, and contaminated places are where the city is no longer.

Unincorporated margins, interior islands void of activity, oversights, these areas are simply *un-inhabited*, *un-safe*, *un-productive*. In short, they are foreign to the urban system, mentally exterior in the physical interior of the city, its negative image, as much a critique as a possible alternative.

Contemporary photography does not fix on these *terrains vagues* innocently. Why does this kind of landscape visualize the urban in some primordial way? Why does the discriminating photographer's eye no longer incline toward the apotheosis of the object, the formal accomplishment of the built volume, or the geometric layout of the

great infrastructures that constitute the fabric of the metropolis? Why is this landscape sensibility, potentially unlimited with regard to this artificial nature populated by surprises, devoid of strong forms representing power?

The Romantic imagination, which still survives in our contemporary sensibility, feeds on memories and expectations. Strangers in our own land, strangers in our city, we inhabitants of the metropolis feel the spaces not dominated by architecture as reflections of our own insecurity, of our vague wandering through limitless spaces that, in our position external to the urban system, to power, to activity, constitute both a physical expression of our fear and insecurity and our expectation of the other, the alternative, the utopian, the future.

Odo Marquand has characterized the present as "the epoch of strangeness in front of the world." That which characterizes late capitalism, the leisure society, the post-European era, the postconventional epoch is the fleeting relationship between the subject and her/his world, conditioned by the speed with which change takes place.

Changes in reality, in science, in behavior, and in experience inevitably produce a permanent strangeness. The exposure of the subject and the loss of consistent principles correspond ethically and aesthetically. Following Hans Blumberg, Marquand reorients his analysis around a posthistorical subject who is, fundamentally, the subject of the big city: a subject who lives permanently in the paradox of constructing her/his experience from negativity. The presence of power invites one to escape its totalizing presence; safety summons up the life of risk; sedentary comfort calls up shelterless nomadism; the urban order calls to the indefiniteness of the *terrain vague*. The main characteristic of the contemporary individual is anxiety regarding all that protects him from anxiety, the need to assimilate the negativity whose eradication is seemingly the social objective of the political activity.

In confronting simultaneously the perception of the messages that reach us through our openness to the world and the resulting behaviors. Marquand, thinking along the general lines of radical post-Heideggerian hermeneutics, seeks to transcend the split between aesthetics and ethics, between experiences of the world and action on the world.

Marquand's "epoch of strangeness in front of the world" picks up on the Freudian theme of the *unheimlich* as glossed in recent years by those who have sought in the individual experience of dislocation and displacement the starting point for the construction of the politics. In *Étrangers à nous-mêmes [Strangers to Ourselves]*, Julia Kristeva sets out to reconstruct the problematics of alien status in the public life of advanced societies. This discourse, directed at understanding the xenophobia dangerously on the rise in Europe, takes the form of a philosophical text concerning the meaning of the other, of that which is radically strange and alien.

Kristeva, in her tour of the great landmarks of Western culture, from Socrates to Augustine and from Diderot to Hegel, returns to the Freudian text that takes the strangeness of contemporary men and women as their strangeness to themselves. Freud points out the radical impossibility of finding oneself, of locating oneself, of assuming one's interiority as identity.

This theme of estrangement, from the political perspective of an increasingly multicultural Europe with its conflicting nationalism, with the rebirth of particularisms of all kinds, also ultimately leads from the political to the urban discourse. From the polis to the *urbs*, Françoise Choay has said, and from the notion of belonging to a collective to an identification with race, color, geography, or any kind of group. "Strangers to ourselves" reveals the individual as carrier of an internal conflict between his/her conscious and unconscious, between helplessness and anxiety. Not the individual endowed with rights, liberties, and universal principles, not the subject of the Enlightenment and of the *Declaration of the Rights of Man*: on the contrary, here is a politics for the individual in conflict with himself, searing at the speed at which the whole world is transformed yet aware of the need to live with others, with the other.

The photographic images of *terrain vague* ate territorial indications of strangeness itself, and the aesthetic and ethical problems that they pose embrace the problematics of contemporary social life. What is to be done with these enormous voids, with their imprecise limits and vague definition? Art's reaction, as before with "nature" (which is also the presence of the other for the urban citizen), is to preserve these alternative, strange spaces, strangers to the productive efficiency of the city. If in ecology we find the struggle to preserve the unpolluted spaces of a nature mythicized as the unattainable mother, contemporary art seems to fight for the preservation of these other spaces in the interior of the city. Filmmakers, sculptors of instantaneous performances, and photographers seek refuge in margins of the city precisely when the city offers them an abusive identity, a crushing homogeneity, a freedom under control. The enthusiasm for these vacant spaces - expectant, imprecise, fluctuating - transposed to the urban key, reflects our strangeness in front of the world, in front of our city, before ourselves.

In this situation the role of the architect is inevitably problematic. Architecture's destiny has always been colonization, the imposing of limits, order, and form, the introduction into strange space of the elements of identity necessary to make it recognizable, identical, universal. In essence, architecture acts as an instrument of organization, of rationalization, and of productive efficiency capable of transforming the uncivilized into the cultivated, the fallow into the productive, the void into the built.

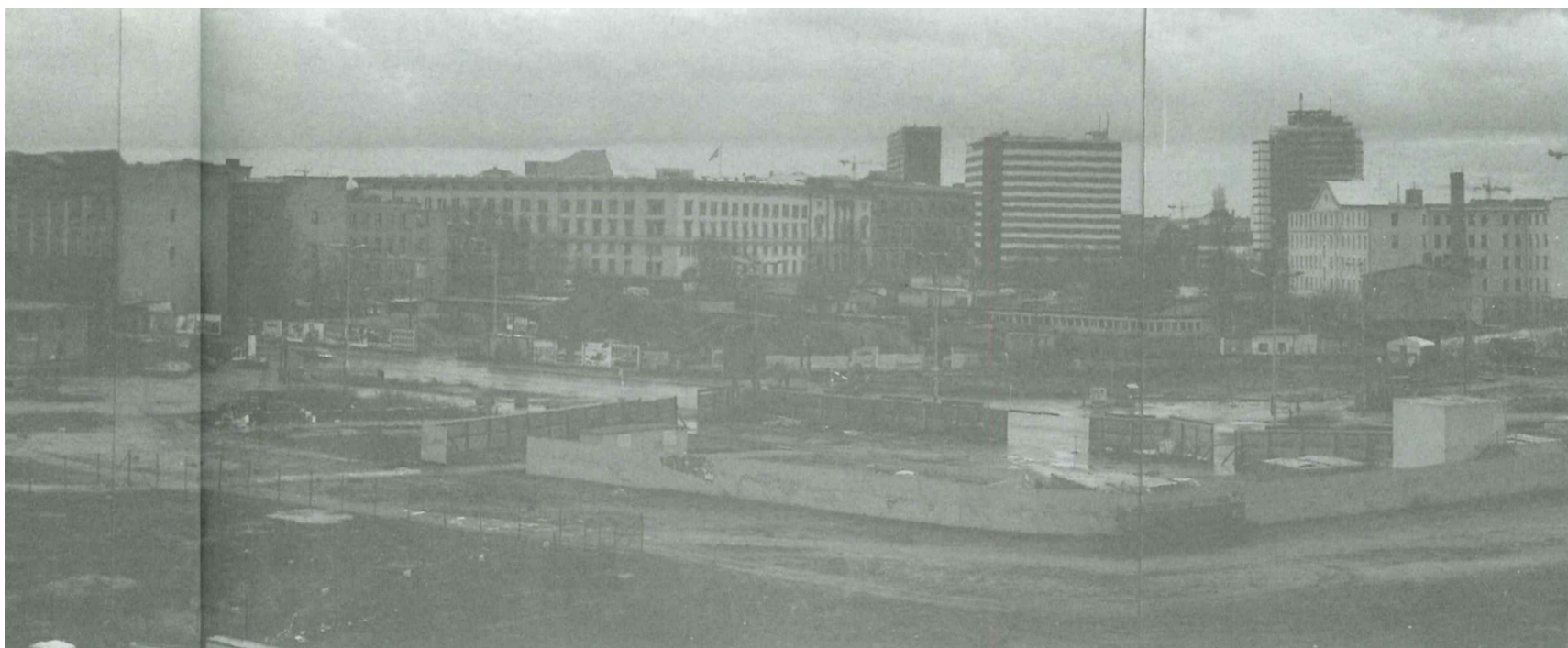
When architecture and urban design project their desire onto a vacant space, a *terrain vague*, they seem incapable of doing anything other than introducing violent transformations, changing estrangement into citizenship, and striving at all costs to dissolve the uncontaminated magic of the obsolete in the realism of efficacy. To employ a terminology current in the aesthetics underlying Gilles Deleuze's thinking, architecture is forever on the side of forms, of the distant, of the optical and the figurative, while the divided individual of the contemporary city looks for forces instead of forms, for the incorporated instead of the distant, for the haptic instead of the optic, the rhizomatic instead of the figurative.

