

J

A

COASTLAND COLLECTION

PAVIGRÉS[®]
GRUPO


Pavigrés Cerámicas, S.A. | 231 510600 | pavigres.com | comercial@pavigres.com

wonder | wall



PROJECTOS
COM PLANTAS
ARTIFICIAIS
E PRESERVADAS

T: +351 964 229 272 | wwall@wonderwall.pt | www.wonderwall.pt

 **arquia** banca

ANÚNCIO

A Banca dos Arquitetos

**Profissionais como você.
Pessoas como você.**

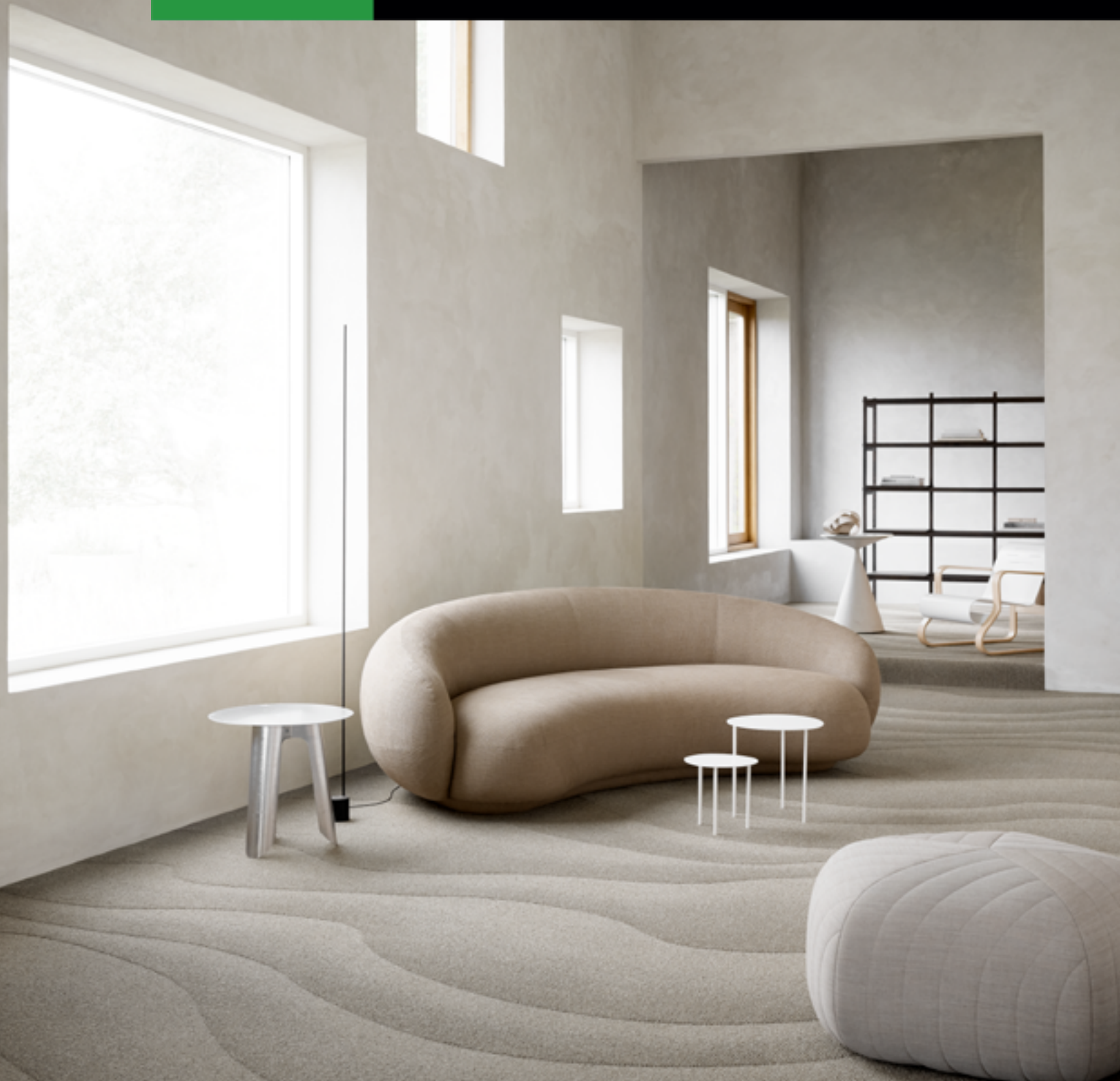
O nosso escritório de
representação em Portugal:

Travessa do Carvalho, 23
1249-003 Lisboa
infoportugal@arquia.com



ARCHITECT
@WORK
LISBON

DESCUBRA AS NOSSAS INOVAÇÕES
22 e 23 de novembro 2023 - FIL Lisboa
VISITE A **EGE CARPETS** by **DECORPISUS**
NO STAND **75**



decorpismus

ege

Nº 1
DO MUNDO
*Fonte: Euromonitor International Limited 2023.
em grandes eletrodomésticos

SER A PESSOA QUE CORRIGE O SOMMELIER

CONFIANÇA: NÍVEL HAIER



O MELHOR PARA O SEU VINHO

Já pensou nas coisas simples do dia a dia que deixa de fazer, com medo que algo corra mal? Como não tirar o avental à mesa, para não sujar a camisa bonitinha. Ou quando não arrisca fazer pizza para os vizinhos, só porque são italianos – sim, a pressão é grande. O que falta é confiança. A mesma que quer sentir quando escolhe uma marca de eletrodomésticos. Quando escolhe Haier, escolhe uma receita de tecnologia e design apurada durante mais de 30 anos e líder mundial há mais de uma década.

Escolhe a confiança para viver o dia a dia como sempre quis.

Haier



TECNODECK SKIN W & STC W

- Um sistema modular e inteligente para o revestimento de fachadas e tectos, com a aparência de um ripado.
- Uma extraordinária opção do ponto de vista ambiental, mais de 80% de componente reciclada.
Certificação FSC SA-COC-014247
- Excelente resistência aos agentes atmosféricos.
- Virtualmente sem necessidade de manutenção.
- Todos os benefícios de uma fachada ventilada. Proteção à radiação solar, proteção à chuva promovendo o arejamento da fachada primária. Permite a utilização dos mais diversos sistemas e materiais de isolamento.



Cores SKIN W:



Cores STC W:



Apartamento Privado | Restauradores
Por: Atelier Falanstério

Ambientes verdes 100% naturais, plantas e árvores para decoração em jardins verticais, horizontais e tectos.

Vertimais IN

Imagine o unimaginável, plantas e flores naturais, sem necessidade de água, luz ou qualquer especial manutenção ao longo do ano...

Alternativa ecológica aos jardins verticais em plástico.

- Exclusivamente para interiores;
- Plantas 100% naturais preservadas;
- Sem necessidade de manutenção, rega ou iluminação;
- Hipoalérgico sem qualquer componente tóxico;
- Absorção acústica Classe C (absorvente - Alpha W superior a 0,4);
- Resistente ao fogo de acordo com ISO 11925-2;
- Repelente de insectos;
- Antiestático;

Vertimais OUT

- Sistema modular inovador e patenteado para jardins verticais com plantas vivas, para exterior e interior;
- Sistema de irrigação integrado;



Better Collective | Amoreiras Plaza



Beldes Hotel

J-A #264

Jornal Arquitectos
Publicação periódica da
Ordem dos Arquitectos
– Portugal / Periodical
publication of Ordem dos
Arquitectos (Portuguese
Architects Association)

Presidente da Ordem dos
Arquitectos / Chairman
Gonçalo Byrne

J-A Direção / Editors
Luís Santiago Baptista
(director/editor-in-chief)
Carlos Machado e Moura
(director-adjunto/deputy
editor-in-chief)

Conselho Editorial
Editorial Board
Eliana Sousa Santos
Inês Moreira
Paula Melâneo
Pedro Baía
Pedro Bragança

Equipa Editorial
Editorial Team
Vitor Alves
(coordenação redatorial
e grafismo / editorial
management and graphics)
Tiago Silva Nunes (fotografia /
photography)
Pedro Baía (open call)

Design Gráfico
Graphic Design
vivóeusébio

Tradução / Translation
Liam Burke
(português-ínglês)
Cláudia Gonçalves
(ínglês-português)

Revisão / Proofreading
Cláudia Gonçalves

Sede de Redacção e Sede do
Editor / Headquarters of the
Editorial Team and Publisher
Edifício Banhos de São Paulo
Travessa do Carvalho 23
1249-003 Lisboa
ja@ordemosarquitectos.org

Estatuto Editorial disponível
em / Editorial statute available
at <https://arquitectos.pt/index.htm?no=1010697391221>

CDN Cultura / Culture
Coordinator
Jorge Figueira

CDN Tesoureira / Treasurer
Joana Seixas Nunes

Marketing e Publicidade
Marketing and Advertising
Maria Miguel
marketing@
ordemosarquitectos.org

Impressão / Printing
Norprint Artes Gráficas, SA
R. das Artes Gráficas 209
4780-739 Santo Tirso Portugal

Depósito legal / Legal deposit
27 626/89

ISSN
0870-1504

Registo ICS / ICS Registration
108 271

Propriedade / Ownership
Ordem dos Arquitectos

NIPC / Tax ID
500 802 025

Tiragem média / Print run
20.000

Os artigos são da inteira
responsabilidade dos seus
autores. / The articles are the
entire responsibility of their
authors.
Nesta publicação foi respeita-
da a ortografia em português
adoptada por cada autor.

02 *Editorial*
HISTÓRIAS DO PRESENTE INVISÍVEL
HISTORIES OF THE INVISIBLE PRESENT
Luís Santiago Baptista, Carlos Machado e Moura

04 *Mapeamento / Mapping*
A EMERGÊNCIA DO PROJETO
COMPUTACIONAL EM ARQUITETURA
THE EMERGENCE OF COMPUTATIONAL
DESIGN IN ARCHITECTURE
Isa Clara Neves, Filipe Brandão, Vítor Alves

12 *Reportagem / Report*
A MORTE E VIDA DOS MONUMENTOS SOVIÉTICOS
THE DEATH AND LIFE OF SOVIET MONUMENTS
Inês Moreira, Nico Carpentier, Ruth Melioranski, Pille Runnel

24 *Entrevista / Interview*
SAMIA HENNI: DESAFIANDO A AMNÉSIA IMPOSTA
SAMIA HENNI: CHALLENGING IMPOSED AMNESIA
Ana Vaz Milheiro, Eliana Sousa Santos

36 *Ensaio / Essay*
TRATADO DA DESOLAÇÃO – O PNH, O IHURU,
OS ARQUITECTOS E OS PROJECTOS DELES
TREATISE ON DESOLATION – THE NATIONAL HOUSING
PROGRAMME (PNH), THE INSTITUTE FOR HOUSING AND URBAN
REDEVELOPMENT (IHURU), THE ARCHITECTS AND THEIR DESIGNS
Pedro Machado Costa

48 *Crítica / Critique*
A CIRCULATURA DO QUADRADO NA ADEGA CASA DE SARMENTO
SQUARING THE CIRCLE FOR THE CASA DE SARMENTO WINERY
Vítor Alves, Carlos Machado e Moura + Tiago Silva Nunes (fotografia / photography)

60 *Recensão / Review*
CLIMAX CHANGE! O CÚMULO DA SUSTENTABILIDADE
CLIMAX CHANGE! PEAK SUSTAINABILITY
Miguel Eufrásia

72 *Portfolio*
HISTÓRIAS DA PASSAGEM PNEUMÁTICA
TALES FROM THE PNEUMATIC PASSAGE
Klaus

ARQUITECTOS.PT/J-A

Os números do J-A, desde 1981, estão disponíveis em PDF em www.arquitectos.pt/j-a
J-A issues, since 1981, are freely available in PDF at www.arquitectos.pt/j-a

J-A

HISTORIES OF THE INVISIBLE PRESENT

Luis Santiago Baptista
Carlos Machado e Moura

As a meaningful structure for the organisation of space and time, history is becoming more fragmented and plural. But what does this mean for architecture? In 1721 Fischer von Erlach published *A Plan of Civil and Historical Architecture*, crossing the European tradition of Classicism not only with mythical monuments, from the Seven Wonders of the World to Solomon's Temple, but also with distant Eastern architecture, from the Great Mosque of Mecca to Beijing's Forbidden City. While, geography has opened up to a planetary scale the engravings reveal the duality between the archaeological and fictional dimensions of history, which Piranesi would explore like no other. Thanks to modernity, the scientific basis of the history of architecture has shown the ideological layer beneath major political and cultural projects, as expressed by the architects of the Revolution or in the confrontation between neo-Classical and neo-Gothic. In the early 20th century, the modern architectural project endeavoured to unite geographies and histories with a new universal culture, something modernisation would accomplish somehow generically. Today, new historic challenges arise in a globalised world experiencing great upheaval. The post-colonial debate has erupted, releasing latent tensions in contemporary societies. It will be difficult for architecture to escape these tensions, given its material and historical presence. In historiographic terms, architecture has only recently begun to deconstruct the narrative of the so-called western architecture, crossing it with other regions, traditions and cultures it previously condemned to invisibility. But, in ideological terms, the history of architecture would not escape confrontation with the power structures and narratives established over time, with its inherent violence and subsequent erasures, as these are marked, both materially and immaterially, in architecture itself. It thus becomes crucial to build mediation platforms for a discussion that is as unavoidable as it is necessary. Architecture has never been neutral in defining its field. And architects have never been passive in their action on the territory. Historical narratives must be questioned, and viewpoints pluralised. Only thus can one understand polyhedrally one's architectural and urban heritage and more consciously design the future of one's built environment. Given its inherent problematics and conflicting nature, it will always involve visibilities and invisibilities, powers and counter-powers, meanings and resignifications, constructions and deconstructions, that is, an ongoing negotiation, which has been by no means strange to architecture from its beginnings.

The fourth issue in this series of *J-A* deals with history in contemporary architecture. It begins with a MAPPING of the brief but intense history of the digital in architecture, surely one of the most structural transformations in architectural practice since the Second World War. The REPORT focusses on recent interventions on Soviet monuments in the Baltic nations and Ukraine, demonstrating the question of dealing politically and ideologically with the historical heritage of the past. We invited Samia Henni for the INTERVIEW, in which she elaborates on her post-colonial research, mainly in North Africa, and the decisive role of history and historiography in the field of architecture. The ESSAY centres on the Portuguese National Housing Plan and the series of competitions launched by the Institute for Housing and Urban Redevelopment in the context of public housing promotion, analysing its results even prior to material realisation. The CRITIQUE is about the Casa de Sarmento Winery by Souto de Moura and J. Portela, exploring the tourist boom of the wine-growing sector and the historical references between the architectural object and the new ecological challenges. The book *Climax Change!* by Pedro Gadanho is the object of the REVIEW, which takes a look at the sustainability debate in architecture and the so-called sustainable practices. Lastly, the comic strip by Klaus in the PORTFOLIO, deliriously explores a series of fictional cities of the future, where biting humour deals with the challenges facing contemporary architecture.

PS: This issue was concluded in August but, due to logistical problems, only published in November.

HISTÓRIAS DO PRESENTE INVISÍVEL

Luis Santiago Baptista
Carlos Machado e Moura

Como grande estrutura de sentido de organização do espaço e tempo, a história está a fragmentar-se e a pluralizar-se. Mas quais são as implicações deste processo para a arquitetura? Em 1721, Fischer von Erlach publicava *Esboço de uma Arquitectura Histórica*, cruzando a tradição europeia do Classicismo não só com os seus monumentos míticos, das 7 Maravilhas do Mundo ao Templo de Salomão, mas também com a distante arquitectura oriental, da Grande Mesquita de Meca à Cidade Proibida de Pequim. Se a geografia era expandida à escala planetária as gravuras não deixavam de expor a dualidade entre as dimensões arqueológica e ficcional da história, que depois Piranesi exploraria como nenhum outro. Com a modernidade, a constituição científica da história da arquitectura foi reflectindo o substrato ideológico dos grandes projectos políticos e culturais, expresso nos arquitectos da Revolução ou no confronto entre neo-clássicos e neo-góticos. No início do século XX, o projecto arquitectónico moderno ambicionava a unificação de geografias e histórias numa nova cultura universal, algo que a modernização haveria, num certo sentido, de cumprir em modo genérico. Hoje, emergem novos desafios históricos perante um mundo globalizado em grande transformação. O debate pós-colonial irrompeu intensamente, fazendo emergir tensões latentes nas sociedades contemporâneas. A arquitectura dificilmente conseguiria escapar a tal condição, perante a sua presença material e histórica. Historiograficamente, a arquitectura só recentemente começou a desconstruir a narrativa da denominada arquitectura ocidental, cruzando-a com outras geografias, tradições e culturas, até aqui remetidas à invisibilidade. Mas, ideologicamente, a história da arquitectura não poderia escapar ao confronto com as estruturas e narrativas do poder ao longo do tempo, com a sua inerente violência e consequentes apagamentos, marcados que estão, material e imaterialmente, na própria arquitectura. Torna-se, pois, fundamental construir plataformas de mediação para uma discussão tão inultrapassável quanto necessária. A arquitectura não foi nem é neutra na constituição do seu campo. E o arquitecto não foi nem é passivo na sua acção sobre o território. As nossas narrativas históricas precisam de ser interrogadas e os seus pontos de vista pluralizados. Só assim poderemos entender poliedricamente a nossa herança arquitectónica e urbana e projectar mais conscientemente o futuro do nosso meio construído. Dada a sua inerente problematicidade e conflitualidade, envolverá sempre visibilidades e invisibilidades, poderes e contrapoderes, significados e resignificações, construções e desconstruções, ou seja, uma negociação permanente que, de resto, não é estranha à arquitectura desde a sua origem.

O quarto número desta série do *J-A* aborda o campo da história na arquitectura contemporânea. Inicia com um MAPEAMENTO da breve mas intensa história do digital na arquitectura, certamente das transformações mais estruturais da prática desde a Segunda Guerra Mundial. A REPORTAGEM centra-se nas recentes intervenções sobre os monumentos soviéticos nos países bálticos e Ucrânia, demonstrando a problematicidade do lidar político e ideológico com as heranças históricas do passado. Samia Henni é a convidada da ENTREVISTA, elaborando sobre a sua investigação pós-colonial, principalmente centrada no Norte de África, e o papel determinante da história e das práticas historiográficas no campo da arquitectura. O ENSAIO foca-se no PNH e na série de concursos lançados pelo IHRU na continuidade histórica da promoção pública de habitação, analisando os resultados projectuais obtidos mesmo que ainda sem concretização material. A CRÍTICA de obra concentra-se na Adega Casa de Sarmento de Souto de Moura e J. Portela, contextualizando o boom turístico do sector vitivinícola e explorando as ligações entre as referências históricas do objecto arquitectónico e os novos desafios ecológicos destes territórios. O livro *Climax Change!* de Pedro Gadanho serve de mote à RECENSÃO, que elabora sobre a premência do debate da sustentabilidade e consequentes desafios das práticas ditas sustentáveis. Por fim, a BD de Klaus no PORTFOLIO, explora delirantemente uma série de cidades fictícias do futuro, onde se joga, com corrosivo humor, os desafios da arquitectura contemporânea.

PS: Este número foi concluído em Agosto mas, por problemas logísticos, apenas publicado em Novembro.

4 MAPEAMENTO

A EMERGÊNCIA DO PROJETO COMPUTACIONAL EM ARQUITETURA

Independentemente de conotações ideológicas, escolhas políticas e socioeconômicas, as ferramentas digitais tornaram-se indispensáveis, e chegaram para ficar, de modo irreversível. A sua adoção no contexto da indústria da construção civil está em marcha, e pode, tal como já aconteceu noutros domínios, alterar radicalmente a sua organização. O processo em curso não é apenas o uso de uma nova ferramenta, mas é inseparável de um quadro cultural muito mais amplo. De facto, a arquitetura tem sido ativamente submetida a uma inovação tecnológica ao nível das ferramentas de fabrico digital e desenho digital, vinda de outras áreas, com repercussões na experimentação de metodologias de projeto. A própria indústria tem sido impulsionada fortemente por essa mudança estrutural, pois tem grande interesse nela, almejando tornar tudo mais rápido, mais barato e eficaz. E isso pode acontecer sem o arquiteto, operador cultural na indústria da construção. Então, provavelmente o valor de todo esse fenómeno tornar-se-ia mínimo.

Qual é então o papel do arquiteto? É fundamental os arquitetos estarem cientes das mudanças das tecnologias digitais através do discurso crítico, da teoria, focando os paradigmas técnicos emergentes que estão a remodelar profundamente o modo como vivemos, e promovendo uma arquitetura digital mais ativa política e socialmente. Neste contexto, preconiza-se um papel ativo e síncrono dos arquitetos na mudança de paradigma a que assistimos, refletindo e desenhando criticamente a utilização das tecnologias inovadoras de forma responsável, contrariando o caráter conservador que historicamente a disciplina da arquitetura tem demonstrado.

THE EMERGENCE OF COMPUTATIONAL DESIGN IN ARCHITECTURE

Regardless of ideological connotations, political and socioeconomic choices, digital tools have become indispensable, and are here to stay. Its adoption in the context of the AEC industry is underway, and may, as it has already happened in other areas, radically change its organization. The ongoing process is not just the use of a new tool but is inseparable from a much broader cultural framework. In fact, architecture has been actively subjected to technological innovation in terms of digital design and fabrication, coming from other areas, with repercussions on the experimentation of design methodologies. The industry itself has been strongly driven by this structural change, as they have a great interest in it, aiming to make everything faster, cheaper, and more efficient. And this can happen without the architect, cultural operator in the construction industry.

Then, the value of all this phenomenon would probably become minimal. What then is the role of the architect? It is essential for architects to be aware of changes in digital technologies through critical discourse and theory, focusing on emerging technical paradigms that are profoundly reshaping the way we live, and promoting a more politically and socially active digital architecture. In this context, a synchronous active role of architects is advocated in the paradigm shift we are witnessing, to reflect and critically design the use of innovative technologies in a responsible manner, contradicting the conservative character that the discipline of architecture has historically demonstrated.

1. PROJETOS

Olhar o projeto através da lente da computação significa perceber em que medida a capacidade intrínseca de *computare* (calcular), recorrendo aos dispositivos que a caracterizam, foi usada no processo do projeto (*latu senso* e não especificamente limitado ao exercício da arquitetura). Esta seleção de obras configura um quadro que elucida diferentes níveis do digital na arquitetura. Consideramos aqui o pensamento computacional não tanto como uma materialização da tecnologia computacional, mas sim como um modo de pensar que alterou a compreensão do projeto e do projetista.

Apesar das manifestações formalistas que dominaram as últimas décadas, o principal efeito do digital na arquitetura tem sido uma crescente aplicação, com progressiva integração, da computação aos diversos passos do processo da concepção à construção. De facto, o potencial transformador do digital reside na automação do processo que operacionaliza o paradigma produtivo da personalização em série, originado fora do campo da arquitetura e rapidamente abraçado pelos *digerati* (literatos digitais) dos anos 1990. No entanto, este paradigma tanto permite a geração de complexidade a baixo custo como a geração de soluções contextuais em série.

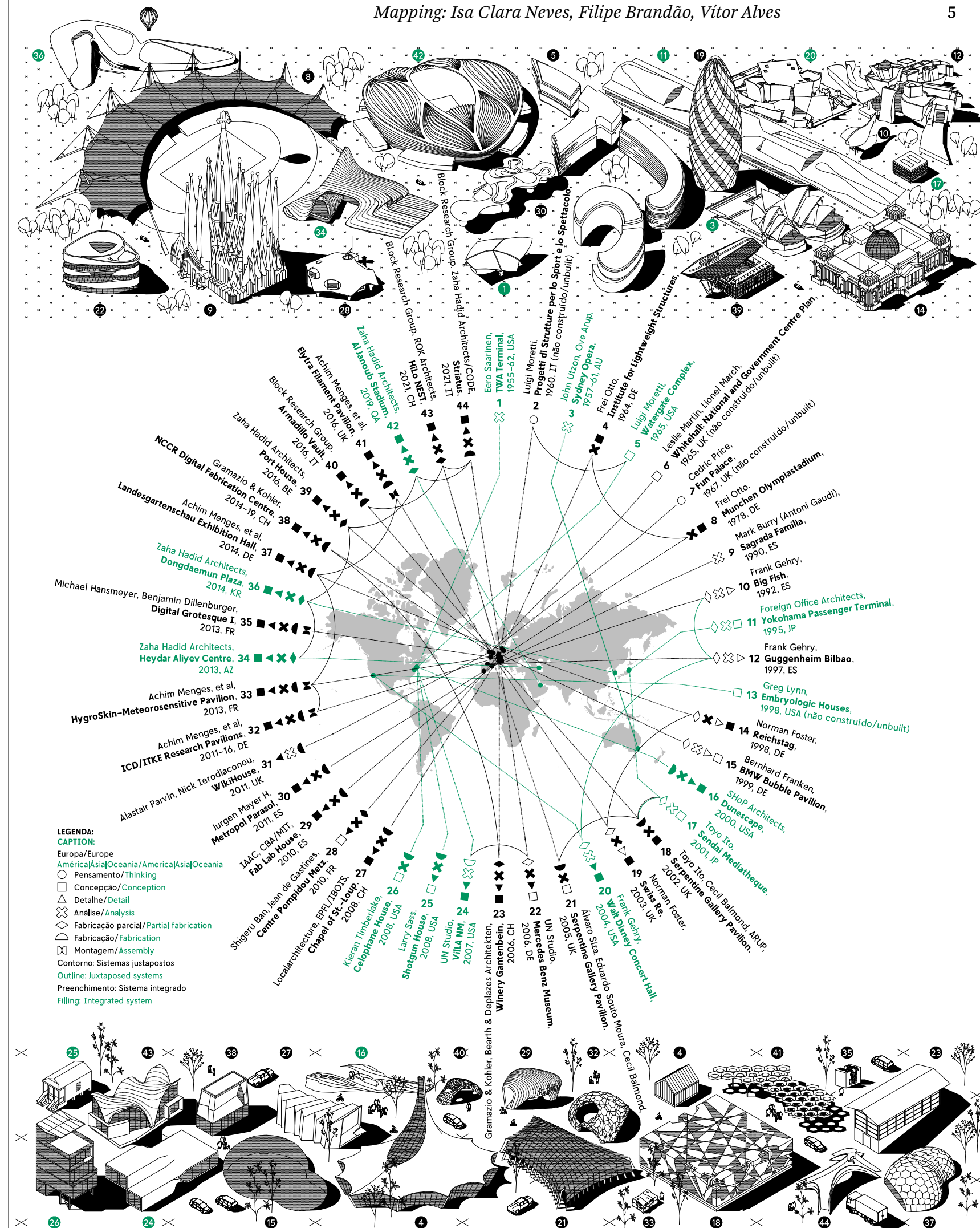
A disseminação do uso de ferramentas digitais, de desenho paramétrico e fabricação digital, levou a uma nova práxis material e um novo campo de exploração em que os arquitetos assumem o papel de metadesigner, desenvolvendo metatipos para *instance-designers* (arquitetos, construtores, cliente) configurarem. Para operar neste contexto, os arquitetos devem complementar os seus recursos com a intuição dos empreendedores, mas também colaborar cada vez mais com os diferentes atores do processo de projeto.