Our culture detests the monument when the monument represents the public memory of power, the presence of the one and the same. Only an architecture of dualism, of the difference of discontinuity installed within the continuity of time, can stand up against the anguished aggression of technological reason, telematic universalism, cybernetic totalitarianism, and egalitarian and homogenizing terror. Three different images of a single place at the center of a great European metropolis - the Alexanderplatz in Berlin - provide an example of the multiple ways in which we treat the *terrain vague*. The most recent image comes from the post-Stalinist year of all-embracing state power. It is Big Brother's rendering of modern utopia. The form of the place is no more than the repetition for a universal, radically generic ordering through which the geometry of the buildings, the paving of the public space, and square are consolidated as a constructed principle. Here, in theory, the rights of the modern citizen, the tireless worker, find the setting for their abiding happiness. What results is, in fact, the space of horror, of the primacy of the abstractly political converted into absolute dominion.

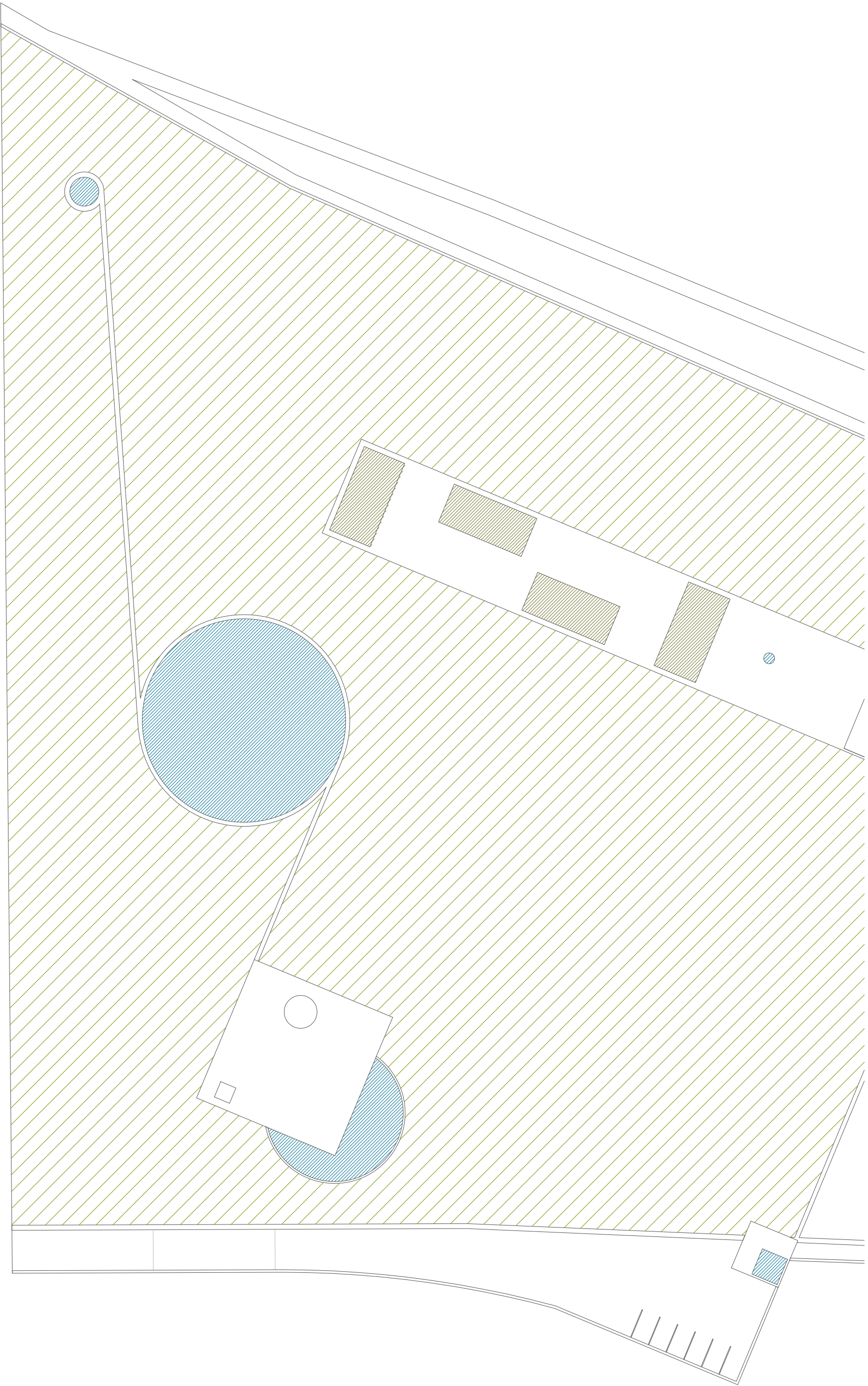
The second image shows the Alexanderplatz in 1945, after its sustained bombing by the Allied air forces. It reveals the disfigured city, the dislocated space, the void, imprecision and difference. An urban space becomes a *terrain vague* through the violence of war. The contradiction of war brings to the surface the strange, the indescribable, and the uninhabitable. The third image, while earliest chronologically, is last in this intentionally antichronological sequence. In Mies van der Rohe's 1928 photomontage of a project for Alexanderplatz there is action, production of an event in a strange territory, the casual unfolding of a particular proposal superimposed on the existing, repeated void on the void of the city. This silence artificial landscape touches the historical time of the city, yet neither cancels nor imitates it. Flow, force, incorporation, independence of forms, expression of the lines that cross the city - all find expression in Mies's visionary plan. It is beyond art than unveils new freedoms. It goes from nomadism to eroticism.

Today, intervention in the existing city, in its residual spaces, in its folded interstices can no longer be either comfortable or efficacious in the manner postulated by the modern movement's efficient model of the enlightened tradition. How can architecture act in the *terrain vague* without becoming an aggressive instrument of power and abstract reason? Undoubtedly, through attention to continuity: not the continuity of the planned, efficient, and legitimated city but of the flows, the energies, the rhythms established by the passing of time and the loss of limits. Marquand proposed the notion of continuity on contrast to the clarity and distinctness with which the strange world presents itself to us. In the same way, we should treat the residual city with a contradictory complicity that will not shatter the elements that maintain its continuity in time and space.

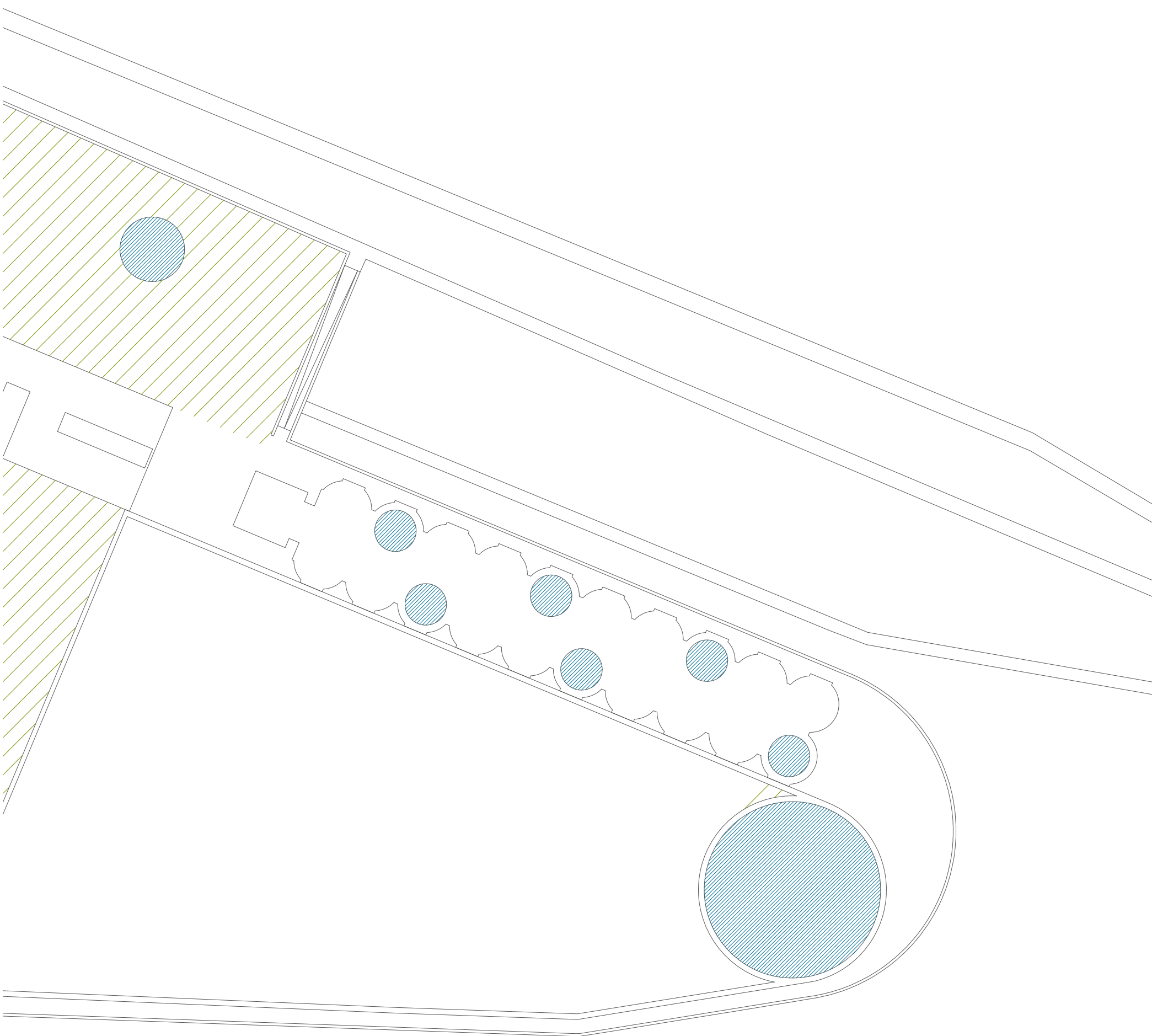




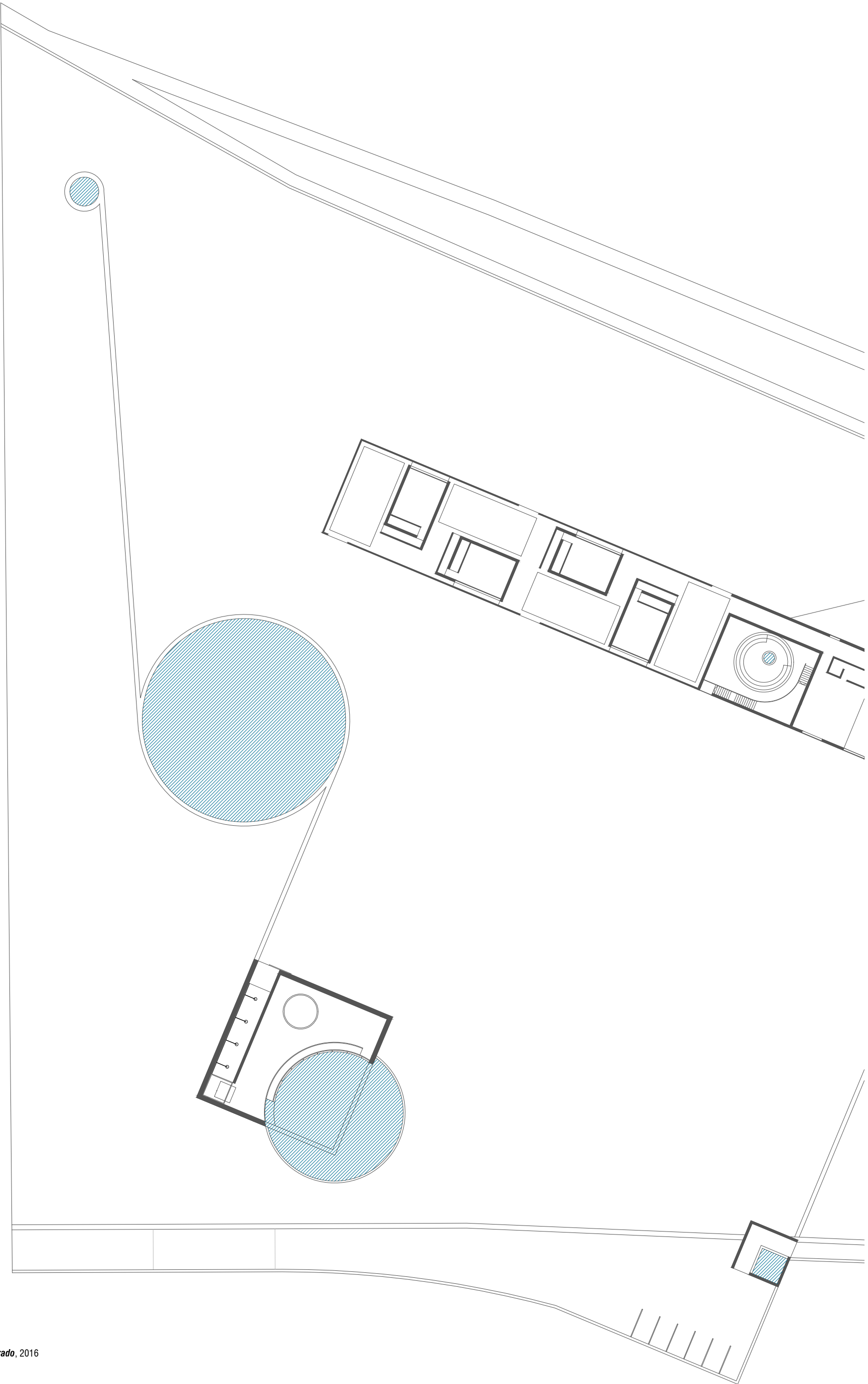
05.3 - Anexos - Desenhos de projeto
Planta de cobertura