1. PROJECTS

Considering design through the lens of computation means realizing to what extent the intrinsic ability to *compute* (calculate), using the devices that characterize it, was used in the design process (*latu sensu* and not specifically limited to the exercise of architecture). This selection of projects configures a framework that elucidates different levels of the digital in architecture. We consider computational thinking not so much as a materialization of computational technology, but rather as a way of thinking that has altered the understanding of design and the designer.

Despite the formal manifestations that dominated the last decades, the most relevant effect of the digital in architecture has been a growing application, with progressive integration, of computation to the different steps of the process from design to production. In fact, the transformative potential of digital lies in the automation of the process that operationalizes the paradigm of mass customization, originated outside the field of architecture and quickly embraced by the *digerati* of the 1990s. However, this paradigm enables both low-cost complexity generation and mass generation of contextual solutions.

The dissemination of the use of parametric design tools and digital fabrication has led to a new "material praxis" and a new field of exploration for building designers to take the role of meta-designer, developing meta-types for instance-designers — architects, builders, clients — to configure. To operate in this context architects must add to their skills the navigational instinct of entrepreneurs but also increasingly collaborate with other stakeholders in the design process.



3. CENTROS DE INVESTIGAÇÃO

A investigação sobre o uso da computação em arquitetura está intimamente ligada ao desenvolvimento das teorias sobre a cognição e a inteligência artificial, que se desenvolveram nos anos 1960. O início de uma abordagem científica aos métodos de design, que ocorreu na mesma época, foi marcado pelo interesse em metodologias científicas advindas das ciências formais aplicadas à arquitetura e ao planeamento urbano. Com ou sem auxílio do computador, foram desenvolvidas metodologias de projeto baseadas na análise e lógica matemática em centros de investigação pioneiros, nos EUA e na Europa.

Os centros e protagonistas referidos dessa época, foram efetivamente uma força motriz no desenvolvimento de ideias inovadoras, muitas vezes sem computadores acessíveis, sendo a única opção imaginar as mudanças tecnológicas, sociais e políticas necessárias para a realização dessas ideias, num ensaio mental prospetivo daquilo que a arquitetura e o ambiente construído poderiam vir a ser no início do século XXI. Esta construção do digital na arquitetura ao longo da última metade do século XX caracterizou-se pelo que Negroponte definiu em *Being Digital* como a transferência do material para o digital, formando-se o big data. Nos últimos anos o arquiteto tem-se concentrado em transferir o digital para o material, tal como Carpo alude em *Beyond Digital*, existindo máquinas que concretizam isso, dirigidas a partir do computador, que deixaram de ser repetitivas, pois já não são mecânicas. Hoje qualquer aluno ou investigador pode ter acesso a estas máquinas em relevantes universidades de arquitetura. Com a viragem do milénio isso finalmente ficou ao alcance na produção de arquitetura, permitindo o exponencial do uso da Inteligência Artificial na disciplina.

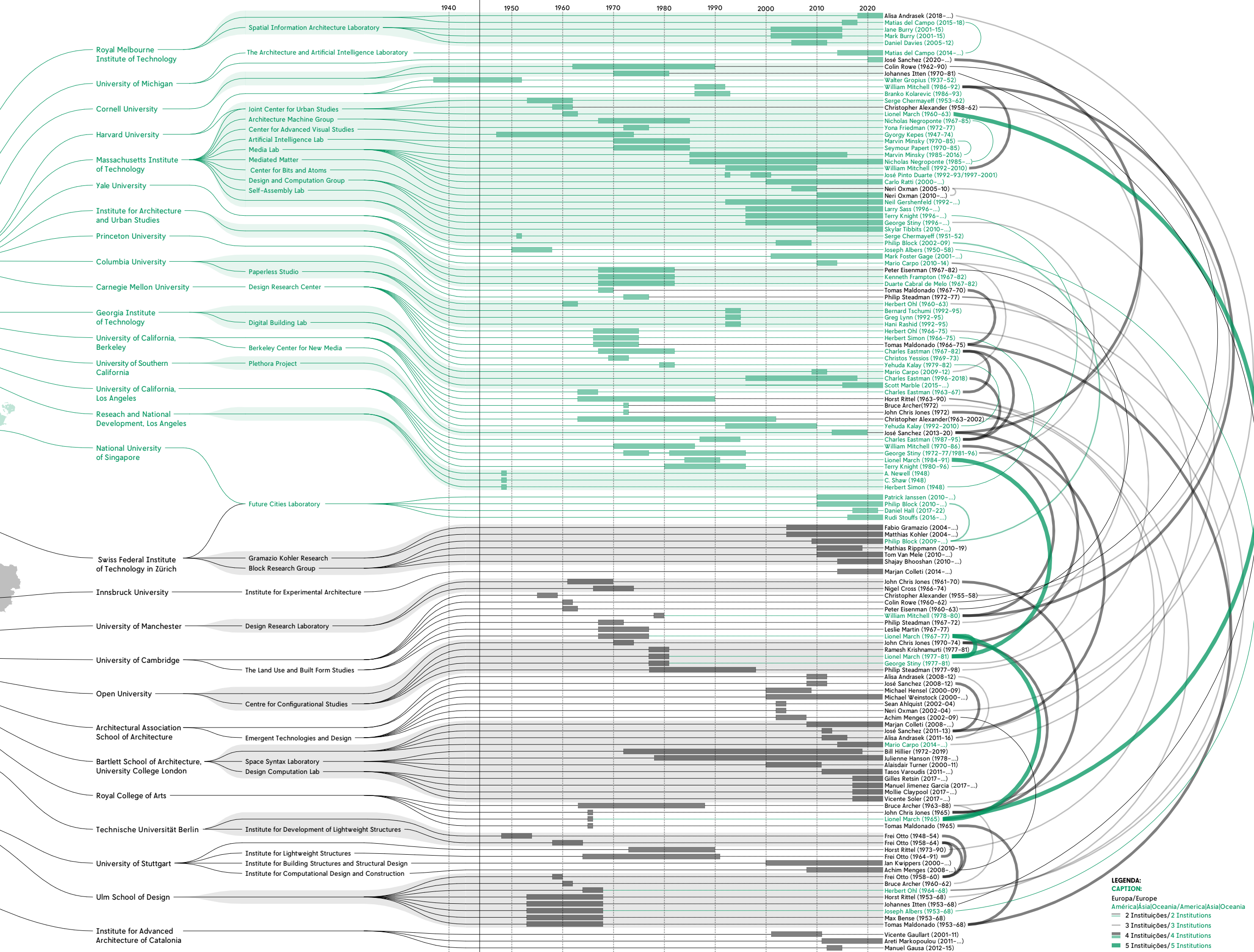
A tecnologia certamente não substituiu o pensamento, mas pode mudar o quadro em que isso acontece, para melhor ou para pior. Neste contexto, o ensino e a investigação em arquitetura não devem ser orientados pela tecnologia, mas sim pela resolução de problemas, surgindo a tecnologia, independentemente da sua sofisticação, como um recurso a usar na procura de soluções, sendo a natureza do problema e a interpretação do projetista a determinar qual a tecnologia adequada.

3. INVESTIGATION CENTRES

Research on the use of computing in architecture is closely linked to the development of theories about cognition and artificial intelligence, which developed in the 1960s. The beginning of a scientific approach to design methods, which occurred at the same time, was characterised by interest in scientific methodologies from the formal sciences applied to architecture and urban planning. With or without computer aid, design methodologies based on analysis and mathematical logic were developed in pioneering research centres in the US and Europe.

The centres and protagonists of that time were effectively a driving force in the development of innovative ideas, often without accessible computers. The only option being to imagine the technological, social, and political changes necessary for the realisation of these ideas, in a prospective mental rehearsal of what architecture and the built environment could be in the early 21st century. This construction of the digital in architecture over the last half of the 20th century was characterised by what Negroponte defined in *Being Digital* as the transfer of material to digital, forming big data. In recent years, the architect has focused on transferring the digital to the material, as Carpo alludes to in *Beyond Digital*, with machines that implement this, driven by the computer, which are no longer repetitive, as they are no longer mechanical. Today any student or researcher can access these machines in relevant architecture universities. At the turn of the millennium, this finally became within reach in the production of architecture, enabling the increasing use of Artificial Intelligence in the discipline.

Technology certainly does not replace thinking, but it can change the framework in which it happens, for better or worse. In this context, teaching and research in architecture should not be oriented to technology, but to problem-solving, with technology emerging, regardless of its sophistication, as a resource to be used in the search for design solutions.



LEGENDA: CAPTION: Europa/Europe América/Ásia/Oceania/America/Asia/Oceania 2 Instituições/2 Institutions 3 Instituições/3 Institutions 4 Instituições/4 Institutions 5 Instituições/5 Institutions

4. FERRAMENTAS

Com a exceção de algumas incursões teóricas e poucas aplicações práticas da computação em arquitetura, os arquitetos apenas começaram a adotar o computador nos anos 1990. No espaço de trinta anos, o digital tornou-se no método técnico hegemónico para o projeto. Apesar disso, os computadores continuam a ser usados principalmente para a automação da representação de ideias preconcebidas ou no máximo para a manipulação interativa de modelos digitais. São certamente abordagens válidas, mas que ficam aquém das visões e utopias mais tímidas do uso da computação em arquitetura que emergiram nos anos 1960 e 70.

De facto, a modelação interativa é característica dos sistemas CAD, e das suas evoluções BIM, que aderem à metodologia tradicional de projeto arquitetónico *top-down*. É útil em projetos longos em que os atores da construção assumem funções segregadas, sequenciais e claramente definidas. Ao contrário da maioria das outras indústrias, as cadeias de produção na indústria AEC (Arquitetura, Engenharia e Construção) para o projeto e construção são frequentemente específicas do projeto, ou seja, tanto a construção quanto o processo são protótipos. Diferentes equipas de projeto trabalham com softwares diferentes, muitas vezes incompatíveis, dificultando o fluxo de informações ou mesmo forçando o redesenho. Se as equipas mudam de projeto para projeto, restam poucas oportunidades para aumentar a eficiência do processo com base na experiência.

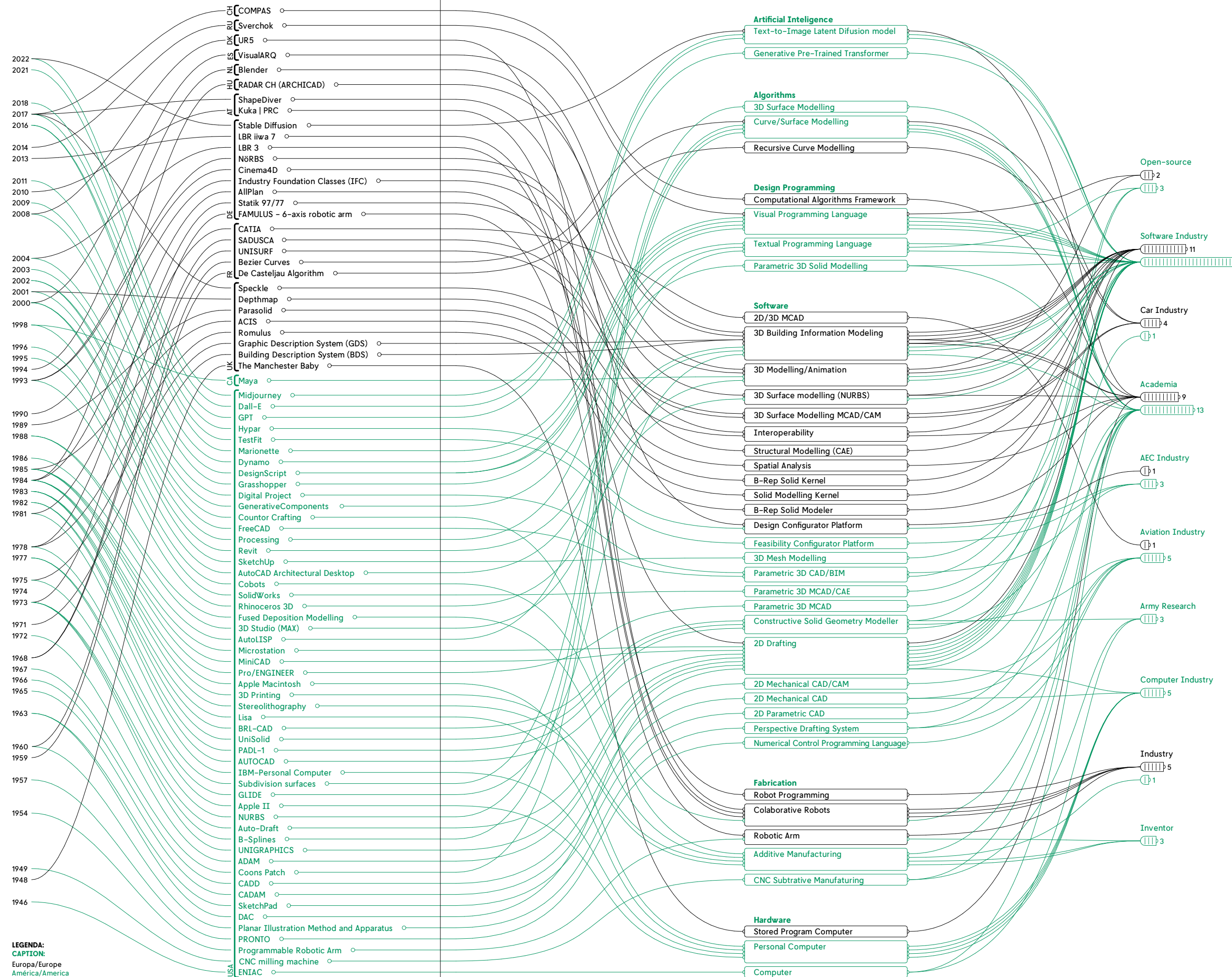
A crescente adoção de ferramentas de design computacional, que começou nos anos 1990, permitiu que os arquitetos comesçassem a explorar metodologias alternativas de projeto que podem efetivamente alavancar a computação e a automação do projeto à produção. Esta experimentação está finalmente a levar ao desenvolvimento de software criado pela indústria AEC e projetado para as suas necessidades específicas.

4. TOOLS

Except for some theoretical incursions and few practical applications of computing in architecture, architects have only started to adopt the computer in the 1990s. In the space of thirty years, digital has become the hegemonic technical method for design. Despite this, computers continue to be used mainly for representation of preconceived ideas or at most for the interactive construction and manipulation of digital models. These are certainly valid approaches but fall short of the timider visions and utopias of the use of computing in architecture that emerged in the 1960s and 70s.

In fact, interactive modeling is a characteristic of CAD systems, and their BIM evolutions, that adheres to the traditional architectural top-down design methodology. It is useful when projects last long and building stakeholders take mostly segregated, sequential and clearly defined roles. Contrary to most other industries, the supply chains for design and production in the AEC industry are frequently project-specific, i.e., both the building and the process are prototypes. Different design teams, e.g., engineers and architects, work with different softwares, often incompatible, hindering information flows or even forcing remodeling. If teams change from project to project, there are little opportunities for increasing process efficiency from experience.

The growing adoption of computational design tools, that started in the 1990s, allowed architects to start exploring alternative design methodologies that can effectively leverage computation and automation from design to production. This experimentation is finally leading to the emergence of AEC-led software designed for the specific needs of the industry.



A MORTE E VIDA DOS MONUMENTOS SOVIÉTICOS

O Monumento à Mãe Pátria, de Vasyl Borodai, encontra-se em Kyiv voltado para a Rússia e segurando um contestado escudo com os símbolos da ex União Soviética. Faz parte do Museu de História da Ucrânia na Segunda Guerra Mundial e o seu futuro está em debate. © Inês Moreira, 2019

Monumento à Grande Guerra Patriótica em frente da Universidade Estatal Pedagógica Pavlo Tychyna de Uman, Ucrânia. © Inês Moreira, 2019. A Segunda Guerra Mundial foi um acontecimento complexo. Na União Soviética chamou-se Grande Guerra Patriótica e o seu entendimento geopolítico foi diferente do ocidental, uma vez que os soviéticos estavam a combater a Alemanha nazi para reconquistar o território das suas repúblicas (previamente ocupado). Os memoriais da Guerra referem-se a 1941-1944 e não à duração total da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), exibindo a estrela ou os símbolos comunistas para celebrar a Vitória Soviética sobre os exércitos nazis.

1. Andrew M. Shanken, *The Everyday Life of Memorials*, New York: Zone Books, 2022, p. 322.

2. O trabalho de campo do grupo Nomadic Research at the Fringes na Estónia foi possibilitado pelo Cost Action CA18136 (European Forum for Advanced Practices – EFAP) e apoiado pela Academia das Artes da Estónia e o NGO SQRIDGE, 2022. A investigação da Inês na Letónia foi subsidiada pelo Lab2PT, Universidade do Minho, 2022; e na Ucrânia pelo Erasmus+ através da Universidade do Porto e da Universidade Estatal Pedagógica Pavlo Tychyna de Uman, 2019.

3. Inês Moreira, Elena Lacruz (eds.), *Projecting Memory*, Krakow: IFC, 2017.

4. Nico Carpentier, Ruth-Helene Melioranski, Pille Runnel, Inês Moreira. "The Discursive-Material Struggle over Legitimate Heroism: A Visual Essay on Floating Signifiers and Their Materiality in the Estonian Second World War Memorialscape", *Membrana – Journal of Photography, Theory and Visual Culture* (no prelo).

[Os monumentos] situam-se no cerne de tantas das questões em mutação na modernidade que o seu próprio estatuto é complexo. São lentos numa era de velocidade, permanentes numa era de obsolescência, inúteis num mundo dedicado às motivações do lucro e implacável pragmatismo. Inclina-se para trás enquanto a modernidade corre para a frente e muitas vezes lidam com a morte por entre o profundo desconforto que ela provoca.¹

E, em determinado momento, também eles morrem.

Monumentos e memoriais são gestos de representação política, afirmações em espaços públicos que interpelam os cidadãos, convidando à reflexão sobre acontecimentos passados. Procuram suspender o tempo e a sua permanência é legitimada pelo significado histórico e político, celebrado em atos oficiais e em cerimónias periódicas. Se a projeção e construção de monumentos é um exercício de autoria e de relações de poder, a projeção e a construção da memória é mais difusa e é um exercício coletivo de celebração, negação, resignificação e apagamento de eventos passados e, também, de narrativas mutáveis do passado. Neste ensaio analisamos as tensões recentes em torno de um grupo específico de monumentos soviéticos, situados nas repúblicas que constituíram os limites ocidentais da antiga União Soviética, particularmente a Estónia, a Letónia e a Ucrânia, baseando-nos nas nossas observações no terreno e nos nossos registos fotográficos².

Obras de arte públicas monumentais, que celebram vitórias e assinalam acontecimentos bélicos estão necessariamente carregadas de ideologia, uma vez que estão frequentemente alinhadas com os poderes que as encomendam. Observámos que, para *Projetar Memória*³, existem diferentes estratégias e táticas de desenhar e construir (e muitas vezes tentar manter ou mudar) a memória histórica. Se a arquitetura e as artes plásticas tendem a reiterar a memória ou a evitar o esquecimento ao projetar novos locais de homenagem e de contemplação, preservando-os imaculados, a assunção de incompletude, desaparecimento e ruína implicada na arqueologia e no património sublinha as tensões em torno da preservação de objetos do tempo, da dissolução de referentes estáveis (e da própria acção de cuidar). Os novos estudos sobre património integram também as forças de destruição — daí a referência recorrente a palimpsestos, desconstrução e à processualidade do tempo.

Na memória da guerra, monumentos a heróis, batalhas e acontecimentos heróicos contribuem para fixar momentos de vitória, mas também para recordar os momentos de horror e a violência perpetrada, como é o caso de campos de concentração, campos de prisioneiros, locais de resistência e morte, como valas comuns e outras homenagens em cemitérios locais. A memorialização da guerra implica ambas as perspetivas: a vitória dominante e os horrores da violência. Vitória, heróis e horrores não são significantes estáveis na medida em que a legitimidade do discurso sobre o significado pode ela própria tornar-se num campo de batalha⁴.

Heroísmo e triunfo podem mudar e alterar-se com o tempo, os seus símbolos e representação podem sofrer um processo complexo de resignificação.

Monumentos e memoriais prolongam as ideias de regimes de poder que não podem ser desligados da sua semiótica material, como encapsulamentos tóxicos. A criação de obras de arte monumentais é tanto uma encomenda desejada por artistas e arquitetos, que estão (ou se tornam) alinhados com os regimes, como é desprezada e combatida pelas forças da oposição, cívica e artística. Durante o seu tempo de vida, os monumentos são sancionados através de manifestações e intervenções públicas em lutas políticas e greves, adicionando outras camadas de significado às peças originais.



Discursos e práticas contra-hegemônicos⁵ são-lhes dirigidos, alterando as mensagens celebratórias através de intervenções cívicas e artísticas, na maioria dos casos efêmeras, como têm sido as sucessivas intervenções anónimas anti-Kremlin no Monumento ao Exército Soviético em Sófia, desde 2011⁶. As obras de arte do artista búlgaro Christo, feitas em colaboração com a sua companheira Jeanne-Claude, assim como as do artista polaco Krzysztof Wodiczko, são produções monumentais (e encomendas oficiais) que instigam a ressignificação de monumentos históricos — como é o caso do trabalho póstumo *L'Arc de Triomphe, Empaqueté* [Arco do Triunfo, empacotado] em Paris — ou que dialogam com eventos e situações contemporâneas, como a projeção de mísseis americanos e soviéticos no *Soldiers and Sailors Memorial Arch*, em Brooklyn⁷.

FACTOS E REPRESENTAÇÕES

A complexa história do século XX produziu deslocamentos de fronteiras, anexações, guerras e alianças por toda a Europa. Após a proclamação da independência dos Países Bálticos e da Ucrânia em 1918, sucederam-se diferentes ocupações desses territórios nas décadas seguintes. Na região do Báltico, por exemplo, entre 1918 e 1920 a Estónia travou a chamada Guerra da Independência contra a União Soviética — e em determinado momento contra as forças alemãs (bálticas)⁸ —, tendo a sua independência sido reconhecida em 1920.

Entre 1939 e 1941 a Alemanha e a União Soviética assinaram um pacto que colocou a Estónia e a Letónia na esfera de influência soviética. O ano 1941 é um marco importante, em que a Alemanha nazi ataca a União Soviética, surpreendendo Estaline e conquistando a região báltica soviética, apesar dos esforços da resistência civil. O exército nazi ocupou a região, que em conjunto com a parte ocidental da Bielorrússia passou a formar o Reichskommissariat Ostland [Comissariado do Reich dos Territórios do Leste], onde o Holocausto se estendeu, com a limpeza de minorias religiosas e étnicas e de comunistas. Em 1944 a União Soviética retomou o controle da região do Báltico, derrotando a Alemanha nazi apesar de resistência de alemães e estónios⁹, tendo a ocupação soviética das Repúblicas do Báltico — Estónia, Letónia e Lituânia — durado até 1991.

Um pouco mais a sul, as fronteiras permanecem instáveis até aos dias de hoje. A República Socialista Soviética da Ucrânia foi estabelecida em 1921, depois de o Exército Vermelho ter conquistado dois terços da Ucrânia, enquanto o terço ocidental passou a pertencer à Polónia. Em 1939, como aconteceu no Báltico, a União Soviética anexou a Ucrânia Ocidental, nos termos do Pacto Germano-Soviético de Não-Agressão. Em 1941 foi a vez da Alemanha nazi ocupar a Ucrânia e o país sofreu uma terrível devastação até 1944. A partir daí permaneceu na esfera soviética até 1991, com ocupações e transferências territoriais que duram até hoje. Em 1954, o líder soviético transferiu a Península da Crimeia para a Ucrânia, um ato ainda em disputa sete décadas passadas. A anexação da Crimeia pela Rússia em 2014 reabriu as tensões entre o Leste e o Ocidente.

As invasões russas da Ucrânia, primeiro em 2014 e depois a guerra em 2022, desencadearam tensões, receios, mas também alianças na região leste da Europa, sublinhando as conotações negativas destes elementos celebratórios. Mais uma vez, os símbolos e referências comemorativos soviéticos em espaços públicos estão a ser alvo de processos de demolição ao abrigo de diferentes leis, regulamentos, relatórios e peritos envolvidos nos diferentes países.

SÍMBOLOS MANCHADOS

Representações de poderes anteriores e de forças militares são motivos culturais e políticos controversos, e origem de crescente tensão especialmente em regiões onde as fronteiras, a nacionalidade e o regime político mudam com frequência. Mesmo quando fascinantes na sua forma, expressão, materiais e dimensões, a referência a factos dramáticos ou mutáveis — como os monumentos heróicos ao Soldado Desconhecido em antigas colónias, à amizade com antigos aliados ou à vitória sobre outras nações — tornam-se assuntos que requerem atenção curatorial.

Se não é possível impor uma abordagem única à patrimonialização das heranças culturais soviéticas dentro de cada país, seria ainda mais difícil impô-la entre diferentes nações. Independentemente do valor intrínseco artístico, arquitetónico, paisagístico e urbanístico da maioria destes legados do século XX, os monumentos heróicos soviéticos, jugoslavos e outros, provavelmente não são perccionados como património nacional pelos atuais cidadãos dos diferentes países em causa (ou por grande parte) e têm sido interpretados diferentemente em tempos recentes, à medida que, desde 1991, têm mudado nações, heróis, feriados e até os nomes das guerras travadas.



Monumento aos Soldados Caídos no cemitério soviético de Valmiera, Letónia. © Inês Moreira, 2022. Em 1944 foi assinado um acordo entre a Rússia e a Letónia para preservação e manutenção de lápides e cemitérios de guerra: os monumentos e memoriais na Letónia não poderiam ser eliminados, enquanto a manutenção e conservação das sepulturas de guerra é assegurada pela Embaixada russa, como acontece com os cemitérios militares da Segunda Guerra Mundial.

5. Nico Carpentier, *The Discursive-Material Knot: Cyprus in Conflict and Community Media Participation*, New York: Peter Lang, 2017; Nico Carpentier, *Iconoclastic Controversies: A Photographic Inquiry into Antagonistic Nationalism*, Bristol: Intellect, 2021.

6. www.rferl.org/a/sofia-soviet-monument-vandalism-ukraine-war-protest/32290150.html

7. www.artsy.net/artwork/krzysztof-wodiczko-soldiers-and-sailors-memorial-arch-grand-army-plaza-brooklyn-new-york

8. O Baltische Landeswehr (Exército Territorial Báltico), parte do VI Corpo de Reservistas Alemães e constituído pelos alemães dos Países Bálticos atacou a Estónia a partir da Letónia em 1919, numa tentativa de estabelecer um estado-fantoches pró-alemão.

9. Adicionando complexidade a forças e alianças mutáveis, as Brigadas SS estónias foram reforçadas com uma brigada de voluntários estónios para lutar contra uma possível e indesejada ocupação soviética.

A peça *Middle Way*, criada pelo artista romeno Bogdan Rață, está instalada em frente do pedestal onde se encontrava o monumento a Lenine no centro de Kyiv. © Inês Moreira, 2019. Em 2014, durante a Revolução da Dignidade, a estátua foi violentamente despedaçada, mais tarde substituída pelo tridente ucraniano, em frente do qual foi instalada esta mão na cor azul forte que representa a Ucrânia, ao que se seguiu a eliminação de 320 estátuas nesse mesmo mês e 5.500 durante o ano 2017.



10. <https://gis.huri.harvard.edu/lenin-falls>

11. Frédéric Chaubin, *CCCP: Cosmic Communist Constructions Photographed*, Cologne: Taschen, 2011.

12. <https://www.amazon.co.uk/soviet-memorabilia/s?k=soviet+memorabilia>

13. Ver plataforma Socmodernism, um projeto desenvolvido pela BACU Association e apoiado pelo ICOMOS ISC20C: <https://socheritage.com/>

14. Ver o website SOS Brutalism do Deutsches Architekturmuseum (DAM) e da Wüstenrot Stiftung com cerca de 2000 edifícios listados e mapeados, com muito poucos exemplos na antiga URSS: www.sosbrutalism.org

15. Ver os livros *Soviet Bus Stops* sobre as paragens de autocarro soviéticas (e o filme a estrear em 2023) de Christopher Herwig: <https://www.sovietbusstops.com/>

16. Plataforma Socmonumentalart, projeto desenvolvido pela BACU Association e apoiado pela Ordem dos Arquitetos Romanos (O.A.R.): <http://socmonumentalart.com/>

17. *Calvert Journal*, uma revista sobre património cultural na Europa de Leste, nos Balcãs, no Cáucaso e na Ásia Central, foi suspensa após o início da guerra na Ucrânia. Intitula-se agora *New East Digital Archive*: <https://www.new-east-archive.org/>

18. Katharina Ritter, Ekaterina Shapiro-Obermair, Alexandra Wachter, *Soviet Modernism, 1955–1991: Unknown History*, Zurich: Park Books, 2012.

19. Base de dados dos Spomenik: <http://www.spomenikdatabase.org>

20. Hashtags: #socmod #socialist modernism #SOSBrutalism #brutalism #brutalist_#architecture #concrete #brut

21. URBANICA Group, com livros sobre o modernismo socialista na antiga Jugoslávia, Alemanha, Moldávia, Cáucaso, entre outros: <https://urbanicagroup.ro/>. Fuel, com títulos como *Soviet Modernist Architecture in Central Asia* ou *Soviet Bus Stops*: <https://fuel-design.com/publishing/>

22. https://www.instagram.com/soviet_arch/

23. <https://www.instagram.com/sovietdays/>

24. <https://www.instagram.com/brutopolis/>

25. https://www.instagram.com/say_decay/

Imediatamente após as restaurações da independência dos anos 1990, a coexistência desses símbolos e estruturas afirmativos no espaço público ainda era possível e parcialmente tolerada. Muitos dos monumentos foram mantidos enquanto uma pluralidade de identidades, mentalidades e um certo sentido de herança coletiva pôde ser defendido e, conseqüentemente, protegido — embora não necessariamente preservado. Diferentes grupos identitários dentro de cada país, como estónios e russos, letões e russos, ucranianos e russos, tanto civis como militares, projetam diferentes

significados nessas estruturas monumentais e épicas, com vários nuances de sentimentos e opiniões, da nostalgia à negação. Durante longos períodos (tempos “normais”), a tensão em torno de um legado repudiado e a vergonha de um passado coletivo expressou-se como um vazio espectral, ou *toska*, e um evitar total desses factos e temas.

Em momentos mais difíceis, as tensões resultam em ataques iconoclastas viscerais e emotivos. A guerra na Ucrânia tornou óbvio o descontentamento e desconforto que os monumentos provocam e precipitou movimentos nacionais para a sua remoção¹⁰. Já em 2015 com a “Lei da Descomunização”, a Ucrânia tinha decretado a eliminação de símbolos de espaços públicos, edifícios e monumentos.

AS REDES SOCIAIS E A VISIBILIDADE INTERNACIONAL

Da Primavera Árabe a George Floyd e às manifestações antirracismo, à Revolução da Praça Maidan (ou Revolução da Dignidade), mas também a muitos protestos decolonialistas, na última década as multidões dirigiram-se, mais uma vez, contra monumentos. Surgiram novos ângulos, desde a preservação à sua vida quotidiana, como, por exemplo, o livro do historiador da arquitetura Andrew M. Shanken *The Everyday Life of Memorials*, publicado pela Zone Books, como o nome indica abordando a vida quotidiana dos memoriais e centrando-se nos modos como os monumentos físicos são ativados e desativados como locais celebratórios.

No que diz respeito aos antigos monumentos soviéticos, atrevemo-nos a considerar outras perspetivas para além da vida material e quotidiana, nomeadamente a sua vida social (mediática). Precedido por sucessos comerciais como o livro de 2011 da Taschen *CCCP: Cosmic Communist Constructions*¹¹, disponível globalmente desde a Amazon aos supermercados, a estética espacial soviética tornou-se mais visível na última década, a par da disseminação de lembranças retro-vintage¹². Num processo paralelo, foi mapeada a disseminação de património cultural em perigo, incluindo obras do modernismo socialista¹³, arquitetura brutalista¹⁴, pequenas infraestruturas como paragens de autocarro¹⁵ ou murais. As novas vidas digitais na internet, com o predomínio das redes sociais, aumentaram ainda mais o interesse e a sensibilização para os monumentos, quer através de bancos de dados de proteção do património¹⁶, em portfólios fotográficos ou revistas culturais¹⁷.

O interesse internacional pela arquitetura e a arte do modernismo pôs este tema em destaque, contribuindo para um conhecimento mais sistematizado e procurando proteger esse património. *Soviet Modernism, 1955–1991: Unknown History*, por exemplo, foi um esforço para apresentar, no Architekturzentrum Wien, uma seleção de exemplos do modernismo soviético do pós-guerra nas catorze repúblicas soviéticas não russas, mostrando a sua diversidade cultural e vasto vocabulário arquitetónico, tendo sido publicado um livro em 2012 pela Park Books¹⁸. Foi a primeira tentativa de descrever de forma abrangente objetos culturais e o contexto deste movimento moderno, identificando especificidades locais e processos evolutivos particulares, assim como as características específicas dos arquitetos envolvidos. Por seu turno, o Museum of Modern Art de Nova Iorque despertou o interesse e a visibilidade internacional da arquitetura, design e monumentos de uma outra área de fronteira entre Leste e Ocidente, nomeadamente a antiga Jugoslávia, apresentando em 2018 uma exposição de objetos de grande qualidade do mesmo período: *Toward a Concrete Utopia Architecture in Yugoslavia, 1948–1980*. Ambas as exposições contribuíram para a sensibilização internacional para o património herdado do período socialista.

Adicionalmente, refira-se que os monumentos ex-soviéticos e os *spomeniks*¹⁹ jugoslavos têm vidas ativas nas redes sociais que os tornam diariamente visíveis, seguidos e consumidos em contas no Instagram²⁰ e em coleções de publicações diretamente extraídas, e promovidas pelas, redes sociais²¹. As páginas do Instagram apresentam estéticas visuais diversas de que resultam percepções e narrativas específicas: retratos contemporâneos nostálgicos de locais heróicos sob céus nublados e cinzentos (Soviet_arch²²); imagens originais com uma aura retro-vintage (Sovietdays²³); registos de pormenores expressivos com ilustrações alegóricas que acentuam uma atmosfera distópica (Brutopolis²⁴); detalhes de decadência urbana (say_decay²⁵).

Embora esta abordagem do património cultural possa ser controversa, defendemos que o impacto das redes sociais e dos chamados “coffee table books”, ou livros de mesa, despertou o

interesse e uma relação estética afetiva com estes legados. E essa visibilidade e fascínio, embora paradoxais, ativaram o debate internacional e sensibilizaram para o tema²⁶.

ALGUMAS LUTAS MONUMENTAIS

Os monumentos continuam a levantar questões que se relacionam com a vida social, política e afetiva nas três nações abordadas neste ensaio — Letônia, Estônia e Ucrânia — mesmo quando o significado original está definitivamente corrompido²⁷. Tivemos dificuldade em fixar perspectivas significativas para os leitores internacionais de arquitetura em cenários tanto de alterações geopolíticas como de tensão sobre o patrimônio, ousando apresentar através de uma curadoria cuidadosa uma seleção de locais nos limites leste da Europa. Entrando no domínio do patrimônio não desejado e controverso e de uma fórmula mais recente de “patrimônio radical” — a que o pensamento decolonial está a acrescentar uma resistência à perspectiva colonizada —, alguns monumentos permitem que venham à superfície diferentes estratos e tensões de forma mais expressiva.

Quando o esquecimento e a entropia não são suficientes para ocultar símbolos, os ataques violentos e a eventual demolição dos monumentos tornam-se uma diligência ativa, como demonstra o derrube na Letônia do gigantesco Monumento aos Libertadores de Riga e da Letônia Soviética dos Invasores Fascistas Alemães, mais geralmente conhecido como Monumento à Vitória, em agosto de 2022. Em Kyiv, entre as complexidades da guerra e a viabilização pela Lei da Descomunicação de 2015, os símbolos foram objeto de intervenções, numa luta intensa de alianças e interpretações controversas, como demonstra a ressignificação e demolição parcial em abril de 2022 do majestoso Monumento da Comemoração da Reunificação da Ucrânia com a Rússia, hoje em dia chamado Monumento à Liberdade do Povo Ucrainiano. Por todo o território da Estônia, um dos países mais a leste da União Europeia, onde a NATO conduz operações militares e onde uma percentagem da população é russo-descendente, o Estado está a atuar rapidamente para eliminar e substituir monumentos e memoriais que recordam a ocupação soviética. Os debates em torno do Memorial e Cemitério de Guerra Maarjamae em Talin articulam um complexo palimpsesto de diferentes memórias, adições e invisibilidades que exige uma intervenção subtil (que entretanto foi suspensa), enquanto nas áreas rurais a eliminação sistemática de memoriais produzidos em série — como, por exemplo, ao longo da estrada de Virtsu — conduz à acumulação de símbolos do passado nos quintais dos museus. Os seus substitutos, placas negras concebidas recentemente, dão novos significados a eventos passados e a memoriais ausentes.

RIGA, LETÔNIA. O impacto no solo da demolição de um monumento é o último estádio de uma longa controvérsia pública em torno do patrimônio e do peso de uma herança repudiada. Duas perspectivas extremas sobre o seu significado contemporâneo dividiram os letónios: símbolo da libertação da Alemanha nazi em 1944 ou símbolo da reocupação soviética dos anos 1940 aos anos 1990?

Em finais de agosto de 2022, o Monumento aos Libertadores de Riga e da Letônia Soviética dos Invasores Fascistas Alemães, que celebrava a vitória sobre a Alemanha nazi, foi demolido depois de um tenso debate com a minoria russa que existe no país. O Monumento à Vitória, como era conhecido, foi projetado pelo arquiteto Alexandr Bugaev e produzido pelos escultores Lev Bukovsky e Aivars Gulbis em 1985 sobre uma plataforma rodeada por um parque público. Consistia de três elementos: uma escultura da Mãe Pátria, um grupo de três soldados do Exército Soviético e um obelisco de 79 metros de altura, composto por cinco colunas encimadas pela simbólica estrela de cinco pontas. Em 2022 apenas foi demolido o obelisco, desaparecendo assim aquilo que era chamado de “Dedo de Moscovo”.

Fotografias e vídeos da brutal demolição do obelisco²⁸ circularam por todo o mundo nos principais meios de comunicação, consciencializando e reabrindo o debate sobre o futuro dos monumentos soviéticos fora da Rússia. A remoção de símbolos na Letônia pode ser entendida como consequência direta da política internacional russa, acelerada pela empatia com a Ucrânia, embora o debate dure há várias décadas. Na Letônia, a eliminação de monumentos já estava em debate desde a independência. Em 2007, o Monumento à Vitória foi bombardeado por um grupo de extrema-direita, episódio em que morreram dois membros do grupo atacante. As posições públicas divergiram de forma explícita, entre petições para a proteção e outras para a demolição do monumento.



Monumento com a Estrela Soviética em frente do posto fronteiriço de Narva, Estônia, em frente à Rússia. © Inês Moreira, 2022
A vida quotidiana destes memoriais inclui a sua localização espacial e organização de praças, ruas, parques e áreas urbanas, as deslocações e justaposições de monumentos, a mobilização coletiva e celebrações em torno dos memoriais, assim como os modos de hospitalidade física para os cidadãos (como sombras e locais para se sentar). De todas estas formas, os monumentos são apresentados como protagonistas do espaço público.



Antes e durante a demolição do Monumento aos Libertadores de Riga e da Letônia Soviética dos Invasores Fascistas Alemães. Fotos: Valsts Policija, 2022

O Monumento à Vitória estabelece um diálogo simbólico com um outro monumento em Riga: o Monumento à Liberdade do escultor letónio Kārlis Zāle. Seguindo o conceito “Brilha como uma Estrela!”, e de facto encimado por uma estrela, trata-se de uma peça de 42 metros de altura que comemora a Guerra da Independência da Letônia de 1918–1920 e que integra cenas e símbolos da cultura letã. A demolição do Monumento à Liberdade já tinha sido discutida após a ocupação soviética de 1940; tendo sobrevivido diferentes tentativas de demolição, o monumento tornou-se um local de afirmação da nacionalidade e, por esse motivo, tem sido um espaço de reunião para cerimónias oficiais desde a independência.



O Monumento à Amizade em 2019, quando se chamava Monumento à Amizade das Nações (Ucrânia e Rússia), com a intervenção Brecha da Amizade visível no alto. No Dia da Vitória de 2019 (a 9 de maio), o recinto estava em obras, impedindo celebrações ou manifestações junto ao arco. © Inês Moreira, 2019

KYIV, UCRÂNIA. Um arco monumental é um símbolo que simultaneamente une e separa, dependendo a sua dimensão simbólica tanto da capacidade tectónica de escultores, arquitetos e engenheiros como da consistência dos solos sobre o qual assenta. Esta majestosa obra de arte pública de 1982 está instalada no Parque Khreshchatyk; a peça central é um arco de 35 metros de vão em liga de titânio, sob o qual se encontra uma composição de duas figuras heroicas masculinas que representam dois trabalhadores — um russo e um ucraniano — que levantam a faixa da Ordem da Amizade entre os Povos. Próxima da peça central existe uma composição em pedra com um grupo de representantes estatais e o todo encontra-se num recinto ao ar livre com um terraço com vista panorâmica para o rio Dniepr. O arco enquadra o monumento e a paisagem, criando um espaço público para celebrações. Atualmente, depois de processos de redesignação, de contestação pública, de intervenções artísticas e de ativistas, do desmantelamento e do potencial deslocamento para um museu ou parque patrimonial, este monumento tornou-se o paradigma condensado dos recentes debates sobre ressignificação dos monumentos públicos, obras de arte e outros símbolos da propaganda soviética.

Criado pelo escultor A. Skoblikov e os arquitetos I. M. Ivanov, S. Myrhorodsky e K. Sydorov, foi inaugurado em novembro de 1982 para comemorar o 60.º aniversário da União Soviética e os 1500 anos da fundação da cidade de Kyiv. Tendo sido primeiro designado como Monumento de Comemoração da Reunificação da Ucrânia com a Rússia, foi um símbolo da reunificação dos dois países. O seu título e significado foram posteriormente alterados. Após a independência passou a chamar-se Monumento à Amizade das Nações (ambas independentes).

Depois da Lei da Descomunicação ucraniana de 2015, símbolos e obras de arte foram retirados dos espaços públicos. Surpreendentemente, entre a lei de 2015 e a invasão de 2022 o Monumento à Amizade resistiu e manteve o seu posto como uma “ponte de arte pública” com a Rússia. Em 2013, a eliminação mais mediática de um

monumento na Ucrânia foi aquela da estátua de Lenine na Praça Bessarabska durante um motim²⁹. Apenas em abril de 2022, depois da invasão da Ucrânia pela Rússia, este monumento passou por um processo de desmantelamento parcial.

A forte dimensão simbólica pôde ser apreendida em momentos recentes de intervenção efémera e de ressignificação crítica, nomeadamente em 2017 e 2018. A intervenção de 2017 ocorreu durante o Festival da Canção da Eurovisão, quando um arco-íris completo foi adicionado ao arco, as suas cores e luzes transformando a austera estrutura metálica numa afirmação vibrante e festiva da diversidade. Embora não oficialmente assumida, a intervenção foi lida como uma celebração dos movimentos LGBTQIA+³⁰. O simbolismo do Arco da Diversidade conduziu a protestos de cidadãos e partidos de direita, travando a conclusão dos elementos coloridos. Paradoxalmente, a iluminação noturna do arco recriava o efeito de um arco-íris e foi mantida mesmo após a leitura errónea desse incidente.

Outro ato simbólico por parte de ativistas e artistas em 2018, ainda visível, é a criação de uma brecha negra, colocada no seu exato centro, que divide o monumento em duas metades. Tendo autorizações escritas das autoridades (dos Departamento da Cultura, Departamento de Proteção do Património Cultural da Municipalidade e Parque Central de Cultura e Recreação), a Brecha da Amizade alude à censura e às detenções políticas na Rússia enquanto simples e frágil elemento que revela as complexas relações internacionais que se acolhem naquela marcante escultura tectónica.

Em abril de 2022 circularam nos meios de comunicação internacionais imagens da demolição parcial e remoção das figuras dos dois trabalhadores. A cabeça a rolar de um dos dois homens — o trabalhador russo — anunciava que o prolongado cisma simbólico tinha passado para uma fase de rutura final. O apagamento do elemento que materializava a amizade no monumento — dois corpos a segurar a faixa da Ordem da Amizade entre os Povos — é uma declaração simbólica de grande força num país do qual uma parte substancial do território está ocupada pelo exército russo. Libertado desta aliança, em maio de 2022 o monumento foi redominado como Monumento da Liberdade do Povo Ucrainiano.

26. *Radical Heritage: Tracing Resistance in (Post) Socialist Europe*, workshop sobre o património socialista realizado em Zagreb, na Croácia como parte da Tract Cost Action, anunciado (e comparecido) graças à divulgação internacional no Facebook.

27. Nico Carpentier, Inês Moreira, Ruth-Helene Melioranski, Pille Runnel, “Palimpsestic Memorializations of World War II: A Visual Essay on Material Displacements and Discursive Struggles in the Estonian Memorialscape” (a publicar em 2023).

28. Vídeo: <https://www.theguardian.com/world/2022/aug/25/latvia-topples-soviet-era-obelisk-amid-backlash-against-russia>

29. <https://www.theatlantic.com/international/archive/2013/12/the-remarkable-history-behind-ukraines-toppled-lenin-statue/282141/>

30. <https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/ukrainian-anti-gay-groups-protest-eurovision-diversity-rainbow-n755551>

TALIN, ESTÓNIA. A Estónia sofreu uma sequência complexa de ocupações, batalhas e baixas que tiveram o seu impacto nos locais de memória. Um exemplo destes monumentos com múltiplas camadas de sentido é o Memorial Maarjamäe em Talin. Criado em 1940 para voltar a sepultar os marinheiros soviéticos que tinham sido executados em 1919 no campo militar de Naissaar³¹, em 1941, depois de o exército nazi capturar Talin, Maarjamäe tornou-se no local onde foram sepultados 2300 soldados alemães (e cerca de 100 estónios), adquirindo assim uma segunda camada de sentido, diferente da original, como local de re-enterramento.

Quando a União Soviética voltou a controlar a Estónia, em 1944, o cemitério alemão foi levantado e o local voltou a ser um sítio de enterramento do Exército Vermelho e da Frota do Báltico³². Desta vez, todos os indicadores do cemitério militar alemão foram removidos. Depois da recuperação da independência, o cemitério alemão foi restaurado e as sepulturas e nomes claramente assinalados em 1998³³. Em 1957, para além dos restos mortais dos soldados soviéticos sepultados em 1944, a recordação do soldado Nikonov foi associada a Maarjamäe e a sua história incorporada nos feitos heróicos, sendo a transladação dos seus restos mortais acompanhada por uma placa de bronze. A sua história subsistiu até março de 1992, quando o monumento foi eliminado, em conjunto com outros da era soviética e transportado para o Museu de História da Estónia.

A 30 de julho de 1960, durante os anos de ocupação soviética, foi inaugurado um enorme obelisco de autoria do arquiteto Mart Port e do escultor Lembit Tolli³⁴, que comemorava a evacuação da Frota do Báltico de Talin para Helsínquia e Kronstadt em 1918. Posteriormente, em 1975, foi inaugurada no memorial uma plataforma brutalista em consola, projetada pelo arquiteto Allan Murdmaa e o escultor Matti Varik³⁵, a primeira fase de um complexo cuja segunda fase nunca foi inteiramente concluída³⁶. Nos anos 1970, o memorial tornou-se no centro das grandes cerimónias soviéticas, onde se acendia o fogo de celebração do Festival da Canção. Na segunda metade dos anos 1980 as cerimónias prosseguiram, mas a conclusão do memorial tornou-se progressivamente menos provável, uma vez que se tratava de um investimento demasiado alto.



Complexo Memorial de Maarjamäe em Talin, Estónia. © Inês Moreira, 2022. O cemitério militar alemão de Maarjamäe foi restaurado em 1998 pela organização alemã Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge e. V., a organização responsável pelos cemitérios de guerra alemães em todo o mundo.

Um novo estrato de sentido foi estabelecido a 23 de agosto de 2018, quando foi inaugurado no local o Memorial às Vítimas do Comunismo³⁷, enaltecendo os cidadãos estónios que caíram vítimas do terror político soviético: uma homenagem a todos os que foram assassinados ou morreram nas prisões e campos de detenção soviéticos, que foram deportados para a Rússia e outros lugares, assim como aqueles que morreram como Irmãos da Floresta, a guerrilha antissoviética da Estónia e outros países bálticos.

É Maarjamäe um conjunto de vários memoriais ou um campo de memórias com várias camadas? Os historiadores usam a expressão “vários locais memoriais”³⁸ quando se referem a três elementos principais: um memorial às vítimas do comunismo, uma cemitério militar alemão (oficialmente protegido pelas leis internacionais dos locais funerários de guerra) e um complexo de memoriais nunca concluído da era soviética. É difícil considerar o complexo soviético um memorial porque ao contrário do cemitério alemão e do memorial estónio, o memorial da era soviética é uma construção, embora corpos reais dos soldados caídos tenham sido usados para construir a narrativa.

Ainda assim, Maarjamäe também pode ser visto como um memorial permanente dinâmico, nunca terminado, e um local de memória ativa, incluindo de esquecimento. As permanentes alterações ao longo das diferentes décadas — anos 1940, 1950, 1960, 1970, 1980 e 2010 — são parte de um longo processo de reconhecimento e de tomada de decisões (mais de 30 anos) sobre o modo como proceder. A adição de novos estratos marca Maarjamäe desde o início do século XX, não dependendo da memória coletiva mas de uma mescla de tomadas de decisão centralizadas soviéticas, locais e nacionais.