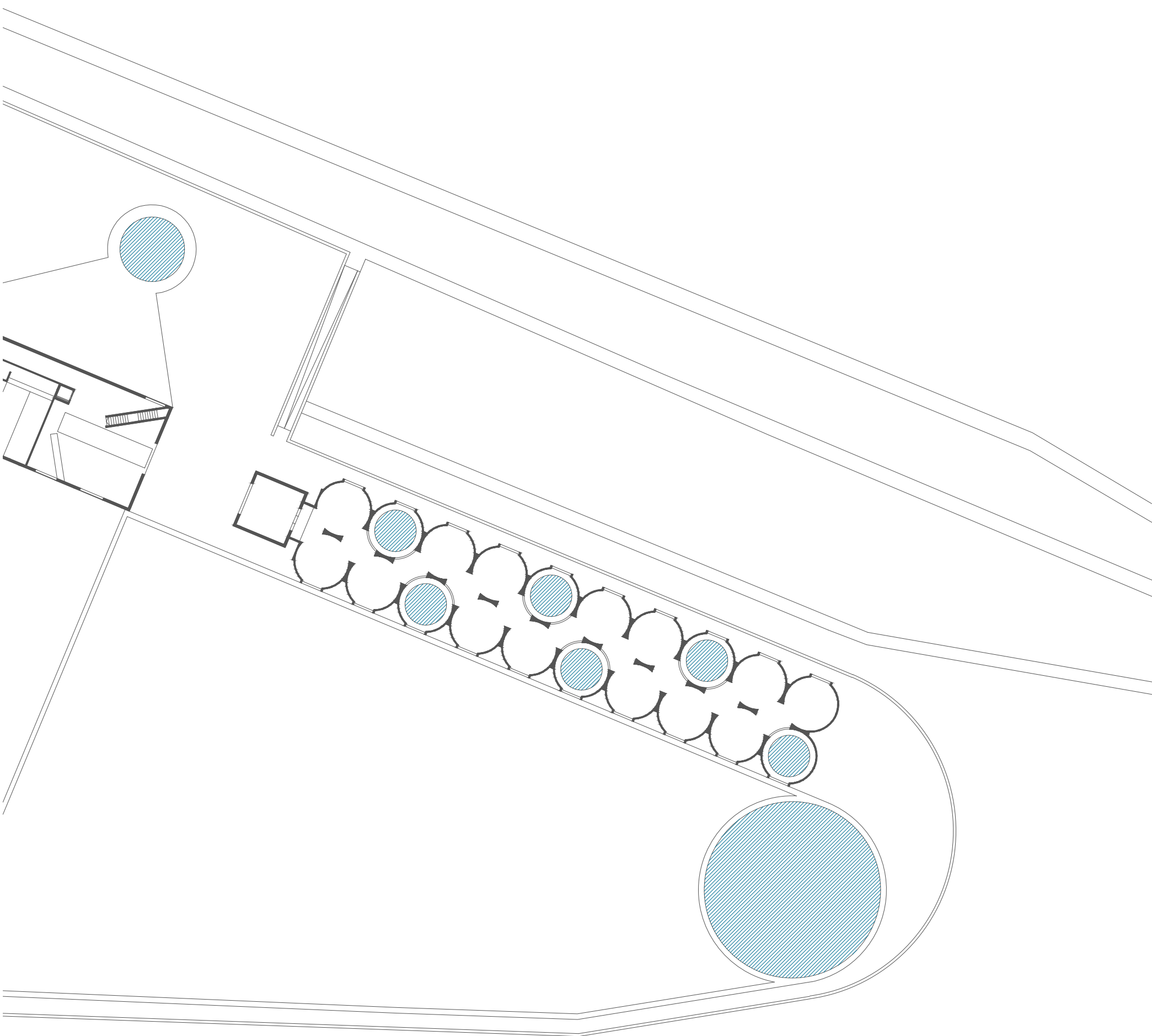
075. Desenho do autor, *Planta de cobertura*, 2016



05.3 - Anexos - Desenhos de projeto
Planta de interiores



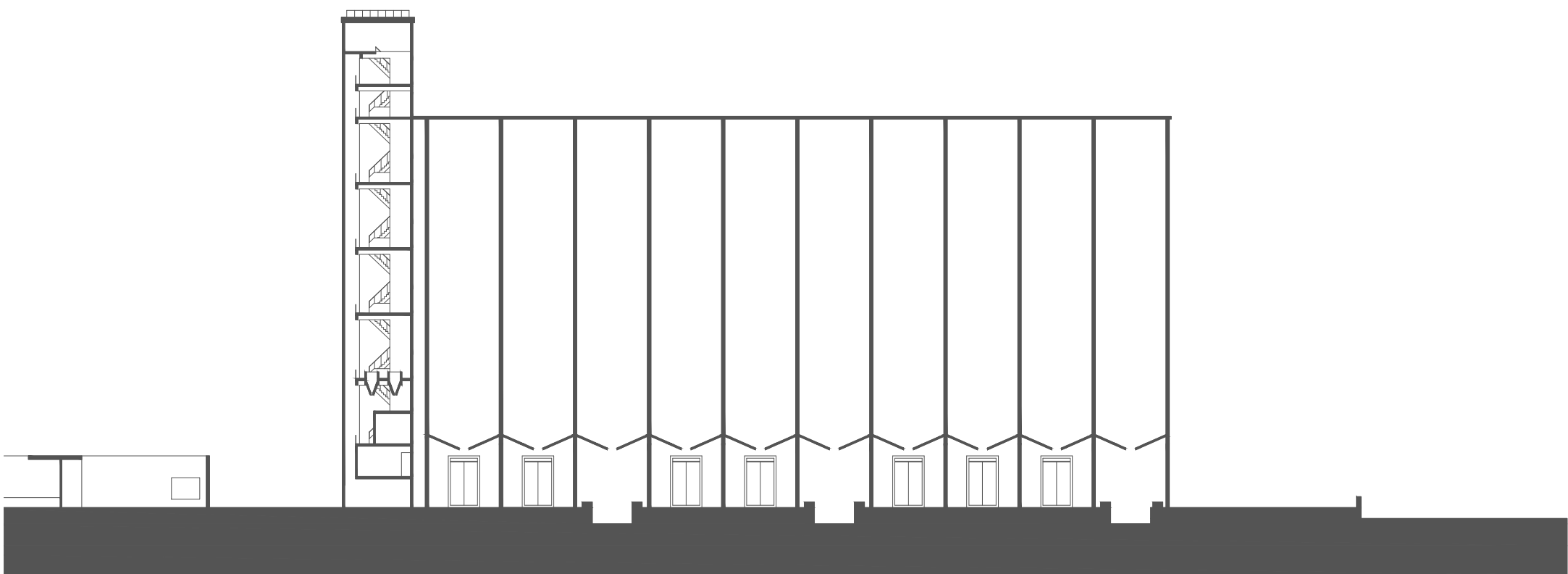
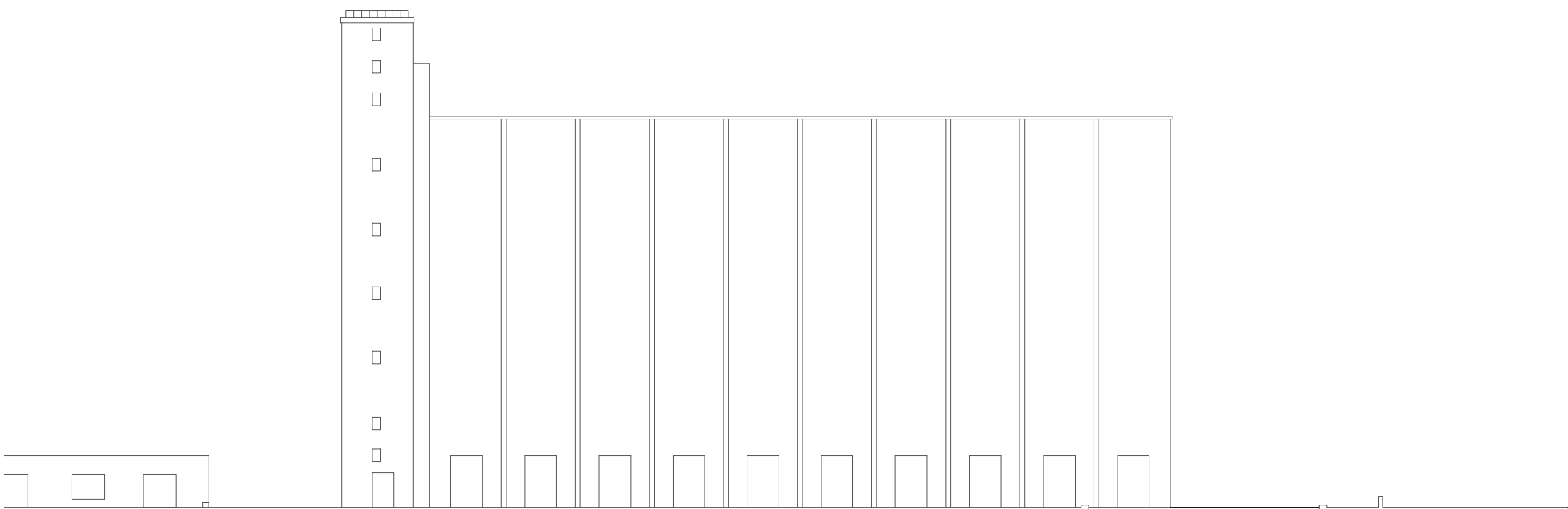
076. Desenho do autor, *Planta de interiores e piso enterrado*, 2016



05.3 - Anexos - Desenhos de projeto
Alçado e corte longitudinal

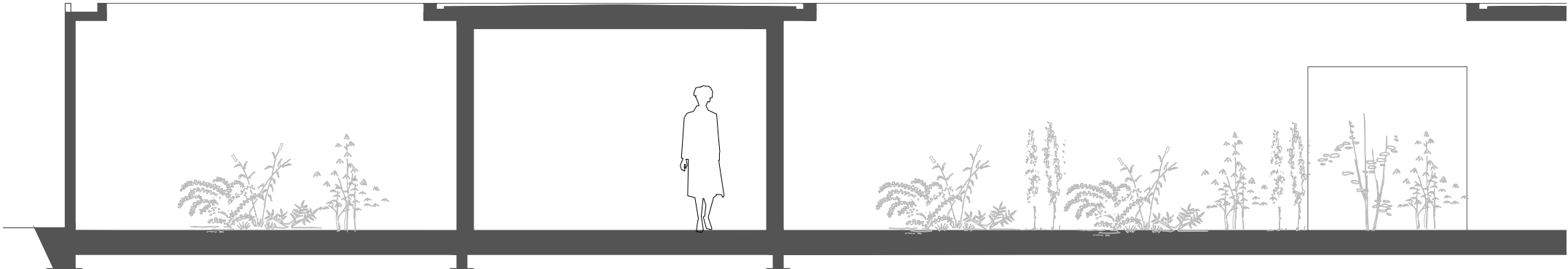
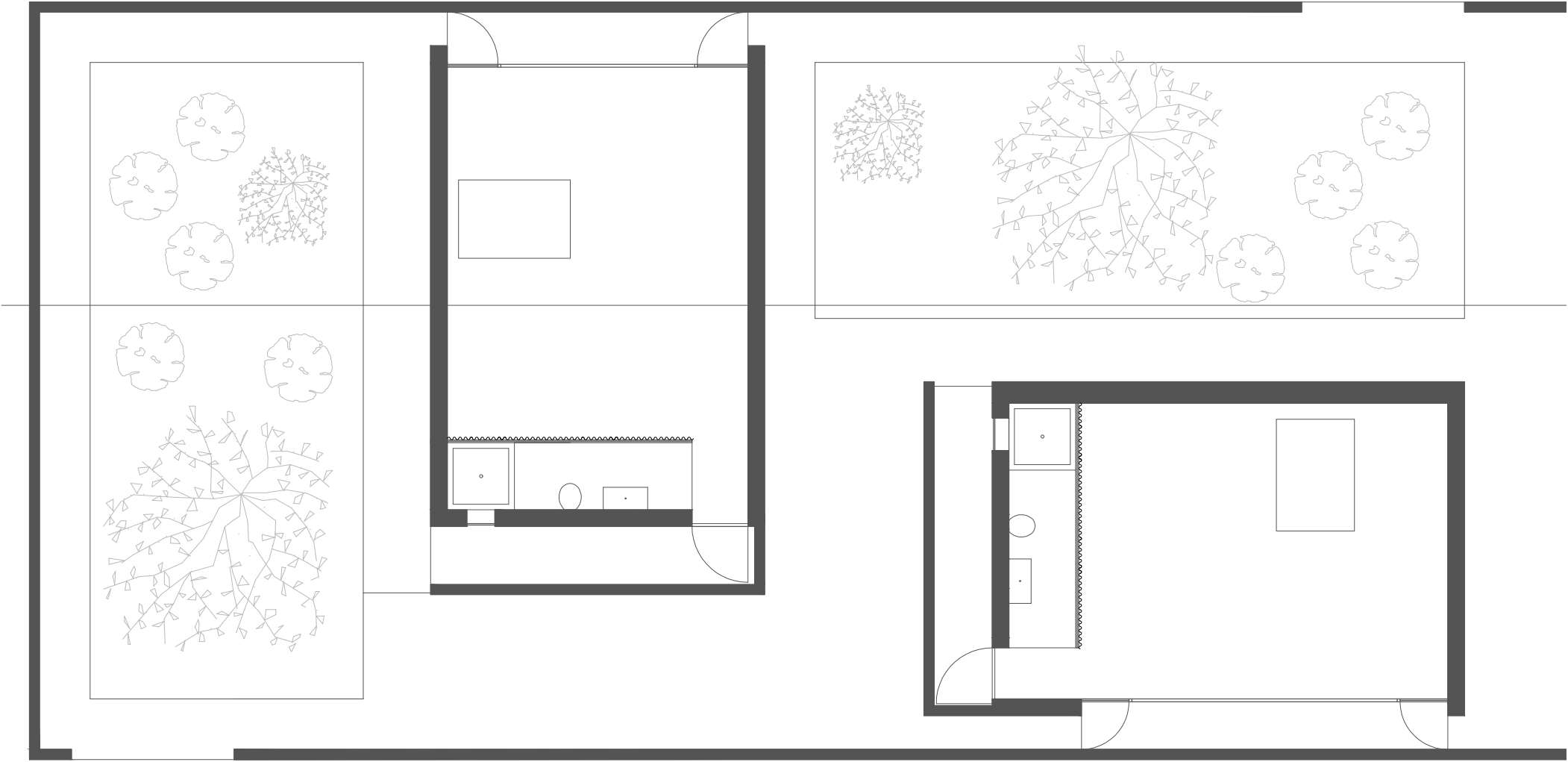