Também é controverso referir-se ao local como “negligenciado”, porque nunca foi concluído, tendo antes sempre sido demolido e depois reconstruído (não renovado). Este é um espaço constituído por permanente mutação: renovação, demolição, substituição. Em 2022 o Grupo de Trabalho Governamental para os Monumentos Soviéticos³⁹ não se decidiu pela eliminação do complexo memorial soviético, tendo em vez disso apelado ao debate público. Atualmente uma parte do complexo está vedado, incluindo o obelisco, parcialmente coberto de grafitis. Entretanto, as placas comemorativas foram removidas do complexo⁴⁰.

ESTRADA RISTI-VIRTUSU, ESTÓNIA. Enquanto escrevemos estas linhas, decorre na Estónia um processo ativo de remoção e resignificação das sepulturas de guerra. Se o complexo memorial de Maarjamäe é excecional pela sua localização na faixa costeira, dimensão territorial e expressão artística, em áreas rurais remotas e longe do olhar público das capitais há centenas de pequenos, discretos e diversificados memoriais cujo processo de eliminação já foi iniciado. Tal como o Monumento à Memória em Riga, Letónia, os memoriais estónios em locais funerários foram removidos celeremente em agosto de 2022, mas sem operações mediáticas. Segundo o relatório, a

31. Taavi Minnik, “The Establishment of ‘Drumhead’ Courts Martial and their Actions in the Estonian War of Independence 1918–1919”, *Juridiskä Zinätne / Law*, 7, 2014.

32. Toomas Hiio, in Meelis Saueauk and Meelis Maripuu (eds.), *Eesti Mälu Instituudi toimetised 3 (2021): Propaganda, Sisseränne ja Monumendid: Vaateid Nõukogude Võimu Kinnistamise Meetoditele Eestis 1950–1980. Aastatel, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus*, 2021, p. 181.

33. <https://db.esap.ee/object/t-0650>

34. Francisco Martínez, “Memory, Don’t Speak! Monumental Neglect and Memorial Sacrifice in Contemporary Estonia”, *Cultural Geographies*, 29(1), 2022.

35. <https://db.esap.ee/object/t-0620>; <https://www.visitestonia.com/en/maarjamae-memorial>; <https://estonianarchitecture.com/project/maarjama%CC%88e-memorial/>

36. Hiio, 2021, p. 222.

37. <https://www.memoriaal.ee/en/memorial/>

38. Hiio, 2021.

39. Hiio, 2021, p. 204.

40. <https://news.err.ee/1608740080/work-begins-on-removing-red-army-symbols-from-maarjamae-memorial-site>

41. Os restantes quatro monumentos, situados no Cemitério das Forças de Defesa e Maarjamäe necessitam de análise e tratamento em separado.



Traseiras do esvaziado Museu Virtsu, onde se encontram agora os memoriais removidos. © Inês Moreira, 2022

Comissão estudou 322⁴¹ memoriais e lápides e decidiu eliminar ou substituir 244, enquanto 74 foram considerados “neutros” e serão assinalados com uma nova placa com a inscrição “Vítimas da Segunda Guerra Mundial”.

Ao longo da estrada Risti-Virtsu, nas localidades Kirbla, Lihula, Tuudi, Hanila e Varbla, a municipalidade Lääneranna removeu cinco memoriais, a maioria de cemitérios locais⁴². Este conjunto consiste de peças prefabricadas, bastante semelhantes em dimensões e linguagem, executadas em pedra clara, com um topo em pirâmide, decoradas com uma estrela de cinco pontas e inscrições. As cinco peças foram removidas e encontram-se agora entre as árvores, nas traseiras de um museu local abandonado.

No inverno de 2022, os plintos vazios remanescentes cobertos de neve apresentavam placas negras com inscrições a branco que diziam “Vítimas da Segunda Guerra Mundial” (em estónio). Esta estranha coleção de cinco memoriais, arrumados aleatoriamente no pátio de um museu, em frente da construção suspensa de um bloco habitacional soviético na pequena cidade costeira de Virtsu, perdeu o seu enquadramento celebratório mas encontrou uma nova cenografia nostálgica.

74 LOCAIS FUNERÁRIOS, ESTÓNIA. Depois de o governo estónio ter formado o Grupo de Trabalho para os Monumentos Soviéticos, para recolher informação sobre pedras tumulares e memoriais de guerra contendo símbolos do poder ocupante na Estónia, um relatório sugeriu soluções para remover ou substituir as pedras tumulares e os memoriais de guerra⁴³. O Grupo de Trabalho recomendou que todos os monumentos e elementos que apresentassem símbolos do Exército Soviético fossem retirados dos espaços públicos⁴⁴.

A 12 de janeiro de 2023, o Museu Estónio da Guerra, em conjunto com o Centro Estónio para Investimentos na Defesa, começou a substituir as lápides selecionadas por pedras tumulares lisas. Segundo o diretor do Museu da Guerra, Hellar Lill, o objetivo era assinalar todos os locais funerários das baixas da Segunda Guerra Mundial com respeito e dignidade e, ao mesmo tempo, impedir que fossem usados para fins de propaganda ou bélicos⁴⁵. No verão de 2022, o governo abordou a Academia Estónia das Artes (EKA) no sentido de criar uma pedra tumular neutra para as sepulturas de guerra. Kirke Kangro, professora de instalação artística e reitora da Faculdade de Belas-Artes da EKA desenhou a lápide. Segundo ela⁴⁶, foi uma tarefa desafiadora porque este novo elemento tinha de ser neutro, mas simultaneamente digno, para assinalar locais funerários onde estão enterradas dezenas, por vezes centenas, de vítimas da Segunda Guerra Mundial.

O design final é uma forma minimalista sem símbolos ou elementos decorativos. Um bloco de pedra negra assenta sobre uma laje clara um pouco maior, de cor contrastante. Uma placa com o texto “Vítimas da Segunda Guerra Mundial” está colocada no centro de uma das arestas mais compridas do retângulo, formando um ângulo. Há três tamanhos diferentes de pedras tumulares e está planeado instalar mais de 70 destes marcadores em 2023⁴⁷. Esta combinação de uma estratégia de eliminação das lápides anteriores, dissociando os túmulos da Grande Guerra Patriótica e dos heróis soviéticos, ao mesmo tempo uniformiza e neutraliza a mensagem através de uma referência única às vítimas da Segunda Guerra Mundial, resignificando os memoriais e reduzindo a possibilidade de os eventos soviéticos serem mencionados ou identificados. Simples e sintético, este gesto repetitivo aponta na direção da homogeneização e coletivização dos setenta e quatro locais funerários.

UM REMÉDIO CONTRA O ESQUECIMENTO, UM REMÉDIO CONTRA A LEMBRANÇA

A demolição, implosão ou a mutilação física de monumentos, esculturas e obras de arte que comemoram o passado são demonstrações violentas da vontade de apagar a história recente e de rescrever os atos heróicos outrora celebrados e fixados. O cuidado e a preservação de monumentos celebratórios podem ser feridas coletivas abertas: ao serem deixados ao abandono, a dor conduz à sua rejeição, deterioração física, e ocasionalmente mutilação ou eliminação. A desmontagem preventiva e o deslocamento para armazéns, museus ou jardins privados protege a sua integridade física, simultaneamente despojando-os da sua vida simbólica. Ao enfrentarem a vida quotidiana, podem sofrer a perda de significado tornando-se objetos estéticos anódinos, o que os poderá proteger de ataques e resignificação, ou podem integrar-se na natureza através de uma deterioração progressiva. Neste último caso, a ausência de manutenção poderá torná-los invisíveis e protegê-los da remoção e mutilação.

Se os monumentos são remédios contra o esquecimento, a sua eliminação e mutilação são remédios eficazes contra a lembrança. Se os eventos celebrados fossem pacíficos, estes monumentos não teriam de ser fisicamente destruídos ou tornados invisíveis. Os seus fragmentos, imagens, histórias (e vidas nas redes sociais) são no entanto impossíveis de apagar, tal como o são as diferentes versões da história que neles colidem.

IMAGEM

p. 21: Pedra tumular negra com a inscrição “Vítimas da Segunda Guerra Mundial” criada pela artista Kirke Kangro (em 2022) para assinalar os locais de onde foram retirados memoriais, lápides e outros monumentos fúnebres soviéticos.

THE DEATH AND LIFE OF SOVIET MONUMENTS

[Monuments] sit at the crux of so many of the changeful issues of modernity that their very status is perplexing. They are slow in an age of speed, permanent in an era of obsolescence, useless in a world devoted to profit motive and unrelenting practicality. They lean backward while modernity pitches forward, and they often deal with death amid deep discomfort with it.¹

And eventually, too, they die.

Monuments and memorials are architectural–communicational gestures of political representation, affirmed in public spaces, interpellating citizens to reflect on past events. Memorials attempt to freeze time and their permanence is legitimised by historical/political significance and celebrated in cyclic official acts and ceremonies. If the projection and construction of monuments is an exercise of authorship and power relationships, the projection and construction of memory is a more diffuse and collective exercise of celebration, denial, resignification and erasure of past events, and, as well, of shifting narratives on the past. In this essay we address recent tensions around a specific selection of Soviet Monuments situated in the republics that define the western limits of the former Soviet Union, particularly in Estonia, Latvia and Ukraine, based on our field observations and depictions².

Public monumental artworks which celebrate victories and war events are necessarily charged with ideology, as they are often aligned with the powers commissioning these artworks. When *Projecting Memory*³, as we have observed, different design strategies and tactics construct (and often attempt to maintain or change) historical memory. If architecture and the fine arts tend to recall memory, or at least avoid forgetting, by projecting new sites of tribute and contemplation, thus preserving it as pristine, the assumption of incompleteness, disappearance and ruination implied in archaeology and heritage underlines the tensions around preserving objects from time, from the dissolution of stable referents (and, sometimes, from care itself). New heritage studies also integrate the forces of destruction – hence the recurrent reference to palimpsests, deconstruction and the processuality of time.

In war-related memory, monuments to heroes, battles and heroic events contribute to fixating victorious moments, but also to remembering the horrors of perpetrated violence, as is the case of concentration camps, war prisons, sites of resistance and death, such as mass graves and other kinds of homage in local cemeteries. The memorialisation of war implies both perspectives: the dominant victory and the horrors of violence. Victory, heroes and horror are not stable signifiers, as the legitimacy of discourse over meaning may itself become battlefields⁴. Heroism and triumph may shift and change in time, its symbols and representation may thereof undergo complex resignification.

Monuments and memorials endure the ideas of power regimes which cannot be detached from

their material semiotics, as toxic encapsulations. The creation of monumental artworks is as desired commission by artists and architects who are (or become) aligned with regimes, as it is despised and countered by the opposing forces, be they civic or artistic. During their lifetime, monuments are enacted through demonstrations and public interventions in political struggles and strikes, adding more meanings to the original pieces.

Counter–hegemonic discourses and practices⁵ are directed towards such works, altering the celebratory messages through civic and artistic interventions, which are mostly ephemeral, as indeed are the successive anonymous anti–Kremlin interventions on the Monument to the Soviet Army in Sofia⁶ ever since 2011. The artistic works of the Bulgarian artist Christo, and his partner Jeanne–Claude, and of the Polish artist Krzysztof Wodiczko are monumental productions (and official commissions) inducing the resignification of historical pieces, such as 2021’s posthumous *L’Arc de Triomphe Empaqueté* in Paris. Or they create a conversation with contemporary events and situations, such as the projection of American and Soviet missiles⁷ on the Soldiers and Sailors Memorial Arch in Brooklyn in 1984.

FACTS AND REPRESENTATIONS

The complex history of the 20th century has generated shifting borders, annexations, wars and alliances throughout Europe. After the proclaimed independence of Baltic Countries and Ukraine in 1918, different occupations succeeded each other in the next decades. In the Baltic region, between 1918 and 1920, for instance, Estonia fought the War of Independence with the Soviet Union (and at some point, with [Baltic] German forces⁸), having its independence recognised in 1920.

Between 1939 and 1941, the Germans and Soviets were allied and the 1939 Nazi–Soviet pact placed Estonia and Latvia in the Soviet sphere of influence. The year of 1941 is a relevant milestone. Surprising Stalin, Nazi Germany attacked the Soviet Union, conquering the Soviet Baltic region, despite the efforts of the civilian resistance. Nazis took over the region, that along with parts of Western Belarus integrated in the (German) Ostland region (the so–called Reichskommissariat Ostland), and the Holocaust was extended with the “cleansing” of religious and ethnic minorities and communists. In 1944 the Soviet Union retook control of the Baltic region in a victory over the Nazis; said control was resisted by Germans and Estonians.⁹ Eventually, the Soviets regained control in 1944, lasting up until 1991, the end of Soviet occupation of the Baltic Republics: Estonia, Latvia and Lithuania.

A little bit further to the south, the borders have remained unstable until today. The Ukrainian Soviet Socialist Republic was established in 1921, after the Red Army conquered two thirds of Ukraine, with its western third becoming Polish. In 1939, as it did with the Baltic Region, the Soviet Union annexed Western Ukraine under the terms of the same German–Soviet Nonaggression Pact. In 1941, Nazi Germany occupied Ukraine and the country suffered a terrible devastation until 1944. Ukraine remained under Soviet governance until 1991, experiencing changes to its territory and occupations that endure until today. In 1954, the Soviet leader transferred the Crimean Peninsula to Ukraine, a feat that is still under dispute after seven decades. The Russian annexation of Crimea, in 2014, reopened East–West tensions.

The Russian invasions of Ukraine, first in 2014 and then in 2022, have triggered the tensions, fears and, also, the alliances in the

eastern European region, stressing the bitter aftertaste of such celebratory moves. Again, Soviet commemorative symbols and references in public spaces of independent republics are undergoing processes of extensive removal, with different laws, regulations, reports and experts involved in the different countries.

TAINTED SYMBOLS

Representations of the former state power and military force are controversial cultural and political subjects that increasingly raise public tension, most especially in regions with changing borders, nationalities and transitioning from different political regimes. Even if fascinating in terms of form, expression, materials and dimensions, the reference to difficult, or changing facts, such as the anonymous heroic Fallen Soldiers in former colonised nations, the celebration of long-standing friendship of former allies, or the Victory battles over other Nations, become subject matters in need of curatorial attention.

If a single approach to the *heritagization* of communist and Soviet cultural legacy wouldn’t be accepted within each individual country, it would be even more impossible among different nations. Regardless of the intrinsic artistic, architectural, landscape and urban value of most of these 20th century legacies, the heroic monuments of the Soviet and Yugoslav regimes, as well as other communist symbols and monuments may not be perceived as national heritage by (the majority) of its citizens. They have indeed been interpreted differently in recent times, as the nations, heroes, holidays, and even the wars’ names, have changed since 1991.

Immediately after the restorations of independence in the 1990s, the coexistence of affirmative symbols, spaces and structures in public space was still possible, and partly tolerated. Many monuments were kept in place, as a plurality of identities, mentalities and a certain sense of collective heritage could be proclaimed and, therefore, protected – though not necessarily preserved. Different identitarian groups within each country, such as Estonian and Russian, Latvian and Russian, Ukrainian and Russian, both civilian and military groups, projected different meanings onto the epic monumental structures, revealing a range of feelings and opinions, from nostalgia to negation. For long periods (“normal” times), the tension around the non–beloved legacy and the shame about the collective past was expressed as a ghostly blank, or *toska*, and the total avoidance of facts and subject matters.

In harsher moments, tensions resulted in visceral and emotional iconoclastic attacks. The war in Ukraine has made the discontent and discomfort with the monuments obvious and has precipitated national movements towards their removal.¹⁰ Already in 2015, with its “Decommunisation Law”, Ukraine proclaimed the removal of symbols from public spaces, buildings and monuments.

SOCIAL MEDIA AND THE INTERNATIONAL GAZE

From the Arab Spring to George Floyd and anti-racism demonstrations, to the Maidan Square revolution (or Revolution of Dignity), and also to many decolonial protests, over the last decade crowds have turned, again, against monuments. New perspectives, from preservation to daily life, emerged, such as, for instance, architectural historian Andrew M. Shanken’s book addressing *The Everyday Life of Memorials*, published by



Black tombstone with the inscription “Victims of the Second World War” created by artist Kirke Kangro (in 2022) to mark the places where Soviet memorials, tombstones and other funeral monuments were removed. © Sergei Stepanov/ERR

Zone Books, focusing on modes in which physical monuments are activated and deactivated as celebratory sites.

Considering former Soviet monuments, we dare expand other perspectives that go beyond the material and everyday life, to include their social (media) lives. Preceded by mainstream giants such as Taschen’s *CCCP: Cosmic Communist Constructions*¹¹ published in 2011 and globally available at outlets from Amazon to supermarkets, Soviet spatial aesthetics became more visible over the last decade, along with the dissemination of retro–vintage memorabilia.¹² Paralleled by the mapping and dissemination of endangered cultural heritage, including Socialist modernism,¹³ brutalist architecture,¹⁴ small infrastructures such as bus stops¹⁵, or mural artworks. The new digital lives on the internet, together with the prevalence of social media, has widened the interest in and awareness of monuments even further, whether in heritage protection databases,¹⁶ photographic portfolios or cultural magazines.¹⁷

The architectural and artistic interest of the international community in Modernism has placed a spotlight on the subject matter, contributing to a more systematic knowledge and an attempt to protect the heritage. For instance, *Soviet Modernism, 1955–1991: Unknown History* was an appreciated attempt to present, at the Architekturzentrum Wien, a selection of examples of post–war Soviet Modernism from the 14 non–Russian Soviet republics, demonstrating their cultural diversity and wide architectural vocabulary, which was published in book form in 2012 by Park Books.¹⁸ It was the first attempt to comprehensively describe cultural objects and the context of this modern movement by tracing local features and characteristic evolutionary processes and the signatures of the individual architects. The Museum of Modern Art in New York, in its turn, has raised the interest and international visibility of architecture, design and monuments from another east/west border region, namely the former Yugoslavia; in 2018 it presented an exhibition with a selection of high–quality objects from the same period: *Toward a Concrete Utopia Architecture in Yugoslavia, 1948–1980*. Both systematic exhibitions had an impact on the international awareness of the heritage of the Socialist period.

Moreover, Ex–Soviet monuments, and Yugoslav *Spomeniks*,¹⁹ have active lives on social media, making them visible on a daily basis, and are followed and consumed through Instagram accounts²⁰ and book collections directly extracted/promoted in social media.²¹ Instagram pages present a range of visual aesthetics, producing specific perceptions and narratives: nostalgic contemporary depictions of

heroic sites with cloudy grey skies (e.g.: Soviet_arch²²); original images with a retro vintage aura (e.g.: Sovietdays²³); captions of expressive details collected with allegorical illustrations accentuating a dystopian atmosphere (e.g.: Brutopolis²⁴); details of urban exploration (e.g.: say_decay²⁵).

Addressing cultural heritage via social media, as controversial as it may be, we would still argue that the impact of social media, and coffee table books, has raised awareness and an aesthetic affection for this legacy. Also, the paradoxical international visibility, and fascination, has raised awareness and activated international debates.²⁶

A FEW MONUMENTAL STRUGGLES

Monuments continue to raise issues in relation to social, political and affective lives in the three nations we address herein – Latvia, Ukraine and Estonia –, even when the original meaning is permanently tainted.²⁷ We had difficulties in fixing meaningful insights for international architecture readers on instantiations of both geopolitical shifts and heritage tension, daring to present a precisely curated collection of sites in the eastern fringes of Europe. Entering the realm of non–beloved and controversial heritage, and that of the more recent formulation as radical heritage – to which decolonial thinking is informing a resistance against the colonised perspective – some monuments allow more expressively than others for these different layers and tensions to come to the surface.

When oblivion and entropy are not enough to hide symbols, violent attacks and the eventual demolition of monuments become an active endeavour, as the demolition of Latvia’s gigantic Monument to the Liberators of Soviet Latvia and Riga from the German Fascist Invaders, most commonly known as the Victory Monument, in August 2022, demonstrates. In Kyiv, among the complexities of war, further enabled by the 2015 Law of Decommunization of Ukraine, symbols became subject to interventions, as a loud war of controversial interpretations on alliances, as is the case of the resignification of the majestic Monument to Commemorate the Reunification of Ukraine with Russia, today called Monument of Freedom of Ukrainian People, and its partial removal in April 2022. Throughout Estonian territory, the easternmost European Union border region, where NATO carries its operations and a significant Russian speaking community still lives, the state is acting fast to remove and replace Soviet monuments and sites that remind of Soviet occupation. The debates around the Tallinn Maarjamae Monument and War Cemetery articulate a complex palimpsest of different remembrances, additions and invisibilities, which demands a subtle intervention (which has been suspended), while in rural areas the systematic removal of mass–produced memorials, such as, for example, those along the road to Virtsu, has led to the accumulation of dead symbols in museum backyards. Their substitutes, newly designed black markers, do settle new meanings to past events and to the absent memorials.

Riga, Latvia. The impact on the ground of a monument’s demolition is the last stage of a long public controversy around heritage and the weight of non–beloved legacy. Two very extreme perspectives on its contemporary meaning have divided Latvians: a symbol of liberation from Nazis in 1944 or a symbol of reoccupation by Soviets from the 1940s to the 1990s?

In late August 2022, the Monument to the Liberators of Soviet Latvia and Riga from the German Fascist Invaders, celebrating the victory over Nazi Germany, was demolished after a tense debate with the Russian minority in the country. The Victory Monument, as it is more commonly known, was designed by architect Alexander Bugaev and produced by sculptors Lev Bukovsky and Aivars Gulbis, in 1985, on a platform surrounded by a public park. It consists of three elements, a Motherland sculpture, a group of three Soviet Army soldiers and a 79–metre–long obelisk composed of five columns, topped by the symbolic five–pointed star. In 2022 only the obelisk was toppled, “Moscow’s Finger” had disappeared.

Photos and videos of the brutal demolition of the obelisk²⁸ circulated internationally in the mainstream media, raising awareness and debate as to the future of Soviet monuments outside Russia. The removal of symbols in Latvia can be understood as a direct consequence of Russian international politics, accelerated by empathy with Ukraine, though the debate went on for some decades. The monument’s removal was already part of the public debate after Latvia’s independence. In 2007, the Victory Monument was bombed by a right–wing extremist group, which resulted in two of the attacking group members being killed. Public positions became explicitly divergent, with petitions being started to protect the monument and for its demolition.

The Victory Monument establishes a symbolic dialogue with another monument in Riga, the Freedom Monument, by Latvian sculptor Kārlis Zāle, in 1935. Following the concept of “Shine Like a Star!”, and having a star actually topping it, it is a 42–metre–high piece commemorating the 1918–1920 Latvian War of Independence and incorporates scenes and symbols of Latvian culture. The demolition of the Freedom Monument had also been discussed after the 1940 Soviet occupation, though it has survived various attempts to demolish it, becoming a place of Latvian nationalist affirmation. Accordingly, it has been a place of gathering for official ceremonies since the independence.

Kyiv, Ukraine. A monumental arch is a symbol that both connects and separates, its symbolic dimension depending on the tectonic ability of sculptors, architects, and engineers as much as on the consistency of the grounds on which it stands. The majestic 1982 public artwork at Khreshchatyk Park in Kyiv, the central piece of which is a 35 metre–wide titanium alloy arch, with a heroic two male figure composition below it, representing a Russian and a Ukrainian worker raising a ribbon with the Order of Friendship of Peoples, is such a monumental arch. The central piece is surrounded by a group of state representatives carved in stone and is embedded in an open–air auditorium on a panoramic balcony over the river Dnipro – the arch frames the monument and the landscape, creating a public space for celebration. Nowadays, following processes of renaming, public contestation, artistic and activist interventions, dismantling and potential removal to a museum or heritage park, this monument became a condensed paradigm of the recent debates over the resignification of public monuments, works of art and other symbolic Soviet propaganda.

Created by sculptor A. Skoblikov and architects I. M. Ivanov, S. Myrhorodsky and K. Sydorov, it was inaugurated in November 1982 to commemorate the 60th Anniversary of the Soviet Union and the 1500th Anniversary of the foundation of the city of Kyiv. Created

under the title Monument to Commemorate the Reunification of Ukraine with Russia, it was a symbol of the unification of Russia and Ukraine, meaning and title being later altered. After the independence of the country, it became the Monument to the Friendship of Nations (both independent nations).

After the Ukrainian 2015 Law of Decommunization, symbols and works of art were removed from public space. Surprisingly, from the 2015 law to the 2022 invasion, the Friendship Monument has resisted, and has remained in place as a “public art bridge” to Russia. In 2013, the most mediatic work of art removal in Ukraine was that of a statue of Lenin from Bessarabska Square during an uprising.²⁹ It was only in April 2022, after the Russian invasion of the country, that the monument underwent an actual process of partial dismantlement.

The charged symbolic dimension can be addressed through the recent moments of ephemeral artistic intervention and critical resignification in 2017 and in 2018. The intervention in 2017 occurred during the Eurovision Music Festival, when a full-scale rainbow was inscribed on the arch, its colours and lights transforming the austere metal structure into a vivid and festive affirmation of diversity. Though this was not openly stated, the intervention was read as a celebration of LGBTQIA+ movements.³⁰ The symbolism of the Arch of Diversity has led to contestation by right wing citizens and parties, with the effect that the completion of the colourful elements grinded to a halt. Paradoxically, the arch’s night-time illumination created the effect of a rainbow and was still kept as such, even after the misreading incident.

Another symbolic act by activists and artists in 2018, and one that is still visible, is a black crack splitting the two sides of the monument at its exact centre. Having the written agreements of three authorities (Department of Culture, Department of Cultural Heritage Protection of the KMDA and Central Park of Culture and Recreation), the Crack of Friendship punctuates the censorship and political imprisonments in Russia, as a simple and fragile element that reveals the complex international relations embodied in such a powerful tectonic sculpture.

In April 2022, images of the partial dismantling and removal of the two worker figures circulated in international media. The chopping-off of the head of one of the two men, the Russian worker, announced that the prolonged symbolic schism had moved into a phase of final rupture. The erasure of the friendship element in the monument – two bodies holding the ribbon with the Order of Friendship of Peoples – is a strong symbolic statement in a country which currently has a substantial part of its territory under occupation by the Russian army. Liberated from this alliance, in May 2022 it was renamed as the Monument of Freedom of the Ukrainian People.

Tallinn, Estonia. Estonia has had a complex sequence of occupations, battles and deaths, which also impacted on its memorials. One example of such a multi-layered monument is the Maarjamäe Memorial complex in Tallinn. First created as a 1940 reburial site of Soviet sailors, who were executed in 1919 in the Naissaar camp,³¹ in 1941, after the German army captured Tallinn, Maarjamäe became a burial site for 2300 German soldiers (and around 100 Estonians), marking the site with a second layer of meaning other than the original reburial cemetery.

When the Soviets gained control over Estonia, in 1944, the German cemetery was

removed, and it again became a Soviet burial site for the Red Army and the Baltic Fleet.³² This time, all visible markers of the German military cemetery were removed. After Estonian re-independence, the German cemetery was restored, with clear recognition of the graves and names, in 1998³³. In 1957, in addition to the remains of the Soviet soldiers buried in 1944, the memory of a sailor, Nikonov, was linked to Maarjamäe, and his story merged with the heroes’ stories, with the reburial of his remains accompanied by a bronze plaque. This story lasted until March 1992, when the monument was removed, together with other Soviet-era monuments, to the Estonian History Museum.

During Soviet times, a large obelisk designed by architect Mart Port and sculptor Lembit Tolli,³⁴ was also unveiled on 30 July 1960 to commemorate the evacuation of the Baltic Fleet from Tallinn to Helsinki and Kronstadt in 1918. Later, in 1975, the Brutalist cantilevered stage of the memorial complex, designed by architect Allan Murdmaa and sculptor Matti Varik,³⁵ was inaugurated, with a stage two that was never (entirely) completed.³⁶ In the 1970s, the memorial became the site of major Soviet ceremonies, where the fires of the Song Festival were lit. In the second half of the 1980s these ceremonies continued, but the completion of the memorial became increasingly unlikely, as the necessary investment would be extremely high.

As a newer layer to this story, on 23 August 2018 the Memorial to the Victims of Communism³⁷ was completed and opened on the site, it commemorated the Estonian people who fell victim to Soviet political terror, and was an homage to those murdered or who died in prison and Soviet camps or who were deported to Russia and elsewhere, and those who died as “Forest Brothers”, the guerrilla fighters in Estonia.

Is Maarjamäe a set of several memorial sites, or a layered memory field? Historians use the expression “several memorial sites”³⁸ in referring to three main elements: a memorial to the victims of communism, a German military cemetery (officially protected by the international law of war graves) and a never finished Soviet-era memorial complex. It is difficult to call the Soviet complex a memorial site because, unlike the German cemetery and the Estonian memorial, the Soviet-era memorial is constructed, although the real bodies of the deceased were used to construct the narrative.

Still, Maarjamäe can also be seen as a dynamic permanent memorial, one that was never finished, and as a site of active memory work, including forgetting. The constant changes throughout different decades – the 1940s, 1950s, 1960s, 1970s, 1980s and 2010s – are part of the long acknowledgement and decision-making process (more than 30 years) as to how to proceed. The addition of new layers has been inscribed in Maarjamäe since the beginning of the 20th century, depending not on public memory work, but on a mix of local and national, centralised Soviet decision-making.

It is also controversial when the site is referred to as “neglected”, because it was never finished, but rather always demolished and then rebuilt (not renewed). This space is marked by constant change: renovation, demolition and replacement. In 2022 the Government Office of Soviet Monuments Working Group³⁹ did not decide on the removal of the Soviet memorial complex, but instead called for societal debate. Currently, part of the Soviet memorial complex, including the obelisk, is fenced off, with large graffiti covering the obelisk. Meanwhile, the commemorative plaques were removed from the complex.⁴⁰

Risti–Virtsu Road, Estonia. As we write, a process of removal and resignification is actively taking place for war graves in Estonia. If the Maarjamäe memorial site is exceptional in its location by the sea, landscape dimension and artistic expression, in more remote rural areas and away from the public eye of the capital cities, there are hundreds of small, discreet and diverse memorials whose process of removal has actively begun. Similar to the Riga Victory Monument in Latvia, Estonian war grave memorials were removed swiftly in August 2022, but without the media operations. According to the report, the commission studied 322⁴¹ memorials and decided to remove or replace 244, while 74 were verified as “neutral” and are to be marked with a new plaque: “Victims of World War II”.

Along the Risti–Virtsu road, in the localities of Kirbla, Lihula, Tuudi, Hanila and Varbla, the Municipality of Lääneranna has removed five memorials, mostly from within local cemeteries.⁴² The sequence consists of five prefabricated pieces, quite similar in dimensions and style to each other, composed of a light stone, with a pyramidal top, decorated with a Soviet star and text inscriptions. The five removed memorials now stand amid the trees behind the abandoned local museum. In winter 2022, the remaining empty plinths covered in snow featured black plaques with white words with the text: “Victims of World War II” (in Estonian). At the new location, the strange collection of five memorials randomly placed in the backyard of a museum, and facing the now suspended construction of a Soviet housing block in the small coastal town of Virtsu, has now forfeited all commemorative spirit, but has found a new nostalgic scenography.

74 memorial sites, Estonia. After the Estonian Government established the expert Soviet Monuments Working Group to collect information on grave markers and war memorials with symbols of occupying power located in Estonia, a report suggested solutions for removing or replacing these markers and memorials.⁴³ The working group has recommended that all memorial markers bearing Red Army symbols should be removed from Estonian public spaces.⁴⁴

On 12 January 2023 the Estonian War Museum, together with the Estonian Centre for Defence Investments, started to replace the selected grave markers with plain ones. According to the Director of the War Museum, Hellar Lill, the goal was to mark all the resting places of World War II casualties with respect and dignity; at the same time, the grave sites should not be used for propaganda for war or other forms of propaganda.⁴⁵ In the summer of 2022, the Estonian Government commissioned the Estonian Academy of Arts (EKA) to develop a neutral grave marker for the war graves. Kirke Kangro, a professor of installation and the dean of the Fine Arts Faculty at EKA, designed the grave marker. According to Kangro,⁴⁶ the task was a challenging one, as the new element had to be neutral yet dignified to mark the war graves where dozens, or sometimes hundreds, of victims of World War II are buried.

The final design is a minimalistic form without any decoration or symbols. A smaller black stone block is placed on a lighter, slightly bigger one in a contrasting colour. A slab bearing the words: “Victims of World War II” – is placed at an angle in the middle. There are three different sizes for the grave markers and more than 70 signs are planned to be installed in 2023.⁴⁷ The combination of the strategy of removal of memorials, disconnecting the graves from the Great Patriotic War and the Soviet heroes from the memorial, and

the strategies of uniformisation and neutralisation of the message, by means of a similar reference to the victims of World War II, re-signifies the memorials, reducing the capacity of the Soviet events to be named or mentioned. Minimal and simple, this repetitive gesture follows the path of homogenisation, and of collectivisation, of the 74 memorial sites.

A REMEDY AGAINST FORGETTING, AND A REMEDY AGAINST REMEMBERING

The demolition, implosion and physical amputation of monuments, sculptures and works of art commemorating the past are violent demonstrations of the will to erase (recent) history and to rewrite the once-celebrated and established heroicities. Open collective wounds may parallel the care and state of preservation of celebratory monuments: by not attending to them they are left to fester and pain leads to removal, dismissal, physical decay and eventual amputation. The preventive dismantling and removal to warehouses, museums and other gardens and private spaces, might protect their physical and material integrity but it deprives them of their symbolic life and relevance. In enduring daily life, they may suffer a loss of meaning, and become anodyne and aesthetic objects, which may protect them from attacks and resignification, or they may enter the cycles of nature through progressive deterioration. In the latter case, the lack of care may render them invisible and protect them from removal and amputation.

If monuments are remedies against forgetting, their removal and amputation are lethal remedies against remembering. If the commemorated subject matters were peaceful, then these monuments would not need to be physically shattered or rendered invisible. Their fragments, images, histories (and social media lives) are nevertheless impossible to erase, as neither are impossible to erase the different versions of history that collide in them.

- Andrew M. Shanken, *The Everyday Life of Memorials*, New York: Zone Books, 2022, p. 322.
- The fieldwork of the Nomadic Research at the Fringes Group in Estonia was enabled by Cost Action CA18136 (European Forum for Advanced Practices – EFAP) and supported by the Estonian Academy of Arts and the NGO SQRIDGE, 2022. Inês’ research in Latvia was supported by Lab2PT, Universidade do Minho, 2022; in Ukraine it was supported by Erasmus+ through Universidade do Porto and Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University, 2019.
- Inês Moreira, Elena Lacruz (eds), *Projecting Memory*, Krakow: IFC, 2017.
- Nico Carpentier, Ruth-Helene Melioranski, Pille Runnel, Inês Moreira, “The Discursive–Material Struggle over Legitimate Heroism: A Visual Essay on Floating Signifiers and Their Materiality in the Estonian Second World War Memorialscape”, *Membrana – Journal of Photography, Theory and Visual Culture* (in print).
- Nico Carpentier, *The Discursive–Material Knot: Cyprus in Conflict and Community Media Participation*, New York: Peter Lang, 2017; Nico Carpentier, *Iconoclastic Controversies: A Photographic Inquiry into Antagonistic Nationalism*, Bristol: Intellect, 2021.
- www.rferl.org/a/sofia-soviet-monument-vandalism-ukraine-war-protest/32290150.html
- www.artsy.net/artwork/krzysztzf-wodiczko-soldiers-and-sailors-memorial-arch-grand-army-plaza-brooklyn-new-york
- The Baltic Landwehr or Baltische Landeswehr (“Baltic Territorial Army”), which was part of the German VI Reserve Corps and consisted of Baltic Germans, attacked Estonia from Latvia in 1919, in an attempt to establish a German-dominated puppet state in Estonia.
- Adding complexity to shifting forces and alliances, the Estonian SS Brigades would reinforce a volunteer Brigade

- among Estonians to fight a possible undesired Soviet occupation.
- <https://gis.huri.harvard.edu/lenin-falls>
- Frédéric Chaubin, *CCCP. Cosmic Communist Constructions Photographed*, Cologne: Taschen, 2011.
- <https://www.amazon.co.uk/soviet-memorabilia/?k=soviet+memorabilia>
- See Soemodernism supported by the BACU Association information by ICOMOS ISC20C: <https://socheritage.com/>
- See SOS Brutalism website by Deutsches Architekturmuseum (DAM) and the Wüstenrot Stiftung with around 2000 buildings listed and mapped, with very few examples in former USSR: www.sosbrutalism.org
- See books on Soviet Bus Stops (and coming film in 2023) by Christopher Herwig: <https://www.sovietbusstops.com/>
- Socmonumentalart platform, a project conducted by the BACU Association and supported by the Romanian Chamber of Architects (O.A.R.): <http://socmonumentalart.com/>
- Calvert Journal*, a magazine about cultural heritage from eastern Europe, the Balkans, the Caucasus and central Asia, suspended after the war in Ukraine. It is now titled *New East Digital Archive*: <https://www.new-east-archive.org/>
- Katahrina Ritter, Ekaterina Shapiro–Obermair, Alexandra Wachter, *Soviet Modernism, 1955–1991: Unknown History*, Zurich: Park Books, 2012.
- Spomenik Database: www.spomenikdatabase.org
- Hashtags: #socmod #socialist modernism #SOSBrutalism #brutalism #brutalist architecture #concrete #brut
- URBANICA Group, with books on Socialist Modernism in the former Yugoslavia, Germany, Moldova, Caucasus, among others: <https://urbanicagroup.ro/>. Or Fuel, with titles, such as *Soviet Modernist Architecture in Central Asia, or Soviet Bus Stops*: <https://fuel-design.com/publishing/>
- https://www.instagram.com/soviet_arch/
- <https://www.instagram.com/sovietdays/>
- <https://www.instagram.com/brutopolis/>
- https://www.instagram.com/say_decay/
- Radical Heritage: Tracing Resistance in (Post)Socialist Europe*, a workshop on Socialist Heritage, held in Zagreb, Croatia as part of the Tract Cost Action, announced (and attended) through Facebook international dissemination.
- Nico Carpentier, Inês Moreira, Ruth-Helene Melioranski, Pille Runnel, “Palimpsestic Memorializations of World War II: A Visual Essay on Material Displacements and Discursive Struggles in the Estonian Memorialscape” (to be published in 2023).
- Video: <https://www.theguardian.com/world/2022/aug/25/latvia-topples-soviet-era-obelisk-amid-backlash-against-russia>
- <https://www.theatlantic.com/international/archive/2013/12/the-remarkable-history-behind-ukraines-topped-lenin-statue/282141/>
- <https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/ukrainian-anti-gay-groups-protest-eurovision-diversity-rainbow-n755551>
- Taavi Minnik, “The Establishment of ‘Drumhead’ Courts Martial and their Actions in the Estonian War of Independence 1918–1919”, *Juridiska Zinätne / Law*, 7, 2014.
- Toomas Hiio, in Meelis Saueauk and Meelis Maripuu (eds.) *Eesti Mälu Instituudi toimetised 3 (2021): Propaganda, Sisseränne ja Monumendid: Vaateid Nõukogude Võimu Kinnistamise Meetoditele Eestis 1950–1980. aastatel*, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2021, p. 181.
- <https://db.esap.ee/object/t-0650>
- Francisco Martinez, “Memory, Don’t Speak! Monumental Neglect and Memorial Sacrifice in Contemporary Estonia”, *Cultural Geographies*, 29(1), 2022.
- <https://db.esap.ee/object/t-0620>; <https://www.visitestonia.com/en/maarjamae-memorial>; <https://estonianarchitecture.com/project/maarjamae%CC%88e-memorial/>
- Hiio, 2021, p. 222.
- <https://www.memoriaal.ee/en/memorial/>
- Hiio, 2021.
- Hiio, 2021, p. 204.
- <https://news.err.ee/1608740080/work-begins-on-removing-red-army-symbols-from-maarjamae-memorial-site>
- The remaining four monuments located at the Defense Forces Cemetery and Maarjamäe require separate analysis and treatment.

- <https://news.err.ee/1608699940/laaneranna-municipality-moves-five-soviet-monuments-to-museum>
- <https://riigikantselise.ee/en/monuments>
- <https://riigikantselise.ee/en/news/removal-soviet-monuments-state-land-continues>
- <https://www.postimees.ee/7689367/punasumbolitega-haad-saavad-uue-tahise>
- <https://lounaestlane.ee/neljapaeval-asendatakse-esimesed-okupatsioonisumboliga-hauatahised-neutraalsega/>
- <https://www.err.ee/1608847561/riik-alustas-okupatsioonisumbolitega-hauatahiste-asendamist-neutraalsetega>

IMAGES

- The Motherland Monument, by Vasily Borodai, stands in Kyiv facing Russia and holding a contested shield with USSR’s symbols. It is part of the Museum of the History of Ukraine in the Second World War, its future is under debate.
- Monument to the Great Patriotic War in front of Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University, Uman, Ukraine. World War II was a complex event. In the Soviet Union, the War was called the Great Patriotic War and corresponded to an understanding of geopolitics that differed from the Western one, as the Soviets were fighting against the Germans to reconquer their (previously occupied) countries of Soviet territory. The war memorials refer to 1941–1944, not to the full period of WWII (1939–1945), holding a star or the communist symbols to celebrate the Soviet Union’s Victory over the Nazis.
- The Fallen Soldier Monument at the Soviet cemetery of Valmiera, Latvia. The Latvian–Russian agreement was signed in 1994 on the preservation and maintenance of memorials and war burial sites: the monuments and memorials in Latvia could not be eliminated while maintenance and conservation of the burial sites is still being guaranteed by the Russian Embassy, as, for example, with WWII cemeteries.
- Monument *Middle Way*, created by Romanian artist Bogdan Rață, placed in front of the plinth where Lenin’s statue stood in central Kyiv. In 2014, during the Revolution of Dignity in Ukraine, the central Kyiv Lenin Statue was violently smashed to pieces, and later replaced by a nationalistic trident and paired with a hand sculpture in bright Ukrainian blue; this was followed by the removal of 320 statues in February 2014 and 5500 by the year 2017.
- Monument featuring a Soviet Star standing in front of the border gates in Narva, Estonia, facing Russia. Everyday life for such memorials includes their spatial location and the organisation of squares, roads, parks and urbanscapes, the displacements and juxtapositions of monuments, the collective mobilisation and celebration ceremonies around memorial sites, as well as the modes of bodily hospitality for citizens (as providing shadow and sitting place). In all these ways, monuments are presented as central actors on the public space stage.
- Before and during the demolition of the Monument to the Liberators of Soviet Latvia and Riga from the German Fascist Invaders.
- The Friendship Monument in 2019, when it was called Monument to the Friendship of Nations (Ukraine and Russia), holding the Crack of Friendship intervention at the top. On Victory Day, 9th May 2019, the square was under refurbishment, avoiding the potential celebration or the demonstration under the arch.
- Maarjamäe Memorial complex in Tallinn, Estonia. The Maarjamäe German cemetery was restored by the Germans in 1998. The Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge e. V. still maintains these war graves, as they do all over Europe.
- Backyard of the empty Virtsu Museum, where the five removed memorials are now sitting.

Samia Henni



DESAFIANDO A AMNÉSIA IMPOSTA

Num momento em que o mundo parece mergulhado em novos tipos de propaganda e desinformação, o trabalho de Samia Henni oferece-nos uma reflexão necessária e fundamental. Formada como arquiteta, Henni considera a sua investigação e trabalho curatorial um tipo de prática arquitetónica. A sua investigação académica é uma forma de resistência àquilo que a autora denomina a amnésia imposta por instituições e governos quando impedem o acesso a arquivos históricos, especificamente o governo francês no que diz respeito às operações militares no território então colonizado da Argélia. A investigação para o seu premiado livro *Architecture of Counterrevolution* (2017) seria hoje impossível, uma vez que a maioria dos arquivos desclassificados que consultou então foram recentemente reclassificados de novo. O seu próximo projeto, *Colonial Toxicity*, um livro e uma exposição, explora as divergências entre factos conhecidos e as lacunas dos arquivos. Na entrevista que se segue, Henni explica-nos porque interpela o governo francês, aborda a relevância da história para os arquitetos e a importância das humanidades nas escolas de arquitetura.

Ana Vaz Milheiro (AVM): Pensamos que poderia ser interessante começar por abordar a forma como acredita que a história da arquitetura pode impactar a prática da arquitetura. Como pode, enquanto historiadora da arquitetura, influenciar o trabalho dos arquitetos que estão nos seus escritórios a tentar resolver uma quantidade de problemas?

Samia Henni (SH): Posso abordar essa questão de três perspetivas diferentes, uma vez que sou uma historiadora da arquitetura que estudou arquitetura e que durante alguns anos trabalhou como arquiteta. Creio que é o facto de ter estudado arquitetura e de ter feito arquitetura que me permite fazer o trabalho que estou a fazer atualmente. A forma como escrevo sobre o passado, o presente e o futuro da arquitetura é muito diferente, por exemplo, da de um historiador da arte. A segunda perspetiva decorre de estar a ensinar história da arquitetura a nível profissional num departamento de arquitetura. Os estudantes da licenciatura que se vão tornar arquitetos sonham não só construir arranha-céus, mas também mudar o mundo. E a terceira perspetiva é que me apercebi que os meus textos também são lidos por arquitetos, e não só por estudantes e historiadores da arquitetura.

Os arquitetos profissionais — sobretudo do Norte de África, Europa Central e América do Norte — têm-me dito que ao ler os meus trabalhos percebem os processos, o papel e a responsabilidade de um gesto espacial num dado território. Seja um muro, uma autoestrada, um edifício ou uma cidade. A maioria dos estudantes de arquitetura, especialmente os dos primeiros anos, veem as construções como formas e programas que têm um impacto positivo nos seres humanos. Alguns deles raramente pensaram noutros tipos de impacto, não necessariamente bons, que o edificado pode exercer sobre os humanos, os territórios ou até sobre o clima. Quando assistem às minhas aulas, apercebem-se como esse impacto pode ser importante, grande ou pequeno. Tento fazer os estudantes pensar no impacto das práticas arquitetónicas nos territórios rurais e urbanos, não só naquele tecido urbano ou geografia específicos, mas também no mundo. Por exemplo, quando pensamos nos materiais de construção, deveríamos também interrogar-nos: de onde vêm? Quem os extrai? Quem os produz? Como são transportados? Acredito que estas perguntas obrigam os arquitetos e os estudantes de arquitetura a pensar nos seus múltiplos papéis. Todas estas experiências — estudar arquitetura, projetá-la, ensiná-la — fizeram-me entender a complexa e multifacetada dinâmica de um projeto arquitetónico. Quando comecei a estudar história da arquitetura, sentia-me de certo modo muito inspirada pela extensão do projeto arquitetónico. O que quer que construamos, não é autossuficiente. O projeto não pode ser apenas compreendido na sua relação com o local onde estamos. Também tem de ser entendido na relação com outras partes do mundo. Em muitos casos, por exemplo, os trabalhadores não são originários dos países onde constroem. Outros exemplos poderão relacionar-se com a proveniência dos materiais de construção, ou as preocupações dos clientes.

1. Este texto resulta de uma entrevista realizada por Ana Vaz Milheiro e Eliana Sousa Santos a 20 de abril de 2023, através do serviço de conferência remota Zoom, sendo composto por excertos editados da transcrição.

AVM: O seu trabalho recente está relacionado com uma área concreta do seu país: o deserto. Acha que os exemplos em que está a trabalhar são bons exemplos para demonstrar aos estudantes a responsabilidade do arquiteto? Como devemos lidar com a natureza e como sabemos que impacto poderão ter as nossas ações no futuro?

SH: Eu diria que, se olharmos para os programas das firmas de arquitetura, estamos sobretudo focados nas cidades. E geralmente o professor propõe aos estudantes um lugar, um programa e os estudantes têm de resolver os problemas que se colocam. Pelo menos, essa é a forma tradicional de abordar um projeto. Se perguntar aos estudantes: de onde vem a água? De onde vem o petróleo e o gás dessas cidades? Quais são os recursos de que estas cidades necessitam? Como fornecemos energia a esta casa? ... Creio que nem todos serão capazes de responder a estas questões.

O que me interessa é tentar ligar diferentes territórios uns aos outros. Por exemplo, escrevi um artigo sobre o transporte de petróleo e de gás do Norte de África para a Europa. As ligações no Mediterrâneo entre estes dois continentes, subaquáticas e terrestres, as *pipelines* que os unem são gigantescas. Não são visíveis, não se podem ver a olho nu, e não sabemos muito sobre elas. A questão é como expandir estes territórios que pensamos conhecer tão bem, os territórios das cidades. Não podemos discutir as cidades dentro das suas fronteiras, uma vez que elas são alimentadas e fornecidas pelo mundo inteiro. Não podemos estudar arquitetura portuguesa, ou arquitetura francesa ou italiana dentro dos limites de Portugal, França ou Itália. Temos de estudar a arquitetura francesa por todo o mundo. O império francês integrou partes das Américas, de África, da Ásia. Temos de estudar essas partes em conjunto. O meu interesse específico pelo Saara surgiu quando estava a escrever *The Architecture of Counterrevolution*², cujo subtítulo é *The French Army in Northern Algeria* [Arquitetura da Contrarrevolução: O Exército Francês no Norte da Argélia]. Deixei o Sul da Argélia para um segundo volume, porque França dividiu o Norte do Sul do país. Para além disso, durante a Revolução Argelina, ou Guerra da Independência da Argélia (1954–62), e especialmente quando foi descoberto petróleo em 1956, França quis criar um território autónomo a sul, anexando diferentes territórios que pertencem hoje à Mauritânia, ao Mali e outros. As autoridades francesas criaram a Organisation Commune des Régions Sahariennes [Organização Comum das Regiões Saarianas], cujo objetivo era explorar o petróleo e o gás natural que tinham sido descobertos, mas também usar esse território saariano como campo de testes para as armas nucleares francesas³. Se olharmos para a forma como os desertos foram tratados pelos impérios — o Império Britânico, os Estados Unidos, o Império Francês e outros poderes imperiais e coloniais —, como espaços “vazios”, disponíveis para ser explorados, poluídos, transformados e, por fim, destruídos, o título do livro de que fui a editora — *Deserts Are Not Empty* — transforma-se numa declaração⁴. É um convite a envolver diferentes disciplinas e peritos, não apenas historiadores da arquitetura e arquitetos, mas também antropólogos, artistas, realizadores de cinema, curadores e engenheiros. Quando começamos a comparar os diferentes desertos — quentes e frios — por todo o mundo, percebemos que constituem um terço da superfície terrestre e a maior parte deles foram tratados de forma semelhante. Como é possível esta platitudo de que “o deserto está vazio”, “o deserto é desprovido de vida” e de que o deserto está pronto para ser ocupado e poluído? O meu objetivo é duplo: o primeiro é relacionar o deserto com a cidade. O segundo é expor as responsabilidades e as obrigações dos governos de respeitar as populações do deserto e o seu meio ambiente, as suas terras de cultivo, a flora e, no caso de França, a responsabilidade de limpar e descontaminar os territórios do Saara. Qual é o papel dos arquitetos em tudo isto? Eu diria, de novo, que é pensar a cidade para além das suas fronteiras, incluir os meios ambientes destruídos, mas também repensar os programas das suas firmas e os currículos dos seus seminários.