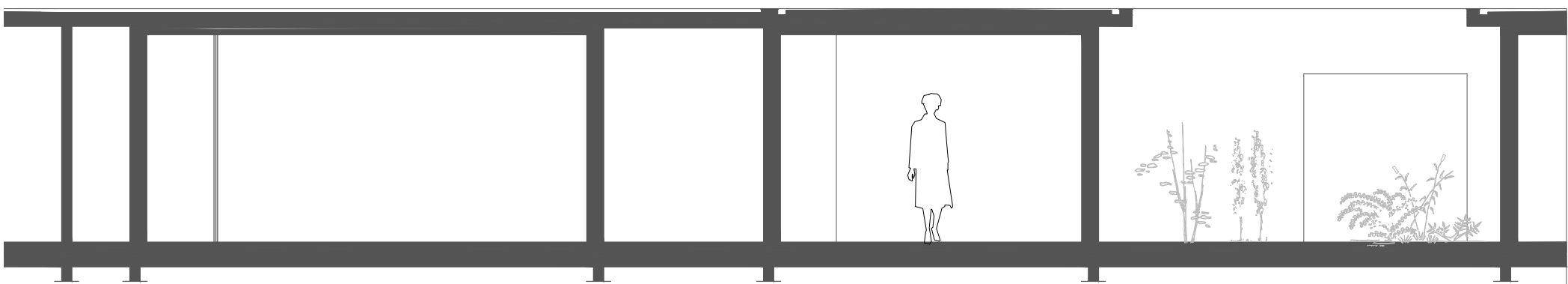
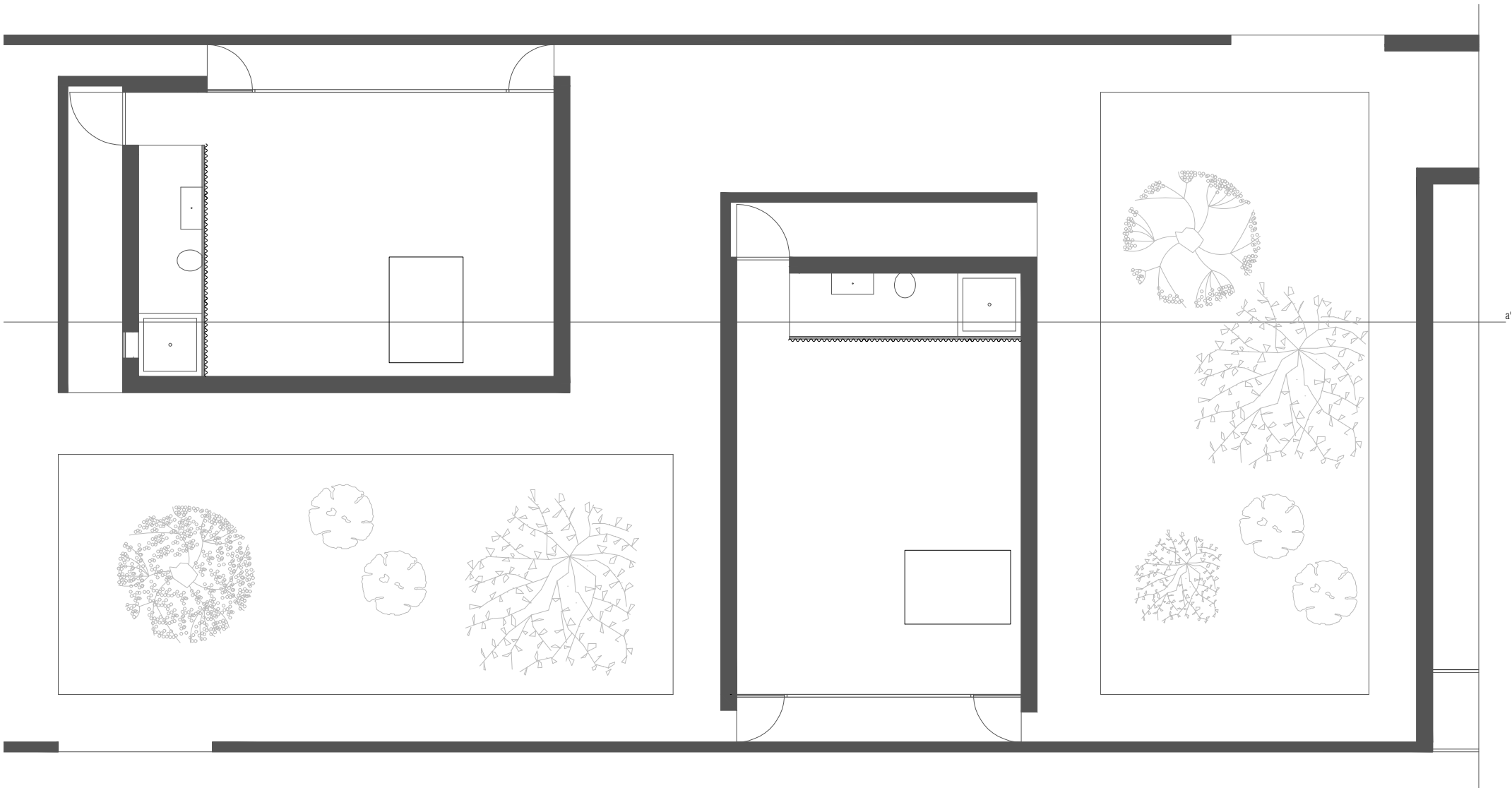
077. Desenho do autor, *Alçado longitudinal*, 2016
078. Desenho do autor, *Corte longitudinal*, 2016