Capa de *Architecture de la Contre-Révolution: L'Armée Française dans le Nord de l'Algérie* (Editions B42, 2019) de Samia Henni

Eliana Sousa Santos (ESS): A história da arquitetura também nos ajuda a ver coisas que são invisíveis nas cidades. Pode ajudar-nos a tornar visíveis os vestígios de ligações a mecanismos de extração em lugares que nos são próximos, mas dos quais não estamos conscientes. Pode ajudar-nos a ter uma perspetiva diferente ou até, neste preciso momento, a perceber que monumentos devem ser mantidos nos espaços públicos. Pode falar-nos sobre este poder que os historiadores têm sobre o modo como as pessoas olham para a sua envolvente?

SH: Fala de poder, mas infelizmente a verdade é que é um trabalho muito árduo sermos reconhecidos como tal. Muitas escolas de arquitetura e arquitetos profissionais pensam que a função dos historiadores da arquitetura como professores nas escolas de arquitetura é revelarem aos seus alunos belos precedentes (edifícios históricos e formas icónicas). Eu nunca fiz isso e nunca o farei porque esse

2. Samia Henni, *Architecture of Counterrevolution: The French Army in Northern Algeria*, Zürich: gta Verlag, 2017.

3. Samia Henni, “Oil, Gas, Dust: From the Sahara to Europe”, e-*flux Architecture: Coloniality of Infrastructure*, Nick Axel, Kenny Cupers, Nikolaus Hirsch (eds.), October 2021: <https://www.e-flux.com/architecture/coloniality-infrastructure/410034/oil-gas-dust-from-the-sahara-to-europe/>

4. Samia Henni (ed.), *Deserts Are Not Empty*, New York: Columbia Books on Architecture and the City, 2022.

não é o papel dos historiadores da arquitetura. Respeito aqueles que o fazem, mas creio que ao fazer isso, estão a ignorar todas as complexidades que os edifícios não mostram.

Podemos olhar para um edifício como objeto ou até para um edifício destruído como ruína. Alguns de nós estamos a tentar mostrar o que não está no edifício, o que não se consegue ver no edifício ou na ruína. Estamos a tentar estudar o contexto, o enquadramento económico e político desses ambientes edificados ou destruídos. A tentar expor o papel dos agentes que permitiram que o ambiente edificado ou destruído fosse projetado e danificado, assim como expor as tarefas e condições dos trabalhadores e de todos aqueles que não são invisíveis ou vozes que não foram ouvidas e que coexistiram com a concepção e realização dos edifícios. Sabemos que se os arquivos institucionais não incluem certas vozes, os historiadores não são encorajados a escrever sobre elas, mas deveriam encontrar outros modos de as introduzir. Como se inclui essas vozes? Creio que os historiadores da arquitetura deveriam desafiar os protocolos da arquitetura e da história da arquitetura. Deveríamos abordar as alterações sociais e ajudar a pensar sobre a transformação humana do planeta. Recentemente, muitos historiadores da arquitetura têm usado diferentes ferramentas e metodologias, como a história oral ou o mapeamento, para atingir esses fins. Por exemplo, ao escrever sobre a história dos ambientes construídos das pessoas escravizadas, sabemos que essas pessoas foram completamente excluídas dos arquivos institucionais. Como incluímos então os seus ambientes edificados? Estou a pensar em Dell Upton, que fez um grande trabalho ao desenhar e mapear essas construções⁵. Neste caso, os historiadores da arquitetura têm o poder de desenhar, mapear e incluir estes territórios. Ao criar provas, mostramos o que existiu, o que não está no arquivo institucional e o que os edifícios não revelam.

AVM: O arquivo é, de certo modo, uma ferramenta ocidental. Como podemos, ao trabalhar com comunidades que foram colonizadas no passado, mitigar a ideia ocidental de arquivo, que é geralmente o nosso ponto de partida? Como diminuir a enorme presença que estes arquivos têm na nossa própria investigação e objetos de pesquisa?

SH: Não creio que os arquivos sejam necessariamente uma ferramenta ocidental. Estou a pensar em arquivos e bibliotecas do mundo muçulmano que têm preservado vários documentos relacionados com a história do Islão. Por exemplo, a grande biblioteca de Tombuctu, no Mali, tinha uma das mais importantes coleções de manuscritos históricos dos séculos XIV ao XVI, quando Tombuctu era uma das principais capitais africanas e muçulmanas. A prática de registar, recolher, preservar e proteger está ligada ao poder. Os arquivos institucionais têm uma relação com o poder, a religião é uma forma de poder, o Estado é uma forma de poder. Deveríamos também considerar arquivos pessoais. Algumas famílias também têm preservado as suas memórias para si, para os seus familiares, para contar as suas próprias versões dos factos. Até na minha família, quando falamos sobre a Guerra da Argélia, a minha avó foi ao seu quarto e trouxe um documento, dizendo: “Vejam, esta é a prova.” Creio que é importante ser capaz de confirmar, provar e referir-se aos factos ao nível de instituições públicas e privadas. No entanto, se falamos de arquivos militares ou coloniais, eles são diferentes dos outros arquivos porque são regulados por legislação estatal específica e medidas de segurança nacional. No caso francês, que conheço bastante bem, a lei n.º 79-18 de 3 de janeiro de 1979 impede o acesso a certos documentos por um período de sessenta anos. Por isso, quando escrevi *Architecture of Counterrevolution* não tive acesso a esses registos, porque era suposto serem abertos ao público apenas em 2022. Mas em 2020 as autoridades francesas apresentaram um pedido para que todos os documentos já tornados públicos, datados dos anos 1940 até ao presente, que tivessem o carimbo “secreto”, “ultrassecreto” ou “confidencial” voltassem a ser classificados⁶. Os carimbos tinham sido apostos nos anos 1940, 1950, 1960, etc. É ridículo. Atualmente, *Architecture of Counterrevolution* já não poderia ser escrito. Assim, por lei e por definição, os historiadores só têm um acesso parcial a arquivos militares e coloniais, porque a legislação estatal protege a privacidade e a defesa nacional. Sabemos que muitos arquivos ainda estão classificados e por isso sabemos que estamos a escrever histórias fragmentárias. Mas para além disto, também sabemos que estes arquivos militares e coloniais são orquestrados e instrumentalizados. Dou-vos um exemplo muito concreto: tentei encontrar um mapa dos campos construídos entre 1954 e 1962 na Argélia pelo exército francês



Capa de *Deserts Are Not Empty* (Columbia Books on Architecture and the City, 2022) editado por Samia Henni

5. Dell Upton, “White and Black Landscapes in Eighteenth-Century Virginia”, *Places* vol. 2, n.º 2, 1984: <https://escholarship.org/uc/item/9xf1z7tm>

6. Ver, por exemplo, Terrence Peterson, “The French Archives and the Coming Fright for Declassification”, plataforma *War on the Rocks*, 6.3.2020: <https://warontherocks.com/2020/03/the-french-archives-and-the-coming-fright-for-declassification/>

e nunca o encontrei. Era uma operação militar e, evidentemente, os exércitos trabalham com mapas. E quando interroguei os arquivistas, todos disseram: não os temos, não conservamos esses documentos, ou conservamo-los mas não são públicos. E até agora ninguém sabe.

Sabemos que há partes dos arquivos que estão ausentes. Essa ausência (deliberada ou não) irá alterar o entendimento e o trabalho de escritores, historiadores e da sociedade civil. Como desafiar esta amnésia imposta? Amnésia é sobre esquecer, mas impô-la é como se alguém me dissesse que tenho de esquecer isto. Para além de escrever histórias, de colocar questões cruciais e decisivas, como podemos assegurar que trabalhamos com o arquivo institucional, mas também contra o arquivo institucional? Estou a pensar no trabalho de Ann Laura Stoler, que escreve sobre trabalhar com e contra o arquivo colonial⁷. Não podemos basear todas as nossas conclusões num arquivo único. Temos de ir mais longe, recolher e estar ciente da multiplicidade de arquivos institucionais e privados. Para conseguir aceder a documentos exteriores e mais além do âmbito dos arquivos coloniais e militares, temos de falar e ler a língua das comunidades sobre as quais estamos a escrever. Não é suficiente ler aquela língua, temos também de a falar e de entender as nuances que estão inscritas nessa linguagem. Creio que todos estes aspetos são cruciais para assegurar que um texto publicado ou uma exposição instalada são justos, corretos e respeitadores. Não estou a dizer certos ou errados, mas sim justos, corretos e respeitadores.

ESS: Numa entrevista anterior afirma que reconheceu como propaganda a informação que encontrou nos arquivos quando estava a investigar para *Architecture of Counterrevolution*. Creio que reconheceu esse material como propaganda porque vinha de um contexto que lhe permitia vê-lo como propaganda. Nem toda a gente consegue ver isso. Mesmo arquivos pessoais, por exemplo, arquivos de arquitetos, também são selecionados e organizados para transmitir uma determinada imagem. Pode falar-nos dessas nuances, como referiu acima, que alguns investigadores conseguem reconhecer no material de arquivo?

SH: Fiquei chocada e consternada porque nasci na Argélia e na minha família falava-se sobre a Revolução Argelina. Não estou a falar do Estado Argelino, estou a falar das famílias argelinas. Depois li muitos livros sobre a Revolução e a Guerra da Independência em várias línguas e de vários autores, cujos programas políticos eram por vezes contraditórios. Mas a primeira vez que consultei um arquivo militar francês, pensei para comigo: “Não, isto não é possível!” No entanto percebi muito rapidamente que não só era possível como era exatamente o que os arquivos coloniais e militares são: expor a propaganda de Estado que estava em causa durante a Guerra e a era colonial. Decidi que incluiria muito poucas imagens de documentos de arquivos no livro a publicar — porque se corre o risco de estar a reproduzir propaganda de Estado — e que organizaria uma exposição com esses materiais visuais. E concebi a exposição *Discreet Violence: Architecture in the French War in Algeria*, tentando abordar as seguintes questões: como torno registos militares e coloniais acessíveis a outros? Como garanto que os visitantes percebem as ausências e contradições que neles existem?⁸ O formato da exposição é muito diferente do formato do texto. Comecei a pensar como trabalhar com a propaganda, como “retirar” a propaganda das imagens.

Centrei-me no estudo de um caso. Entre 1954 e 1962 o exército francês criou zonas proibidas, situadas em áreas remotas, porque lhes era impossível aceder a essas áreas. E evacuaram centenas de milhar de pessoas, alguns afirmam que foram quase três milhões. Depois criaram campos a que chamaram centros de reagrupamento. Demonstrei na exposição que, antes de mais, aquilo não eram centros, eram verdadeiros campos. A questão é como trabalhar com estes registos orquestrados propagandisticamente e virá-los contra si mesmos?

Era disso que falava há pouco, trabalhar com e contra o grão do arquivo. Temos de justapor as imagens com muitos outros tipos de documentação, registos, materiais, provas áudio e visuais, de maneira a assegurar que as pessoas percebem todas as complexidades e contradições. Também me recusei a emoldurar as fotografias. O exército francês contratou fotógrafos muito bons, que captaram aqueles campos a preto e branco. Aquelas fotografias foram usadas em artigos de jornais e brochuras oficiais. Para evitar uma celebração daquele material propagandístico, o que fiz foi tentar destacar todos os artigos de jornal de 1959, quando a construção secreta daqueles campos foi um escândalo nos meios de comunicação. Quando entrávamos na sala, a primeira coisa que víamos era um papel de parede com artigos de jornal. E depois havia vitrines ou mesas onde tentei salientar temas



Vistas da Exposição *Discreet Violence: Architecture and the French War in Algeria*, na Galeria John Hartell, Cornell AAP, EUA, 2019. © William Staffeld, AAP, 2019. Courtesy: Samia Henni



específicos com as fotos a preto e branco. E os documentos presentes vinham de todo o tipo de instituições, públicas e privadas, e contradiziam-se uns aos outros. Essas contradições estavam ali, acessíveis aos visitantes, que começaram a colocar perguntas e a questionar a natureza das fotografias. A forma como estruturamos uma exposição é muito importante, que tipo de contradições queremos expor.

AVM: A exposição é um instrumento que temos para divulgar as nossas pesquisas a um público mais vasto, para além da academia. Uma vez que também trabalha com comunidades específicas, como pensa poder comunicar com as pessoas que foram afetadas? De certo modo, exposições e conferências ainda são um circuito muito restrito. Pensamos que estamos a trabalhar para as comunidades locais, mas ao mesmo tempo não somos capazes de lhes retribuir aquilo que elas nos deram.

SH: Essa é uma questão importante. Não tenho a certeza de estar a trabalhar para essas comunidades. Mas tenho a certeza de estar a trabalhar sobre as instituições coloniais e militares francesas e um dos mais importantes destinatários é o governo francês e as suas forças armadas. No *Architecture of Counterrevolution* e no livro em que estou a trabalhar atualmente, *Colonial Toxicity*, dirijo-me ao governo francês. E o que é certo é que o governo francês entendeu que era a ele que me estava a dirigir porque recusou o requerimento apresentado pela minha editora em França para traduzir *Architecture of Counterrevolution* do inglês para francês. E fê-lo por razões políticas, como escrevi no prefácio da edição francesa, porque acabámos por traduzir e publicar o livro em francês. Dirijo-me ao governo francês e questiono-o no âmbito do direito internacional. Há direitos humanos e legislação ambiental que deveriam ser implementados. Estou a pensar no deslocamento de milhões de argelinos nos anos 1950 e 1960, que ainda hoje estão a sofrer as consequências. Alguns deles não conseguem provar que eram os proprietários das suas casas ou das suas terras, porque esses documentos fazem parte dos arquivos que estão em França; mas não lhes é dado um visto para viajar para França e conseguir esse documento. O meu próximo livro — *Colonial Toxicity: Rehearsing French Radioactive Architecture in the Sahara* — é sobre provas visuais. Os arquivos das armas nucleares francesas no Saara são confidenciais porque são considerados uma ameaça à segurança nacional e por isso não temos acesso a eles. O objetivo do livro é apresentar imagens, mapas, ilustrações, capturas de ecrã e todo o tipo de materiais visuais recuperáveis que contam as histórias em torno da produção de radioatividade no Saara e procuram torná-las acessíveis a outros. As imagens provêm de associações privadas, ONGs e vítimas das bombas nucleares francesas no Saara. Imagens que existem para além dos arquivos institucionais franceses¹¹.

ESS: Leu o último ensaio de Claire Bishop na *Artforum* sobre arte baseada em arquivos ou em investigação? Em determinado ponto, fala sobre a extensão dessas exposições. Costuma pensar sobre o tempo que as pessoas passam de facto a ler e a assimilar tudo o que está exposto? E se está dentro do universo do que é possível?

SH: Eu não sou artista. Sou uma historiadora da arquitetura que organiza exposições sobre histórias de espaços de violência colonial e militar. Uma das frases que me surpreendeu no texto de Bishop foi a seguinte: “Sempre que me deparo com uma destas instalações, começo a ter uma sensação de pânico moderado. Quanto tempo vai demorar esquadrinhar tudo isto?” É só isto? Então porque teria eu de me preocupar com o tempo “precioso” de uma historiadora da arte britânica? Para mim, se alguém decide ir visitar uma exposição intitulada *Violência Discreta: A Arquitetura da Guerra Francesa na Argélia*¹⁰ não pode estar à espera que seja rápido. O próprio título já evidencia uma contradição: como e porque razão estão as palavras “violência” e “discreta” associadas? Como pode a violência ser discreta numa zona de guerra? Quem a tornou discreta? Todas estas questões são colocadas na exposição. Os visitantes são convidados a aprofundar essas questões. E percebem que algo se passa com as imagens porque, por exemplo, nunca se vê um oficial com uma arma, mas sabe-se que é uma zona de guerra. Não há nas imagens nenhum tipo de exteriorização da guerra. E por isso temos de mostrar, adicionar, justapor a essas imagens outros documentos que os visitantes possam entender e assim descobrir a violência. Creio que a temporalidade desta exposição é muito importante. Não vamos lá para ver uma coisa, vamos para aprender sobre a história colonial e militar francesa. Vamos lá para colocar questões. E podemos ir tantas vezes quantas queiramos, mas basta ir uma vez para considerar questões intrigantes. Algumas poderão ter respostas, e outras não.

7. Ann Laura Stoler, *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Princeton: Princeton University Press, 2008.

8. Sobre a exposição *Discreet Violence: Architecture and the French War in Algeria*: “Quando olho para todos estes documentos audiovisuais, também me coloco uma série de perguntas e recorde de novo a conversa que tive com o meu orientador de doutoramento, o Prof. Dr. Philip Ursprung, em que ele me disse: ‘Olha, isto é material muito bom. Tens de fazer uma exposição diferente de qualquer outra.’ Mas como posso fazer uma exposição quando estes materiais me levantam problemas? Mas esse é justamente o tema da exposição, como ‘despropagandizo’ esta propaganda? Como?” In Moa Carlson, “Thinking Through and Against the Archive: Interview with Samia Henni”, *The University of Edinburgh*, 2021: <https://media.ed.ac.uk/media/>

9. “É célebre o facto de a Documenta 11, em 2002, ter incluído mais de seiscentas horas de vídeos, que os visitantes apenas poderiam ver na totalidade se permanecessem durante toda a duração do certame, cem dias.” In Claire Bishop, “Information Overload”, *Artforum*, Abril 2023: <https://www.artforum.com/print/202304/claire-bishop-on-the-superabundance-of-research-based-art-90274?tid=newsletter&sid=af-2023-04-03> Thinking+Through+and+Against+the+Archive+Interview+with+Samia+Henni/1_ypvu3bwq

10. Samia Henni, “Exhibition as a Form of Writing: On ‘Discreet Violence: Architecture of the French War in Algeria’”, *Parse* 131, Spring 2021: <https://parsejournal.com/article/exhibition-as-a-form-of-writing/>

11. Samia Henni, “Nuclear Powers: France’s Atomic Bomb Tests in the Algerian Sahara”, *The Architectural Review*, 23.6.2022: <https://www.architectural-review.com/essays/nuclear-powers-frances-atomic-bomb-tests-in-the-algerian-sahara>

ESS: Esses testes que França realizou no deserto argelino foram feitos com algum desfasamento em relação aos testes dos Estados Unidos, quer no deserto americano quer nas Ilhas Marshall, perto do Japão¹². Provavelmente, algumas informações sobre a toxicidade atômica já eram conhecidas quando o governo francês conduziu essas experiências. Que informação tem sobre isso?

SH: Os arquivos institucionais estão classificados. Não tenho informação fornecida pelo Estado francês ou o seu exército. Só posso reproduzir o que me foi dito por veteranos e pelas vítimas sobre a sua própria experiência. Estes empregados, trabalhadores e habitantes não foram informados sobre as devastadoras consequências das bombas nucleares na sua saúde e no seu meio ambiente. Sentiram-nas depois da detonação não contida de bombas atmosféricas e subterrâneas. Algumas dessas pessoas têm processos na justiça para serem reconhecidas como vítimas das explosões nucleares. Só em 2010 foi aprovada a lei n.º 2010-2 de 5 de janeiro de 2010, “Relative à la reconnaissance et à l’Indemnisation des Victimes des Essais Nucléaires Français” [Relativa ao Reconhecimento e à Indemnização das Vítimas dos Testes Nucleares Franceses], conhecida como Lei Morin. Essa lei reconhece o estatuto das vítimas¹³. Aqui, de forma indireta, estou a falar em nome da população do Saara e das vítimas argelinas, africanas e francesas. E também me dirijo ao governo argelino, que não fez o suficiente para proteger as populações saarianas. Não exerceu suficiente pressão sobre o governo francês para defender a população saariana e o seu meio ambiente (acima e abaixo do solo).

AVM: Quando se dirige aos governos francês e argelino, está a pôr a história da arquitetura quase numa posição de ativismo. Pensa que podemos de certo modo promover a nossa atividade de historiadores da arquitetura como ativismo?

SH: Não. Não me considero uma ativista. Sou uma historiadora da arquitetura que se preocupa com as consequências destruidoras de edifícios no contexto de conflitos armados e domínio colonial. Em 2005 as autoridades francesas promulgaram a lei n.º 2005-158 sobre a “Reconnaissance de la Nation et Contribution Nationale en faveur des Français Rapatriés” [Reconhecimento da Nação e Contribuição Nacional a Favor dos Franceses Repatriados]. O artigo 4.º determina que os professores devem ensinar os alunos sobre o “papel positivo” do colonialismo francês, particularmente no Norte de África (os departamentos franceses da Argélia, do Saara argelino e os protetorados franceses de Marrocos e da Tunísia). O meu trabalho é uma resposta a esta lei, mesmo tendo sido revogada um ano depois de ser promulgada. O governo francês impôs uma lei colonial depois da independência do país que colonizou, por isso eu estou apenas a responder historicamente a essa declaração; o governo provocou os historiadores a responder. Essa lei controversa não respeita as pessoas que viveram — e as que continuam a viver — sob domínio colonial. O colonialismo não acabou. França ainda tem territórios ultramarinos. A toxicidade colonial e a radioatividade das bombas nucleares francesas no Saara não terminaram. Ainda existem. Isto é história colonial com um presente colonial. Há pessoas que continuam a sofrer o colonialismo no presente. É uma realidade, não é ativismo. É investigação académica que está a pedir aos governos que assumam um papel ativo no cumprimento das suas obrigações.

AVM: Nasceu na Argélia, um país que foi outrora um território colonizado. Eu cresci numa família em que se ouviam histórias do colonialismo, mas de uma perspetiva diferente. Pensa que os investigadores e os historiadores da arquitetura europeus deveriam abster-se de investigar antigos territórios coloniais? Por não serem capazes de entender, de apreender toda a dimensão do...

SH: Creio que toda a gente é capaz de trabalhar sobre essas histórias. Mais uma vez, as questões que estamos a colocar são diferentes. Mas pessoas como nós deveriam ser capazes de aprender a desaprender. O processo de desaprendizagem é muitíssimo importante. Eu tive de desaprender as narrativas dos Estados francês e argelino, que não coincidem com as narrativas das famílias argelinas e de alguns historiadores progressistas. Todas essas narrativas coexistem e continuarão sempre a coexistir. O mesmo se passa consigo. Como desaprender o que aprendeu em Portugal, por exemplo, quando vai a Angola ou a Moçambique e é confrontada com outro tipo de narrativas? Como inclui algumas dessas narrativas no que escreve e no que ensina? Creio que todos temos de negociar e navegar entre o que é justo, correto e respeitador. Todos temos de desaprender, reaprender, e de algum modo tomar uma posição ou exercer um papel com o qual nos sintamos confortáveis. E também temos de assumir as consequências dessa posição, porque isso tem um custo. Muitas pessoas dizem “Não, não tomamos posição”. Eu penso que tomamos posições o

12. Em 1954, o teste Castle Bravo na Ilhas Marshall chegou aos noticiários porque “a explosão foi muito além do previsto” e devido à “agitação japonesa, pedindo o fim das experiências americanas no Pacífico, que ameaçam o modo de vida e os meios de subsistência de uma ilha de pescadores densamente povoada”. In Alistair Cooke, “Hydrogen Bomb Test in the Pacific Alarms Strategists — Architects 1954”, *The Guardian*, 26.3.1954: <https://www.theguardian.com/world/2019/mar/26/hydrogen-bomb-test-bikini-atoll-pacific-alarms-strategists-1954>

13. Sobre o texto da lei, ver: <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000021625586/> e <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT00000444898/>

tempo todo. Não tomar posição é uma posição. O que quer que escrevamos, temos de decidir o que queremos incluir e o que queremos excluir. E o que é importante é que as pessoas a leiam, me leiam, leiam outros autores, leiam todas as abordagens e possam continuar o trabalho. Porque outros arquivos, outras fontes, outras questões continuarão a surgir no futuro.

ESS: Qual é a sua ideia sobre o papel das humanidades na formação dos arquitetos? As aulas de história e de teoria têm diminuído nos currículos dos cursos de arquitetura.

SH: Eu estudei arquitetura na Accademia de Architettura di Mendrisio. O curso era muito baseado nas humanidades. Era uma formação muito gratificante. Não estudávamos apenas história e teoria da arquitetura, mas também história da arte, arte contemporânea, filosofia, antropologia, l’Architettura del Territorio — [Leonardo] Benevolo lecionava essa disciplina —, cenografia, história do cinema e cultura do território. Era uma formação e uma pedagogia inovadora, baseada nas humanidades. Penso que os projetos de arquitetura dos estudantes e a forma como abordávamos o território e o entorno edificado eram específicos e especiais. Eu encorajaria este tipo de formação, de ensino e de pensamento. Nos Estados Unidos há muito poucas aulas obrigatórias de história da arquitetura e penso que é uma perda. Porque nem todos os arquitetos vão projetar e construir arquitetura. Há tantas formas de dar uso a uma licenciatura e uma formação em arquitetura. Sinto que estamos a regredir. Mas também nos cabe a nós, educadores, trabalhar no sentido de garantir que as aulas de humanidades sejam obrigatórias para os estudantes de arquitetura.

ESS: Talvez nos possa falar um pouco sobre a sua experiência prática como arquiteta. E porque se tornou investigadora?

SH: As humanidades ajudaram-me a distanciar-me da prática convencional da arquitetura, a ser curiosa e a estar preparada. A educação recebida em Mendrisio ensinou-me a ler textos, a escrever sobre textos e a pensar sobre diferentes temas e domínios. Tive de começar a trabalhar imediatamente após a licenciatura, porque a minha bolsa de estudos tinha acabado. Também trabalhei durante o curso, fiz maquetes e modelos tridimensionais; e tive outros empregos, alheios à arquitetura. Como arquiteta, as tipologias que desenhamos foram edifícios habitacionais — moradias privadas e blocos multifamiliares — e hotéis, e os concursos em que participámos foram para edifícios públicos. Eu era boa a desenhar e a transmitir os projetos aos clientes. Após cinco anos, percebi que tinha de decidir o que queria prosseguir, porque sabia que não podia fazer aquilo para sempre. Não por causa do salário ou das pessoas com quem estava a trabalhar, nada disso era problemático. Era a rotina e as apostas das firmas de arquitetura. Há uma certa repetição no trabalho que os arquitetos fazem e não há tempo para se envolverem com as humanidades. Para poder pensar e escrever sobre a sociedade em que vivemos, sobre o seu presente e o seu passado, tive de renunciar a projetar e construir. Adoro escrever e ler e isso fazia-me falta. Além disso, satisfazer clientes ricos não me preenchia. Precisava de avançar e assegurar que poderia inventar e reinventar o meu dia todos os dias. A investigação era a melhor forma de explorar essas capacidades, de seguir os meus interesses e de continuar sempre a colocar questões sobre as práticas espaciais. Também é uma forma de prática arquitetónica.



Capa de *War Zones* (Zurich: gta Verlag, 2018) de Samia Henni

IMAGENS:
p. 32: Capa de *Architecture of Counterrevolution: The French Army in Northern Algeria* (Zurich: gta Verlag, 2017) de Samia Henni.
p. 34: Vista da Exposição *Discreet Violence: Architecture and the French War in Algeria*, na Galeria John Hartell, Cornell AAP, EUA, 2019.

SAMIA HENNI:¹ CHALLENGING IMPOSED AMNESIA

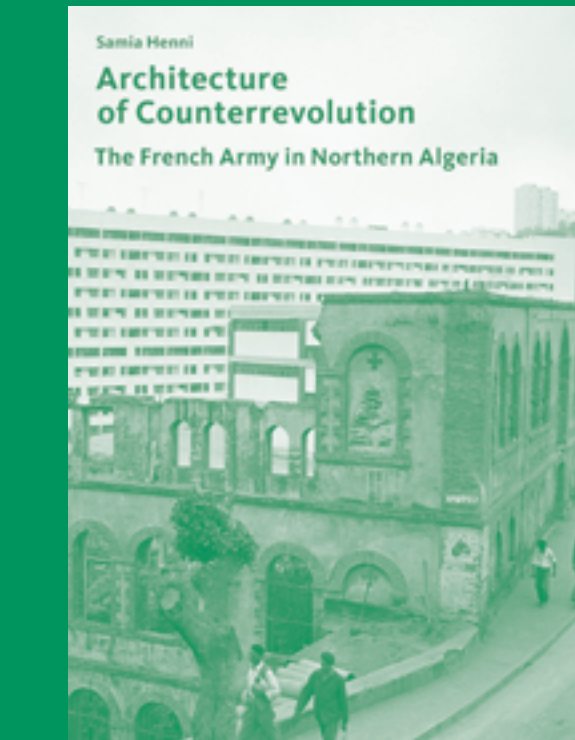
At a time when the world seems to be engulfed in new kinds of propaganda and disinformation, Samia Henni's work presents a necessary and fundamental reflexion. Trained as an architect, Samia Henni considers her research and curatorial work a kind of architectural practice. Her scholarship is a form of resistance to what she calls the imposed amnesia by institutions and governments when they prevent access to historical archives, specifically the French government in relation to military operations in the formerly colonized territory of Algeria. Her award-winning book *Architecture of Counterrevolution* (2017) would have been impossible to research today, since most of the previously declassified archives she studied have been recently reclassified again. In her forthcoming book and exhibition, *Colonial Toxicity*, she will expose the extent between known facts and archival lacunae. In this interview she discusses why she addresses the French government, the relevance of history for practicing architects, and the importance of the humanities in architectural education.

and geography, but also the world as a whole. For example, when it comes to construction materials, one should also think about where these materials come from? Who extracts them? Who produces them? How are they transported? I believe these questions make architects and architecture students think about their roles. All these experiences – studying architecture, designing architecture, teaching architecture – have led me to understand the multiple and the multifaceted dynamics of an architectural project. When I started studying history of architecture, I was very inspired by the extension of the architectural project. Whatever we build, it's not self-sufficient. The project cannot only be understood in relation to where we are now. It must be understood also in relation to other parts of the world. For example, in many cases the construction workers are not from the country they are working in. Other examples might have to do with the provenance of the construction materials or the interest of the clients.

AVM: Your recent work has very much to do with the specific landscape in your own country, the desert. Do you think the examples you are working on are good examples to illustrate to students the responsibility of being an architect? How should we deal with nature, and how do we know how our actions can have an impact in the future? SH: I would say, if you look at the briefs of architecture studios, the focus is mainly on cities. Normally, an instructor gives students a site, the programme and the students then have to resolve problems that arise. At least, that's the traditional way of approaching an architectural project. If you ask students, where does the water come from? Where does the oil and gas used by those cities come from? What are the resources that these cities need? How do we provide a household with energy? Not everyone will be able to answer these questions.

My interest is to try and connect different kinds of territories to each other. For example, I wrote an article about the transport of oil and gas from North Africa to Europe. About the connection between these two continents under the waters and grounds of the Mediterranean; the pipelines that connect these two territories are huge. They are not visible, you cannot see them with the human eye, we don't know very much about them. The question is how to expand these territories that we think we know so well, the territories of the cities. We cannot discuss cities within their boundaries, cities are being fed and supplied by resources from all over the world. We cannot study Portuguese architecture, French architecture or Italian architecture just within the boundaries of Italy, within the boundaries of Portugal or within the boundaries of France. We have to study French architecture around the world. The French empire comprised parts of the Americas, Africa, and Asia. We have to study it all as one.

My interest in the Sahara specifically came while I was writing *Architecture of Counterrevolution*,² whose subtitle is *The French Army in Northern Algeria*. I left Southern Algeria out, to include it in a second book, because France separated the North from the South of the country. Furthermore, during the Algerian Revolution, or the Algerian War of Independence (1954–62),



Cover of *Architecture of Counterrevolution: The French Army in Northern Algeria* (Zurich: gta Verlag, 2017), by Samia Henni

and specifically when oil was discovered in 1956, France wanted to create an autonomous southern territory and annex to it other territories in present-day Mauritania, Mali and other African territories. The French authorities created the Organisation Commune des Régions Sahariennes, whose aim was to exploit the oil and gas that was discovered but also to use this Saharan territory as a testing field for France's nuclear weapons.³

When we start looking at how deserts have been treated by empires – the British Empire, the United States, the French Empire, and other imperial and colonial powers – as “vacant” spaces ready to be exploited, polluted, transformed and ultimately destroyed, then the title of the book that I edited, *Deserts Are Not Empty*, becomes a statement.⁴ It is an invitation to engage with different disciplines and experts, not only architectural historians and architects but also anthropologists, artists, filmmakers, curators and engineers. When we start comparing different deserts – cold and hot – around the world, they cover around one third of the earth surface, and most of them have been treated in a similar way. How come there's this platitude that the “desert is empty”, the “desert is devoid of life” and that the desert is ready to be filled and polluted? My aim is twofold. One is to connect the desert to the city. And the second is to expose the responsibilities and accountabilities of governments so that they respect the desert population and their environment, their farmland, flora, and in the case of France, to clean and decontaminate the Saharan territories. What's the role of the architects in all of this? I would say, again, it's to think of the city beyond the borders thereof, to include the destroyed environments but also to rethink the brief of their studio and the syllabi of their seminars.

Eliana Sousa Santos (ESS): Architectural history also helps us to see things that are invisible in cities. It can help make visible the remains of the connections with extraction devices in places close to us that we are not aware of. It can help us to have a different perspective, and help us

decide which monuments are useful to maintain in public spaces. Could you speak on this power that historians have over the way that people look at their environment?

SH: Yes, you talk about power, but unfortunately I think we have to work very hard for it to be recognised as such. Many architecture schools and professional architects think that architecture historians teach in architecture schools to give their students beautiful precedents (historical buildings and iconic forms). I have never done this, and I never will because that's not the role of architecture historians. I respect all those who do this but I do think that by doing so they ignore all the complexities that buildings do not show.

You can look at a building as an object or even at a destroyed building as a ruin. Some of us try to show what is not in the building, what you cannot see in the building or the ruin. We try to study the context, economics, policies and politics of those built or destroyed environments. We attempt to show the role of the actors that allowed the built or destroyed environment to be designed or damaged, as well as expose the tasks and conditions of the workers and all those who are not invisible and unheard voices that co-existed around the conception and realisation of the buildings in question. We know that if the institutional archives did not include certain voices, historians are not incited to write about them but they must find other ways to include those voices. How do you include such voices? I think architecture historians should challenge architecture's and architecture history's protocols. We should address societal changes and help think about the human transformation of the planet. In recent years, many architecture historians have been using different tools and methodologies, such as oral history or mapping, to achieve these goals. For example, if you write histories of the built environment of enslaved people you know that enslaved people have been completely excluded from the institutional archives. So how do you include the built environments of enslaved people? I'm thinking of Dell Upton who did the major work of drawing and mapping said environments.⁵ In this case, architecture historians have the power to draw, map and include these territories. By creating evidence, you show what existed, what is not in the institutional archive and what the buildings do not show.

AVM: The archive is, in a way, a Western device. When working with formerly colonised communities, how can we counteract the Western idea of archive that is usually our starting point? How to lessen the huge presence that these archives have in our own research and objects of research?

SH: I don't think that archives are necessarily a Western device. I'm thinking of archives and libraries of the Muslim world that keep various documents related to the history of Islam. For example, Timbuktu's main library, in Mali, had one of the most important collections of historically significant manuscripts from the 14th to the 16th centuries when Timbuktu was an essential African and Muslim capital. The practice of collecting, keeping, protecting and preserving is related to power. Institutional archives are related to power, knowledge is a form of power, religion is a form of power, the State is a form of power. We should also consider personal archives. Some families have always been keeping their own histories for themselves and their relatives, so as to give their own version of things. Even my own family, when we spoke about the war in Algeria,

my grandmother went to her room and brought a document saying, 'Look, this is the evidence.' I think it is important to be able to confirm and prove and refer to facts in terms of the private and the public institutions.

However, when we speak about colonial or military archives, these are different from other archives because they are regulated by specific State legislation and national security measures. In the case of France, that I know quite well, law no. 79-18 of 3 January 1979 denies access to certain documents for a period of sixty years. So, when I wrote *Architecture of Counterrevolution* I didn't have access to those records because they were only supposed to be opened to the public in 2022. But in 2020, the French authorities made it law to classify all already-declassified documents that bore the stamp of 'secret', 'top-secret' or 'confidential' from 1940 to the present.⁶ The documents may have been stamped thusly in the 1940s, 1950s, 1960s, and so on. This is ridiculous. *Architecture of Counterrevolution* can no longer be written today.

Therefore, by law and definition, historians have only partial access to military and colonial archives because the State legislation protects privacy and national defence. We know that many archives are still classified, and therefore we know that we are writing partial histories. But in addition to this, we also know that these colonial and military archives are orchestrated and curated. I can give you a very concrete example: when I was trying to find a map to show all the camps that were built between 1954 and 1962 by the French army in Algeria, I never found one in the French archives. It was a French military operation, and of course armies work with maps. And when I asked the archivists, they all said they didn't have any, they did not keep these documents, or they kept them but they're not public. And up until now, nobody really knows.

We know there are parts that are absent from the archives. This absence (deliberate or not) will shape the understanding and work of writers, historians and civil society. How do you challenge this imposed amnesia? Amnesia is about forgetting, but to impose it is as if somebody is telling me that I have to forget this. In addition to writing histories, asking crucial critical questions, how do you make sure that you work with the institutional archive but also against the institutional archive? Here I'm thinking of the work of Ann Laura Stoler who writes about working along and against the colonial archival grain.⁷ You cannot base all your findings on one archive. You have to reach out, collect and be aware of the multitude of institutional and private archives out there. In order to have access to documents beyond and outside of the realm of colonial and military archives, you need to speak and read the language of the communities that you are writing about. It is not enough to read that language, you have to speak it and understand the nuances that are ingrained in said language. I think all of these aspects are crucial for making sure that a published text or an exhibition that is running are fair, just and respectful. I do not say right or wrong, but fair, just and respectful.

ESS: In a previous interview, you said that you recognised as propaganda the information you found in archives while researching *Architecture of Counterrevolution*. I think you recognised the material as propaganda because you came from a place where you could see it as propaganda. Not everyone can see that. Even personal archives, for instance, architects' archives, are also curated to convey a certain image to the world. Can you

tell us something about these nuances, as you have called this before, that some researchers recognise in the archival material?

SH: I was shocked and upset because I was born in Algeria and my family spoke of the Algerian Revolution. I do not mean the Algerian State. I am speaking about Algerian families. Then I read many books about the Revolution and war in many languages and by various authors, whose political agenda was, at times, opposed. However, the very first time I visited a French military archive, I said to myself: "Okay, this is not possible!" But then very quickly I realized that not only is this possible, but this is exactly what colonial and military archives are about: so it became about exposing the State propaganda that was questioned during the war or colonial era. I decided that I would include very few archival visual documents in my published book because of a risk of reproducing State propaganda, and would organise an exhibition with those visuals. I created the show *Discreet Violence: Architecture in the French War in Algeria* and endeavoured to tackle the following questions: how to make military and colonial records accessible to others? And how to make sure that visitors will understand the contradictions in them and what they leave out.⁸ The format of the exhibition is very different from the format of the text. I started thinking about how to work with propaganda and how to depropagandise the images.

I focused on one case study. Between 1954 and 1962, the French army created forbidden zones in remote areas because it was not able to have access to those areas. And they evacuated hundreds of thousands of people, some say almost 3 million people. Then they created camps, they called them regrouping centres. I showed in the exhibition that, first of all, these were not centres, these were really camps. The question is how do you work with these orchestrated propagandistic records and turn them against themselves?

That's what I was saying before about working along and against the grain of the archive. You have to juxtapose the images with other kinds of documents, records, materials, audio and visual evidence, so as to make sure that people can understand all the complexities and contradictions. Also, I refused to frame the photographs. The French army hired very good photographers who took black-and-white photographs of these camps. The photographs were used for newspaper articles and to create State brochures. To avoid celebrating propaganda material, what I tried to do was to highlight all the newspaper articles printed in 1959, when there was a media scandal about the secret construction of the camps. When you came into the room, the first thing you saw was a wallpaper of newspaper articles. And then I had vitrines or tables where I tried to focus on specific themes with the black-and-white photographs. And the documents that were there came from all kinds of institutions, private and public, and contradicted each other. These contradictions were really there and open to the visitors, who began to ask questions and wonder about the nature of the photographs. It's very important how you frame an exhibition, the kind of contradictions you want to expose.

ESS: Did you read Claire Bishop's recent essay in *Artforum* about archival, or research-based, art? At a certain point, she talks about the duration of the exhibitions.⁹ Do you think about the length of time that people spend reading and assimilating everything exhibited? And whether it's within the realm of possibilities.



View of the exhibition *Discreet Violence: Architecture and the French War in Algeria* in John Hartell Gallery © William Staffeld, AAP, 2019. Courtesy: Samia Henni

SH: I am not an artist. I am an architecture historian who makes exhibitions about the spatial histories of colonial and military violence. One of the sentences that surprised me in Bishop's text is the following: "Whenever I encounter one of these installations, I start to experience a feeling of mild panic: How much time is it going to take to wade through this?" Is this it? Then, why do I have to care about the "precious" time of a British art historian? For me, if you decide to go see an exhibition titled *Discreet Violence: Architecture of the French War in Algeria*,¹⁰ then you are not expecting something that can be seen quickly. The very title of the show conveys a contradiction. How and why are "discreet" and "violence" used together? How can violence be discreet in a war zone? Who made it discreet? All these questions are raised by the exhibition. Visitors are invited to delve into these questions. The visitors understand that there is something about the images because, for example, they never see a soldier with a weapon, but they know this is a war zone. All images are devoid of any kind of war manifestation. So, you have to show, add, juxtapose these images with other documents, so visitors can understand and then discover the violence. I think the time relationship of this exhibition is very important. You don't go there to see something; you go there to learn about French colonial and military history. You go there to ask questions. You can go there as many times as you want, but if you go once, you come away with intriguing questions. There may be answers to some but not to all.

AVM: The exhibition is a tool we can use to communicate our research with a larger number of people beyond academia. As you also work with specific communities, how do you think

you can communicate with the people who were impacted by a certain event? In a way, exhibitions and conferences are still a very closed circuit. We think we are working for [the local communities] but, at the same time, we are not being able to give them back what they gave us.

SH: This is an important question. I'm not sure if I'm working for them. I am certain, however, that I am working on French colonial and military institutions, and one of the most important addressee is the French government and its army. In *Architecture of Counterrevolution* and in the current book project *Colonial Toxicity*, I am addressing the French government. Indeed, the French government understood that it was being addressed because it rejected the application for the translation of *Architecture of Counterrevolution* from English into French that my French publisher submitted. This was for political reasons. I wrote about this in the foreword of the French edition because we did translate it and publish it in the French language. I am addressing the French government and questioning the realm of international law. There is human rights and environmental legislation that should be implemented. I'm thinking of the displacement of millions of Algerians in the 1950s and 1960s who are still suffering today. Some of them cannot even prove that they were the owners of their homes or lands because the property documents are part of the archives, which are located in France, but they can't get a visa to travel to France to get hold of that document.

My forthcoming book, *Colonial Toxicity: Rehearsing French Radioactive Architecture in the Sahara*, is about visual evidence. The French nuclear weapons in the Sahara archives are classified because they are deemed a threat to national security, so we don't have access to

them. So, the aim of the book is to make images, maps, illustrations, screenshots, and all kinds of retrievable visuals to tell the stories around the generation of radioactivity in the Sahara and to make them accessible to others. The visuals come from private associations, NGOs and victims of the French nuclear bombs in the Sahara. The visuals exist outside of the French institutional archives.¹¹

ESS: These experiments that France did in the Algerian desert were carried out with a certain delay in relation to the American experiment, be it in the American desert or in the Marshall Islands close to Japan.¹² Some information about atomic toxicity was probably already known when the French government was doing these experiments. What kind of information do you have about this?

SH: The institutional archives are classified. I have no information provided by the French State and army. I can only say what the veterans and the victims said about their own experience. These employees, workers and residents were not informed of the devastating impact of the nuclear bombs on their health and environment. They experienced this only after detonation of the atmospheric and underground bombs that were not contained. Some of them have been fighting legally to be recognised as nuclear victims. It was not until 2010 that Law 2010-2 of 5 January "relative à la Reconnaissance et à l'Indemnisation des Victimes des Essais Nucléaires Français" (on the Recognition and Compensation of the Victims of French Nuclear Tests), known as the Loi Morin was adopted. The law acknowledged the status of victims.¹³

Indirectly, I am speaking on behalf of the Sahara population and Algerian, African and French victims. I am also addressing the Algerian government because it didn't do enough to

protect the Saharan population. It didn't put enough pressure on the French government to defend the Saharan population and their environments (above and underground).

AVM: When you speak of the French and Algerian governments, it puts the history of architecture in a position of almost a kind of activism. And today being an activist is everything. Do you think we can somehow further develop our activity, that of the history of architecture, as activists?

SH: No. I am not an activist. I am a historian of architecture who cares about the destructive consequences of buildings in the context of armed conflicts and colonial rule. In 2005, the French authorities passed law no. 2005-158 on the "Reconnaissance de la Nation et Contribution Nationale en faveur des Français Rapatriés" (Recognition of the Nation and the National Contributions of the Repatriated French). Article 4 says that teachers must teach students about the "positive role" of French colonialism, particularly in North Africa (i.e., the French departments of Algeria, the French departments of the Algerian Sahara, and the French protectorates of Morocco and Tunisia). My work is a response to that law, even if it was revoked one year after it was signed. The French government imposed a colonial law after the independence of the country it colonised, so I am just responding to that imposition because the government has provoked historians to respond to it. The controversial law does not respect people who lived, and are still living, under colonial rule. Colonialism is not over. There are still overseas territories that are part of France. The colonial toxicity and radioactivity of the French nuclear bombs in the Sahara is not over. It is ongoing. This is colonial history with a colonial present. People are suffering now, today. This is a reality, it is not activism. It is scholarship that is asking governments to take an active role in meeting their responsibility.

AVM: You are someone who was born in Algeria, a place that was once a colonised territory. I was raised in a family listening to colonial stories but from a different perspective. Do you think that European architectural historians and researchers should not research former colonial territories? Because they are not able to understand or realise all the dimensions of the...

SH: I think anyone should be able to work on these histories. Again, the questions that we are asking are different. But people like you and me must learn to unlearn. The unlearning process is highly important. I had to unlearn the narratives of the Algerian and French states, which are not the same as the narratives of Algerian families and some progressive historians. All these narratives coexist and will always coexist. The same for you. How do you unlearn what you learned in Portugal, for example, when you go to Mozambique or to Angola, and are confronted with other kinds of narratives? How do you include some of those narratives in your writing and in your teaching?

I think we all have to negotiate and navigate between what is fair, just and respectful. We all have to unlearn, relearn and somehow take a position or fulfil a role we are comfortable with. We also have to accept the consequences of that position because it comes with a cost. Lots of people say, "No, we don't take positions". But I think we do, all the time. Not taking a position is a position. Wherever and whatever you write, you have to decide what you want to include or exclude. And what is important is that people read you, read me, read others, read all of these takes, so they can continue to do the work. Because

other archives, other sources, other questions will continue to emerge in the future.

ESS: What are your thoughts about the role of the humanities in the education of architects? History and theory classes have been disappearing from architectural degree courses.

SH: I studied architecture at the Accademia di Architettura di Mendrisio. It was very much humanities based. It was a rewarding education. We studied not only architectural history and theory, but also art history, contemporary art, philosophy, anthropology, L'Architettura del Territorio – [Leonardo] Benevolo taught that class –, scenography, history of cinema and culture of the territory. It was an innovative humanities-based education and pedagogy. I think that the student's architectural projects, and the way we approached the territory and the built environment was specific and special. I would encourage this kind of education, teaching and thinking. In the US, there are very few mandatory history of architecture classes, which I think is a loss. Because not all architects are going to design and build architecture. There are so many ways of making good use of an architectural degree and education. I feel we are going backwards. It's also up to us, as educators, to work hard to make sure that humanities classes are mandatory for architecture students in architecture schools.

ESS: Maybe you could also tell us about your experience as a practising architect. And why did you become a researcher?

SH: The humanities helped me move away from conventional architecture practice and be curious and prepared. The Mendrisio education taught me to read texts, write about texts and think about different subjects and various themes. After I graduated, I had to start working right away because my scholarship had ended. I was also working when I was an architecture student, doing physical models and renderings and I also had other jobs outside of architecture. As a practising architect, the typologies we designed were housing, private houses and multifamily houses, hotels, and the competitions we participated in were for public buildings. I was good at designing and facilitating design projects with the clients. After five years, I knew I had to decide how to move on, as I knew that I could not do this forever, not because of the salary, or the people I was working with, it was all fine. But it was the routine and the stakes of the architectural firms. There is a certain repetition in the work that architects do and there is no time to engage with humanities. To be able to think and write about the society we live in, about its past and present, I had to give up designing and building. I love writing and reading and I missed that. Moreover, making wealthy clients happy did not satisfy me. I needed to move on and make sure that I can invent and reinvent my day every day. Research was the best way for me to expand my skills, stay true to my interests and keep on asking questions about spatial practices over and over again. This is also a form of architectural practice.