05.3 - Anexos - Desenhos de projeto

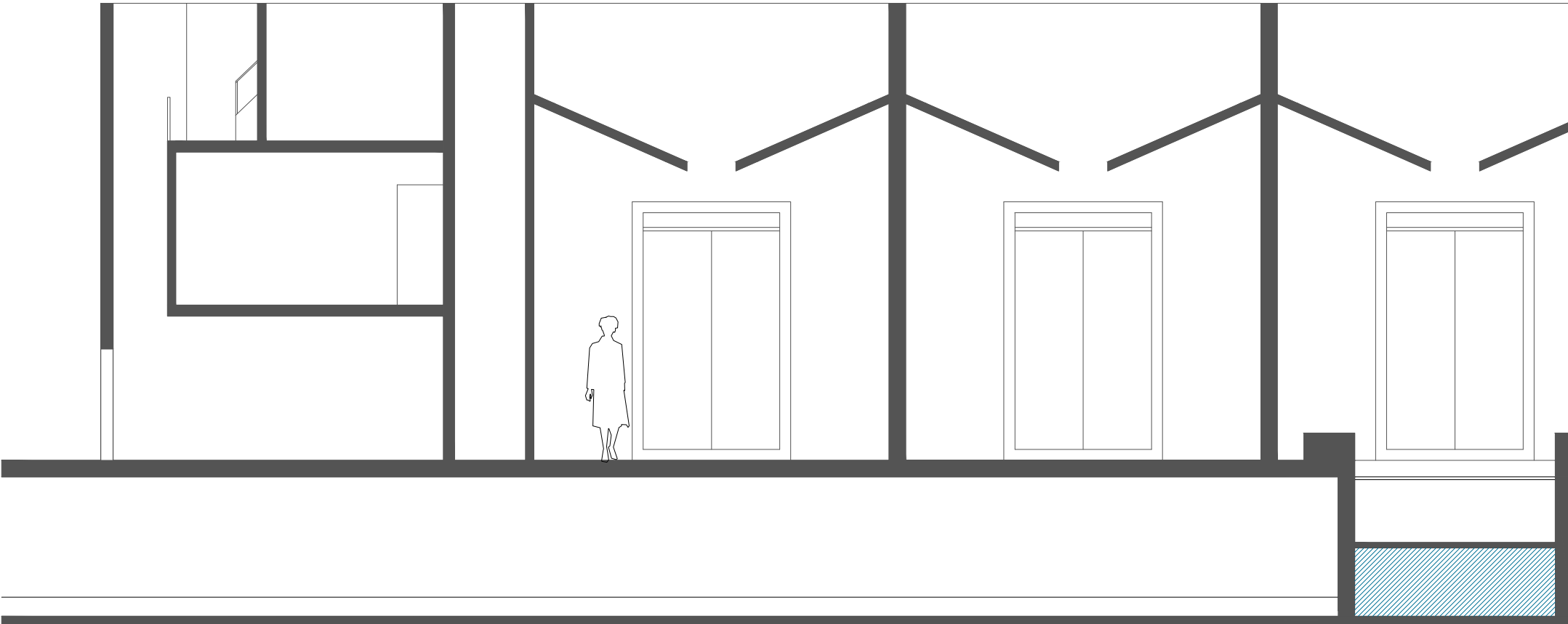
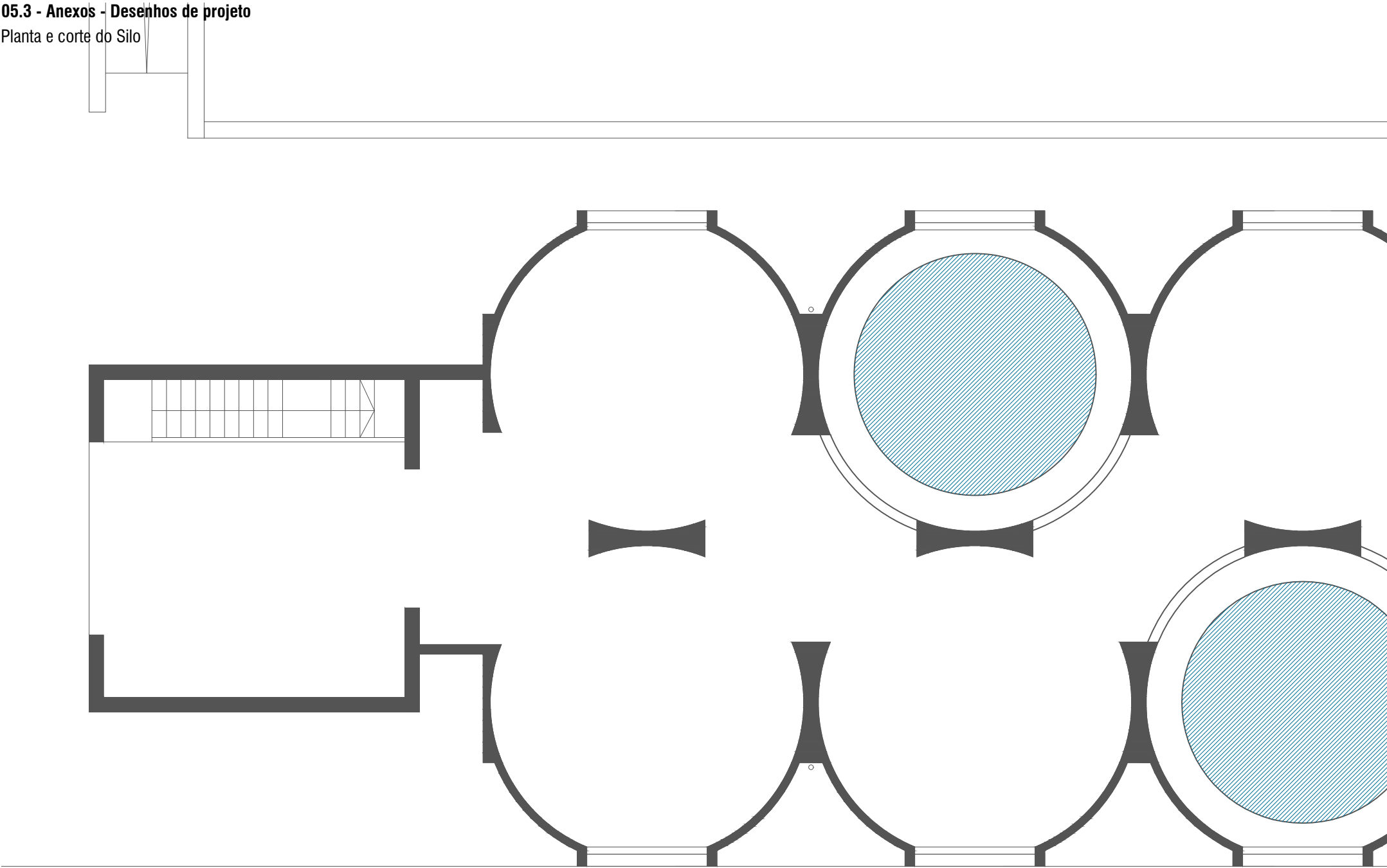
Planta e corte do alojamento



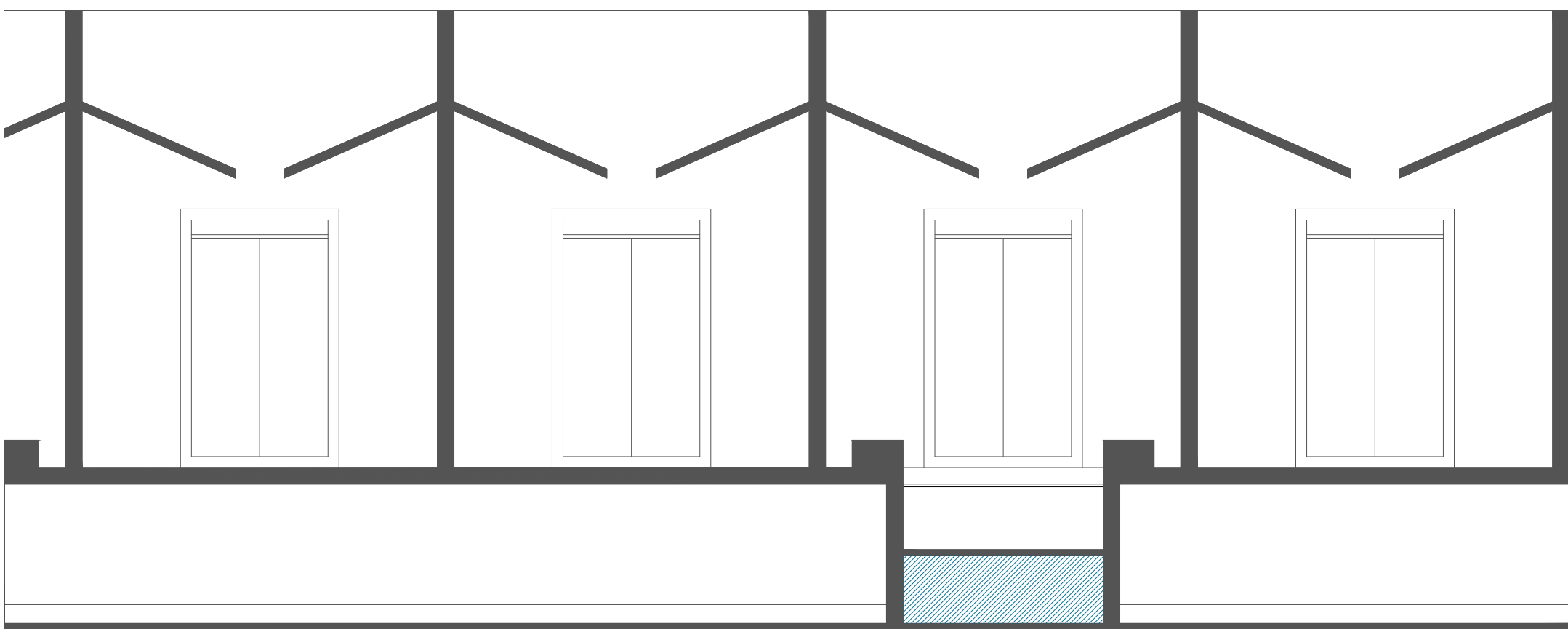
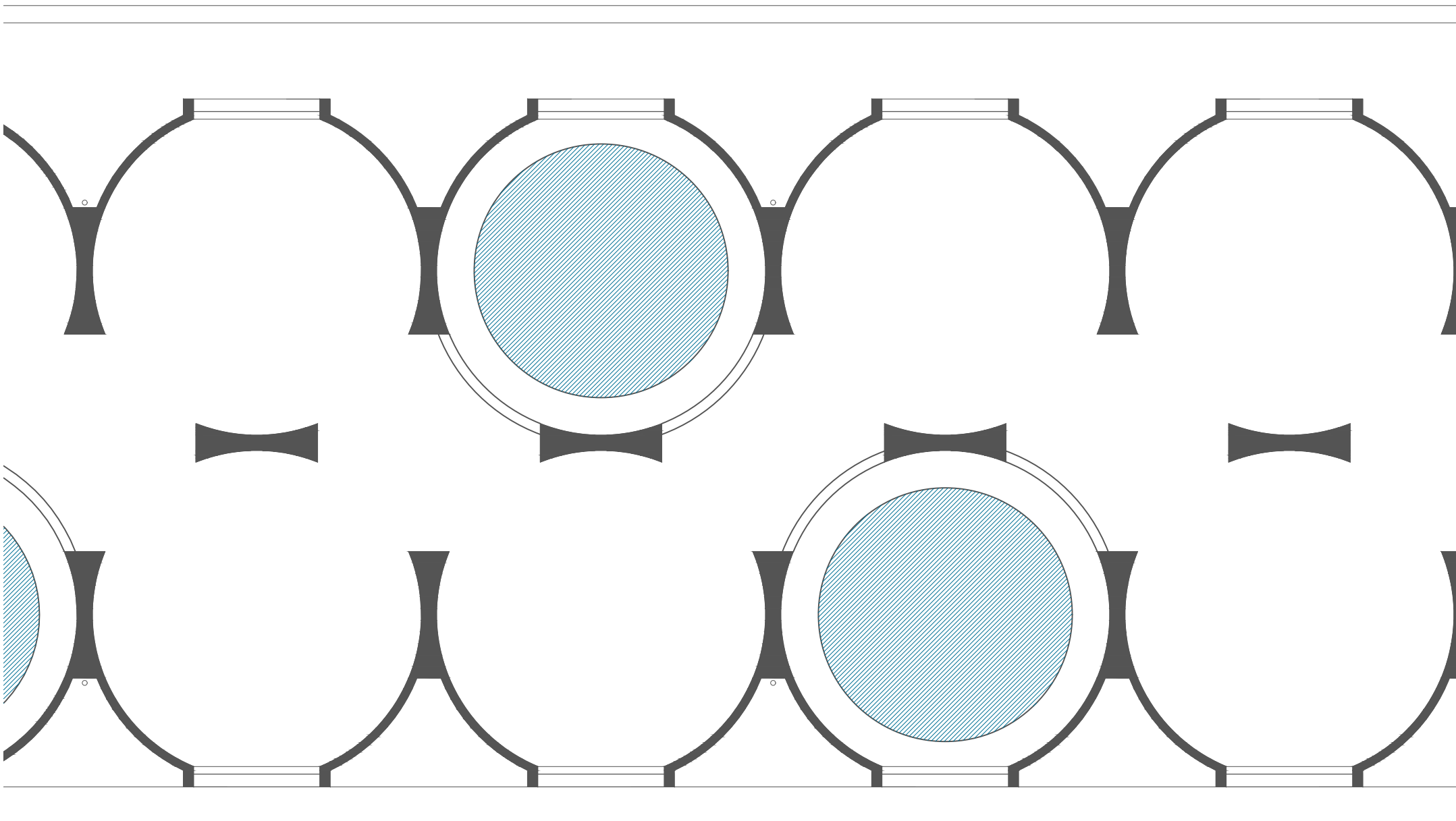


05.3 - Anexos - Desenhos de projeto

Planta e corte do Silo



081. Desenho do autor, *Planta do Silo*, 2016
082. Desenho do autor, *Corte b' do Silo*, 2016



06

BIBLIOGRAFIA



083. Julião Sarmiento, *VOID - Klossowki*, 2008

Trabalho de pintura sobre a dimensão do vazio

05.0 Bibliografia

Baeza, C. (2011). *Pensar com as mãos*. Casal da Cambra: Caleidoscópio.

Baptista, L. S. (Julho/Agosto de 2007). Vazios Urbanos - Desafios do "Terrain Vague" à Arquitectura Contemporânea. *arq./a nº47/48*, p. 08.

Baptista, L. S. (janeiro/fevereiro de 2013). Objetos Indefinidos - A interrogação da condição objetual na arquitetura contemporânea. *arqa nº111*, p. 20.

Cannatá, M. e Fernandes F. (2009). *Territórios Reabilitados*. Casal de Cambra: Caleidoscópio

Cardoso, I. L. (2013). *Paisagem Património*. Dafne Editora - Equações de Arquitetura.

Careri, F. (2009). *Walkscapes Walking as an aesthetic practice*. GG.

Choay, F. (2010). *Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70.

Choay, F. (2011). *As questões do Património: Antologia para um combate*. Lisboa: Edições 70.

Choay, F. (2005). *Património: Que desafio para a sociedade. A evolução do conceito de Património*. Évora: Casal do Sul Editora.

Crespo, G. R. (Janeiro/Fevereiro de 2013). Arquitetura (Arte), materialidade e leveza - Aproximações à desmaterialização a partir da experiência dos objetos e situações. *arqa nº111*, p. 114.

Lopes, F. (2013). *Zonas de proteção ao Património Arquitetónico. Para que servem?*. Casal de Cambra: Caleidoscópio

Norberg-Schulz, Cristian. (1997). *Genius Loci*. Paris: Pierre Mardaga Éditeur

Machado, J. P. (1991). *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: Publicações Alfa, S.A.

Moreira, I. (2012). *Edifício e Vestígios : Projeto-Ensaio sobre espaços pós industriais*. Imprensa Nacional Casa da Moeda + Fundação Cidade de Guimarães.

Pallasmaa, J. (2011). *Os olhos da pele: a arquiteta e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman Companhia Editora S.A.

Pallasmaa, J. (s.d.). *OI*.

Sarmiento, J. (2017). *VOID**. Maia: Atelier-Museu Júlio Pomar Documenta.

Salgueiro, T. B. (1999). *A cidade em Portugal. Uma geografia em Portugal*. Porto: Edições Afrontamento.

Smithson, R. (1967). <https://www.robertsmithson.com>. Obtido de <https://www.robertsmithson.com/essays/void.htm>.

Salema, S. (2005). *As superfícies arquitectónicas de Évora. O esgrafito: contributos para a sua salvaguarda*. (Tese de mestrado). Universidade de Évora. Portugal.

Salema, S. (2012). *O corpus do esgrafito no Alentejo e a sua conservação. Uma leitura sobre o ornamento na arquitectura*. (Tese de doutoramento). Universidade de Évora. Portugal.

Solá-Morales, I. d. (2002). *Terrain Vague. Territórios*.

Távora, F. (2008). *Da organização do espaço*. Porto: Ed. FAUP.

Zumthor, P. (2007). *Therme Vals*. Zurich: Verlag Scheidegger & Spiess.