Infrastructure, edited by Nick Axel, Kenny Cupers, Nikolaus Hirsch, October 2021. <https://www.e-flux.com/architecture/coloniality-infrastructure/410034/oil-gas-dust-from-the-sahara-to-europe/>

- Samia Henni (ed.), *Deserts Are Not Empty*. New York: Columbia Books on Architecture and the City, 2022.
- Dell Upton, "White and Black Landscapes in Eighteenth-Century Virginia". *Places*, 2(2), 1984. Retrieved from <https://escholarship.org/uc/item/9xf1z7tm>
- See, for example, Terrence Peterson, "The French Archives and the Coming Fright for Declassification," *War on the Rocks*, 6 March 2020 in <https://warontherocks.com/2020/03/the-french-archives-and-the-coming-fight-for-declassification/>
- Ann Laura Stoler, *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Princeton: Princeton University Press, 2008.
- On the exhibition *Discreet Violence: Architecture and the French War in Algeria*: "For me, when I looked at all these audiovisual documents, I also had a lot of questions and I remember again when I talked to Prof. Dr Philip Ursprung, who was my PhD advisor. He said, look, this is great material. You have to do an exhibition unlike any other exhibition. How do I do an exhibition if I have a problem with this material? But this was exactly the subject of the exhibition: how do I depropagandise this propaganda? How?" In Moa Carlson, *Thinking Through and Against the Archive: Interview with Samia Henni*, The University of Edinburgh, 2021. <https://media.ed.ac.uk/media/>
- "Documenta 11, in 2002, famously included more than six hundred hours of video, which viewers could see only if they stayed for the full length of the hundred-day exhibition," in Claire Bishop, "Information Overload" in *Artforum*, April 2023. <https://www.artforum.com/print/202304/claire-bishop-on-the-superabundance-of-research-based-art-90274>
- Samia Henni, "Exhibition as a Form of Writing: On 'Discreet Violence: Architecture of the French War in Algeria', in *Parse*, 131 Spring 2021. <https://parsejournal.com/article/exhibition-as-a-form-of-writing/>
- Samia Henni, "Nuclear Powers: France's Atomic Bomb Tests in the Algerian Sahara" in *The Architectural Review*, 23.6.2022. <https://www.architectural-review.com/essays/nuclear-powers-frances-atomic-bomb-tests-in-the-algerian-sahara>
- In 1954, the Castle Bravo test in the Marshall Islands was in the news because the "explosion was so far beyond what was predicted", with "the Japanese agitating for an end to American experiments in the Pacific which threaten the livelihood and the food supply of a densely populated island of fishermen", in Alistair Cooke, "Hydrogen Bomb Test in the Pacific Alarms Strategists – Architects 1954", *The Guardian*, 26.3.1954. in <https://www.theguardian.com/world/2019/mar/26/hydrogen-bomb-test-bikini-atoll-pacific-alarms-strategists-1954>
- On the text of the law, see: https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000021625586/Thinking+Through+and+Against+the+Archive+Interview+with+Samia+Henni/1_ypvu3bwq

IMAGES

- p. 26: Cover of *Architecture de la Contre-Révolution: L'Armée Française dans le Nord de l'Algérie* (Éditions B42, 2019) by Samia Henni
- p. 27: Cover of *Deserts Are Not Empty* (Columbia Books on Architecture and the City, 2022) edited by Samia Henni
- p. 28: View of the exhibition *Discreet Violence: Architecture and the French War in Algeria* in John Hartell Gallery, Cornell AAP, USA, 2019
- p. 29: View of the exhibition *Discreet Violence: Architecture and the French War in Algeria* in John Hartell Gallery, Cornell AAP, USA, 2019
- p. 31: Cover of *War Zones* (Zurich: gta Verlag, 2018) by Samia Henni

- This text is the result of an interview conducted by Ana Vaz Milheiro and Eliana Sousa Santos on 20 April 2023 with the Zoom video conferencing platform and it is made up of edited excerpts from the transcription thereof.
- Samia Henni, *Architecture of Counterrevolution: The French Army in Northern Algeria*, Zurich: gta Verlag, 2017.
- Samia Henni, "Oil, Gas, Dust: From the Sahara to Europe", *e-flux Architecture: Coloniality of*

TRATADO DA DESOLAÇÃO



Jean-Luc Godard, *La Chinoise*, 1967

Agora, até a mais bela das vontades de Godard se torna num paradoxo. Hoje, dir-se-ia: *Il faut confronter les images vagues avec des idées claires!*

° PNH, ° IHRU, OS ARQUITECTOS E OS PROJECTOS DELES

Kurtz: *Are my methods unsound?*

Willard: *I don't see any method at all, Sir.*

Apocalypse Now, 1979

ARQUITECTURA OU REVOLUÇÃO (PREÂMBULO)

Se há algo consensual na leitura deste meio século que atravessámos é a dificuldade em fazer cidade ou, simplesmente, de controlar os seus processos de crescimento e consolidação. Independentemente do manancial que habilita a arquitectura portuguesa como Arte Maior — autores celebrados e obras marcantes, alargamento disciplinar, consolidação teórica e práticas de investigação —, o facto é que todo esse conhecimento parece ser posto de parte quando agimos sobre o território. A razão do fracasso é compreensível: na ausência de legitimidade na tomada de decisões, estas transferem-se para um crescente número de agentes, inviabilizando uma estratégia comum. O mapa de interesses que age ou influencia a cidade é vasto, cada vez mais vago, tornando difícil compreender-lhe a origem (porquê?), os modelos que toma (como?), ou os lugares que escolhe (onde?). A isto acresce um enquadramento legal imenso, profundamente ambíguo. Hoje, agir sobre o espaço urbano implica lidar com requisitos complexos, cada vez mais compartimentados, sem critérios que ambicionem o bem comum.

Da mesma forma, a matéria disciplinar é objecto de diluição (a academia chama-lhe, alegremente, transdisciplinaridade). A actividade expande-se: desde a decoração de interiores à hermenêutica, da política e da geografia ao vasto campo das actividades artísticas (uma ambição antiga), da paisagem aos estudos forenses, nada parece fugir à tentação disciplinar. Os arquitectos arrogam-se essa infinita capacidade de abrangência, o que não mais é do que uma ingénua forma que lá fomos arranjando de (querer) participar nesse progressivo fenómeno em que os especialistas se substituem ao papel político e social da arquitectura. Neste ambiente surgem mais e mais organizações cuja produção, quase nunca tangível, acrescenta inúmeras possibilidades de leitura: desde a celebração autoral da Casa da Arquitectura ao zeitgeist da Trienal, as agendas tendem à

profusão, dispensando um diálogo que permita entender determinado fenómeno e, por essa via, agir de forma consciente. Pelo contrário, o discurso usa uma sintaxe própria, supérflua para a maioria. As matérias sucedem-se. A retórica por detrás dos prémios, das publicações, das exposições e das conferências revela-se um fim em si, imediatista, estanque. Vejam-se os casos do recente prémio AICA ou o da representação portuguesa em Veneza. Ninguém os parece saber explicar, ou antes, ninguém os parece querer explicar. A perversidade deste processo torna-o quase sempre inútil para quem se propõe agir sobre a cidade, seja de que forma for.

Pese embora a crescente presença da arquitectura nas instituições (museus e galerias, academias, associações, gabinetes ministeriais e assessores), fora delas a profissão torna-se num simples procedimento instrumental, sustentado em pressupostos técnicos e burocráticos. É esse, genericamente, o ponto de vista do encomendador, com o próprio Estado à cabeça. Deixámos de saber o que queremos das nossas cidades, da arquitectura que fazemos. Tem sido conflagrador, nos debates eleitorais, constatar a inexistência de programas políticos que incluam uma ideia de cidade, uma ideia de futuro. As vereações e os governos dedicam-se à navegação à vista, enquadrados por instrumentos difusos que os urbanistas pensam ser consentâneos com a “contemporaneidade líquida” (outro termo sedutor para a academia). A cidade parece ficar à margem, embrulhada que está na espuma dos dias, cuja arquitectura, por definição avessa ao quotidiano, parece não ter respostas a dar. Não será por acaso que as dinâmicas urbanas se têm vindo a transferir do espaço público para lugares mundanos: superfícies comerciais e centros de escritórios que ocupam lugares inventados pelo marketing, ou centros históricos convertidos em parques temáticos, cujas praças há muito renunciaram a dar abrigo à cidadania. A cidade desviou-se do discurso e da prática. A acumulação de obras é quase sempre uma fuga para a frente, seja pelos seus programas, seja pelos autores envolvidos — uma estratégia que facilita a aceitação da opinião pública e dos próprios arquitectos. Veja-se, a exemplo, o caso do Museu dos Coches: um nome incontestável contratado a pretexto da urgência da celebração do Centenário da República, que não evitou a demora nem o desapego.

O vazio é de tal ordem que o próprio Estado é o primeiro a duvidar dos instrumentos que detém. O planeamento e os processos de controlo tornam-se empecilhos, conduzindo a regimes de excepção em nome de uma eficácia que raramente evita a falência. Exemplos disso são as oportunidades perdidas da Parque Escolar — entre setecentos projectos, o número de escolas qualificadas é residual — ou da Fundiestamo — um procedimento que, após analisar oitocentos imóveis com o objectivo de os colocar ao serviço da população, constata a sua própria inutilidade.

Embora os tempos sejam diferentes daqueles que levaram Le Corbusier a declarar “Arquitectura ou Revolução”, o facto é que, passado meio século de Abril, da sua leitura emerge o sabor amargo da ironia. Como se a revolução excluísse a possibilidade de arquitectura. A tendência de suburbanização acompanha o desvanecimento do seu papel, coincidente com o mais constante dos queixumes murmurados entre arquitectos: a incompreensão da sua utilidade que, em abono da verdade, é um sentimento generalizado. A isto acresce a pobreza estrutural que atravessa a sociedade e a inconsciência do bem comum, uma ideia em desuso. O facto é que o alargamento do campo disciplinar resulta na incapacidade de dominar processos que deveriam fazer parte do quotidiano da prática. A transformação da disciplina ao longo das cinco décadas de democracia inscreveu-a numa crescente complexidade, onde se torna difícil distinguir aquilo que é comum aos que se outorgam o título profissional. O fenómeno é demonstrado pelo papel da Ordem dos Arquitectos, recentemente posta em causa pelo próprio Estado.

Ainda assim, há em tudo isto evidentes vantagens. A democracia trouxe-nos pluralidade, crescente capacidade de adaptação e um maior domínio do conhecimento. Mais pessoas interessam-se hoje por mais coisas, e conhecem-nas melhor. Para o confirmar, nada mais fácil que folhear a revista que o leitor tem em mãos, comparando-a com o *J-A* de há duas décadas. As diferenças são visíveis. A publicação *ad hoc* de projectos deu lugar à crítica. E o Tafuri das quimeras de Graça Dias desapareceu dos Mapas de Santiago Baptista (quem os lerá?), apostado que está em clarificar esse alargamento que cada vez menos conta com o quotidiano. Nunca os arquitectos tiveram acesso a tantas escolas e a tantos lugares, a tanto conhecimento. A produção das universidades é agora acessível: teses, artigos de opinião, papers e comunicações sobre uma infinidade de temas. As plataformas digitais dão-nos a conhecer todas as obras. A produção é facilitada. A encomenda é plural. As novas gerações aparentam uma maior maleabilidade e capacidade de adaptação.

Impõe-se, então, a pergunta: porque é que não conseguimos fazer cidade? Ou: porque é que a arquitectura deixou de servir a cidade? De nos servir?

DA FALTA DE TEMPO

Se este fosse um texto político, obrigar-nos-íamos a olhar o Programa Nacional de Habitação (PNH) desse mesmo ponto de vista, sublinhando-lhe os erros, as contradições, as improvisações que parece conter. A razão é evidente:

estamos perante um facto político excepcional. Nunca, no regime democrático, o Estado se propôs construir tantos edifícios num tão curto espaço de tempo. Contrariamente ao PER, que em duas décadas realojou cerca de dez mil famílias, o PNH ambiciona construir vinte e seis mil casas até 2026. Quão raro é um programa de obra pública que assuma o seu “carácter inovador”! Se há aqui algo de relevante é precisamente a mudança de perspectiva sobre os mecanismos públicos de habitação: estes deixam de se centrar nos mais desfavorecidos, passando a servir a classe média. A mal-amada habitação social dá lugar a um outro termo — casas a custos controlados —, evitando preconceitos e a aspereza das paredes por pintar.

Não sendo nosso papel reiterar as parangonas dos jornais e as opiniões dos especialistas — vozes a que se juntam alguns, poucos, arquitectos, os mais politizados —, há ainda assim argumentos de natureza política que se tornam incontornáveis para quem procura entender o fenómeno do ponto de vista da arquitectura e as suas consequências para o futuro das cidades. Não há, aliás, arquitectura apolítica, nem política que dispense a cidade, mesmo quando ela se traduz de forma tão vaga. A habitação pública em Portugal é inferior à média dos países da OCDE. Dessa perspectiva, o mais espantoso não é a ambição do Plano, mas a absoluta surpresa com que o país toma consciência da falta de habitação, como se esta não fosse persistente ou, sequer, previsível.

Em rigor, não é essa a origem do problema. Estatisticamente, não há falta de casas nas áreas metropolitanas, mas um inflacionamento dos preços que conduz à exclusão de uma substancial faixa populacional. E, no entanto, o problema emerge em 2021, tornando-se incontornável. A consciência por parte do Estado é de agora, confirmando-lhe a incapacidade de pensar o futuro ou prevenir a emergência de fenómenos cujas origens são conhecidas (aumento da especulação dos centros urbanos e parca capacidade económica da população) e, até, lidar com os resultados de vontades declaradas e há muito planeadas (pressão do turismo e do acolhimento de comunidades estrangeiras). No caso da habitação e do (des)equilíbrio das cidades — assuntos que durante décadas estiveram arredados do debate público —, é espantoso perceber que as consequências do turismo não terão sido minimamente acauteladas ou usadas como instrumento que assegurasse o direito às cidades (veja-se o caso do Palácio da Ajuda, para onde se canalizaram os fundos da Taxa Turística de Lisboa).

Se este fosse um texto sobre políticas de cidade, haveria um sem-número de assuntos para discutir para lá das decisões precipitadas do PNH. Veja-se o paradoxo da redução das exigências nos procedimentos de licenciamento, todos eles atendíveis, sem que o Estado seja capaz de lhes dar sequência ou de garantir meios que possibilitem o seu cumprimento. Ou a redução do tempo de construção, um equívoco só explicável por quem se rege por calendários eleitorais. Ou o aumento de incentivos fiscais, esquecendo que a cobrança de um IMI alto bastaria para reduzir o número de imóveis vazios. Ou o apoio financeiro aos arrendatários, desconhecendo que em cidades ditas liberais, como Viena, as rendas sobre os edifícios que cessem o período de retorno do investimento são tabeladas. Se este fosse um texto político,

Sergison Bates Architects, Habitação e Creche da Rue du Cendrier, Geneve, 2011
Foto: David Grandorge.
Cortesia: Sergison Bates Architects.

O edifício de habitação de custos controlados desenhado pela dupla Sergison Bates constitui um bom exemplo de tudo aquilo que o IHRU não faz: intervenções em zonas centrais da cidade, com reforço da articulação urbana dos lugares, o fecho de quarteirões, a distinção entre espaço público e áreas privadas, a inclusão de programas sociais e a aplicação de modelos tipológicos abertos.



dever-nos-íamos perguntar das razões que levam os nossos representantes a não cuidarem do interesse público, ou do porquê de não haver ideia alguma de futuro.

Se este fosse, enfim, um texto político, caber-nos-ia lembrar que há apenas uma década, António Costa, enquanto presidente da CML, foi responsável pela extinção da EPUL. Recorde-se que a Empresa Pública de Urbanização de Lisboa assegurou o planeamento de uma parte da cidade (Telheiras) no decurso das décadas de 1980 e 1990 e que, para além da qualidade arquitectónica e urbana, foi garante do equilíbrio dos preços de mercado e de um modelo de acesso à habitação que evitava a especulação. Com a extinção da EPUL, foram-se alienando imóveis adquiridos com a finalidade de alojar os mais desfavorecidos, abandonando um modelo semelhante ao aplicado em cidades como Genebra ou Berlim, que visa integrar habitação de baixo custo nos centros (como exemplo, o projecto da Rue du Cendrier, de Sergison Bates). Esses imóveis que prometiam casas acessíveis não passam hoje de peças nesse jogo de especulação que dá origem ao PNH.

Mesmo que este não fosse um texto político, deveríamos alegar que nos falta legislação eficaz, mais simples e mais consentânea com a sociedade que desejamos ser. Relembre-se que os instrumentos de planeamento maioritariamente usados datam da década de 1980: os Planos Directores Municipais, a REN e a RAN de Gonçalo Ribeiro Telles. Sendo inegável a sua importância instrumental, que vai garantindo algum compromisso para com paradigmas emergentes, o seu carácter generalista não possibilita abordagens concretas. Falta-lhes eficácia na resposta aos fenómenos urbanos contemporâneos. Faltam-nos instrumentos de

planeamento cirúrgicos, competentes na tradução de uma ideia de cidade. Falta-nos essa ideia de cidade. Tal como nos falta ideia de futuro.

O principal problema do PNH é esse mesmo: um Plano feito no presente, para responder à urgência do agora. Quase todas as estratégias aí definidas (simplificação das legalizações, subarrendamentos coercivos, comparticipação de rendas, etc.) replicam a argumentação própria dos períodos de crise, o que não limita caminho algum. Porém, o mesmo não se aplica ao modelo de reforço da habitação do Estado. A construir-se, o Plano irá trazer consequências à vida de milhares de famílias, à organização das cidades, à dificuldade de gestão das áreas metropolitanas; problemáticas que perdurarão por muitas gerações. A questão torna-se preocupante, não tanto ao nível das decisões macro-territoriais — a determinação dos municípios que irão acolher as intervenções —, mas antes na escolha do lugar que os edifícios irão ocupar. Porque, para lá das falhas e contradições que o Plano possa conter, há nele este aspecto determinista: a localização dos projectos não responde a estratégia alguma. Eles serão maioritariamente construídos em lugares sem sentido. Neste contexto, resta pouco à arquitectura. As suas acções resumir-se-ão a maquilhar trivialidades, usando lugares-comuns: cozinhas abertas, panorâmicas desafogadas, edifícios delicadamente pousados sobre improváveis jardins. Já não há projecto algum, mas imagens apenas, cuja ligeireza oculta a realidade que servirá de cenário à tristeza.

Não é acaso que nos Mapas de Santiago Baptista seja improvável redescobrir Tafuri: a Utopia — um lugar inexistente onde coincidem as promessas de desejo e de futuro e de felicidade — extingue-se. Com o seu fim, extingue-se o grito de Le Corbusier, e o de Abril também. Um e outro não passam de ecos de uma vaga melancolia. Não é a urgência que explica a falência do PNH. Antes uma ideia de tempo que contraria a ordem social imutável onde vivemos, sem alternativa. Não é tanto aquilo que nos resta (celebrar o passado), mas aquilo que nos falta (pensar o futuro). A substituição de um ideal por uma certeza torna-se numa forma de aniquilação de pensamento crítico: a revolução foi trocada por um T2 no Pragal, com um lugar de garagem e vista panorâmica sobre o shopping.

O que se passa, então, nos processos de escolha dos lugares da arquitectura — que são, neste caso, os lugares que irão receber os novos edifícios do PNH —, é que eles obedecem à pura casuística. Podemos decifrá-la. Mas não evitaremos a desilusão desse tempo ausente: o futuro ele próprio.

DA FALTA DE ESPAÇO

Nas dezenas de concursos lançados pelo IHRU é visível a desesperança dos lugares que lhes couberam. O fenómeno, com algumas excepções, é transversal a todos os procedimentos. Mesmo na Baldaya, em São Ciro ou no Beato (projectos de Paulo David, Masslab e Miguel Judas, respectivamente), o potencial urbano parece não ter sido tido em conta pela condescendência para com o simplismo do IHRU: espaço público em demasia, extenso

e diluído, ausência de hierarquia, descontinuidade urbana, incúria para com o tecido pré-existente.

No caso de Almada, que acolhe o maior número de projectos, o resultado ilustra bem a falência procedimental. Ao invés da cidade usar o PNH para potenciar espaço urbano, criando condições para a apropriação das suas frentes ribeirinhas — lugares evidentemente atraentes, cuja presença de habitação se traduziria em vantagens para o Ginjal ou para a saudosa Margueira (o que será feito da graça de Graça Dias?) –, a escolha dá sequência a essa tradição muito nossa em arrumar pobres pelos arrabaldes; algo que vai fazendo letra morta dos ventos de mudança apregoados pelo Plano. De facto, Almada e o IHRU parecem apostados em continuar a tragédia do Pragal. Embora hoje haja ruas e estradas e transportes públicos e hospitais e casas e pessoas a habitá-las, ali não existe cidade. Há espaço a mais, faltando-lhe, porém, espaço público. Falta-lhe consolidação, como lhe faltam equipamentos e comércio. Faltam-lhe ruas e praças e jardins e lugares de encontro que o transformem, a este lugar feito de vazios, num Bairro. Falta-lhe vida, alguma segurança também. Falta-lhe alegria, mistura de gentes e de actividades. Falta-lhe burburinho e vizinhança. Falta-lhe esse quotidiano que é próprio das cidades.

Poder-se-ia dizer: talvez o aumento e diversificação da população decorrente da implementação do Projeto Habitacional Almada Poente (IHRU/CMA) possa trazer novas formas de habitar e, com elas, uma outra exigência ao nível da qualificação do espaço público. Quem sabe, talvez os projectos para o Casquilho (Pedro Domingos a nascente, Sara Pelicano a poente), para a Quinta da Boa Esperança (Filipe Nunes) e a Quinta São Francisco Borja (André Marques, cuja gramática inaugura um estereótipo compositivo), para a Encosta Sul (o mais cínico dos projectos do Atelier Fala, dando sequência à previsão de Pedro Gadanho sobre a *Geração Why Not?*, que nunca o espírito de Baldessari irá redimir) ou para a Avenida Torrado da Silva (um projecto falhado à partida, por se obrigar a cumprir regras de um loteamento desqualificado) tragam urbanidade. Para além das características dos projectos (tendo em conta as condições, os trabalhos resultam no melhor dos cenários possíveis), talvez o simples reforço do número de habitantes seja capaz de inverter a deterioração do Pragal, promovendo qualidade de vida. Talvez a renovação da escala e da imagem tragam modernidade e conforto. Quem sabe, talvez a instalação de novas dinâmicas ajude a integrá-lo, ao bairro, na Cidade de Almada. No entanto, sabemos que para lá da qualidade de um ou outro projecto, não houve, não há, reflexão alguma sobre a cidade. No Pragal, tal como em tantos outros projectos do IHRU, a localização dos edifícios não resulta de intenção alguma que não a prosaica razão de aí existirem terrenos na posse do Estado que, por razões de ordem financeira, se tornam em soluções de curto prazo.

Em defesa dessa opção, poder-se-ia argumentar a sua sensatez. Afinal, a poupança daí resultante garantiria a margem necessária para a melhoria das condições destes lugares. Contudo, nada disto é verificável. Pelo contrário, o processo implica que o IHRU adquira terrenos que preferiria não ter. Ou seja, o Estado vende lotes cujas

características (má localização, topografia acentuada, limitações legais) afastam melhores compradores e, simultaneamente, arrecada parte dos fundos do Plano de Recuperação e Resiliência, transferindo-os para o Orçamento do Estado. Note-se que a estratégia não se aplica à totalidade dos casos, mas apenas aos lugares que ninguém parece querer: na Estrela (Rua de S. Ciro), lugar com evidente potencial de valorização, os terrenos não são transferidos para o IHRU, que se obriga ainda assim a custear a ocupação.

A nossa preocupação não é tanto este modelo enviesado de financiamento do PIB, mas as suas consequências: a localização dos edifícios não responde a qualquer critério urbanístico. Embora o IHRU aparente um perfil ligado à habitação e à reabilitação, o facto é que, desde a sua criação, não foi responsável por outra coisa que não a gestão do parque habitacional do Estado, demitindo-se até de colmatar falhas resultantes de obras incompletas. Nas mãos do IHRU, os Cinco Dedos nunca viram terminados os espaços exteriores — uma forma de desprezo que é, aliás, típica dos bairros desfavorecidos. No começo do processo, o Instituto não detinha capacidade técnica, nem experiência, nem tampouco ideia alguma sobre habitação, sobre reabilitação ou sobre cidade. Ainda assim, sem tempo nem meios, é-lhe atribuída responsabilidade na condução dos procedimentos para a construção de milhares de habitações.

A questão não isenta os arquitectos. A Ordem tem sido um dos intervenientes do processo, seja a nível político (consulte-se o *Contributo da Ordem dos Arquitectos*, de 2021), seja a nível administrativo, onde as secções tomam a carga a assessoria dos procedimentos, garantindo a adequação de honorários e a veiculação dos resultados que, desde o mandato de Pedro Hébil, são acompanhadas pela publicação dos relatórios de avaliação e o resumo das propostas. Contudo, a diligente participação da OA através da argumentação política — veiculada pela Comissão Técnica da Habitação que Inês Lobo coordena — e de procedimentos administrativos — os pelouros dos concursos a Sul e a Norte, dirigidos por Sérgio Antunes e por Conceição Melo — afastam-na, à Ordem, dos meios que a capacitam. Substituem-se as matérias e o pensamento disciplinar por argumentação técnica. No caso da Comissão, as acções limitam-se a linguagens incapazes de veicular atitudes concretas. No caso das assessorias, a participação é meramente instrumental, evitando o confronto. Isto anula o que de mais singular e útil os arquitectos têm para oferecer: a capacidade de reflexão crítica, informada, e a apresentação de alternativas. A ausência de mecanismos que tirem partido da sua própria singularidade, tornam-na, à OA, numa peça desta engrenagem cujo resultado contraria os valores que deveria defender, também na sua importância social.

O modelo dos próprios concursos é, aqui, motivo de incerteza. Não cabendo questionar-lhes os contornos (o tema é recorrente, comportando uma polémica longa e por demais debatida), neste caso, que nos permite identificar padrões difíceis de obter através da análise de procedimentos cuja natureza esporádica inviabiliza a estatística, tornam-se evidentes as derivações que em muito desqualificam os processos. Em primeiro lugar,

MASS Lab, Conjunto Habitacional da Av. de Belo Horizonte, Setúbal, 2022. © Mass Lab

A imagem exemplifica bem a forma como os arquitectos lá vão tornando a gramática em pleonasma, operando segundo lógicas que procuram um padrão pré-determinado. A imagem torna-se um fim em si: pilares que não chegam ao chão e um chão transformado em promessa de felicidade, como se a Bela Vista não existisse.



pouco sabemos do perfil dos jurados. Não havendo mal algum nisso (não podemos saber tudo), seria ainda assim desejável assegurarmos a experiência do painel, conhecer-lhe as capacidades analíticas e argumentativas e, quem sabe, as ideias; sendo que a repetição do mesmo jurado em vários (muitos) processos é indesejável. Da análise das grelhas de avaliação, torna-se evidente o desacerto das pontuações. À boca fechada, os jurados absolvem-se pela persistência desse hábito que consiste na apreciação subjectiva, minorando o peso dos critérios de avaliação, cujas pontuações são atribuídas de modo a confirmá-la. Aqui, é clara a tendência de as propostas melhor classificadas quase sempre o serem em cada um dos itens de avaliação, por muito diversos que eles sejam. Os proponentes são hierarquizados por uma tabela que faz coincidir o seu posicionamento geral com a pontuação de cada critério. Veja-se, a título de exemplo, a avaliação do Concurso do Lote C4, em Setúbal: a proposta vencedora obtém pontuação máxima na totalidade dos critérios de avaliação, enquanto o último classificado merece a pontuação mais baixa em todos eles. Da mesma forma, observam-se diferenças gritantes na avaliação de respostas iguais. No caso do Casquilho Nascente, a avaliação da estratégia da integração urbana (implantação, volumetria, organização, resolução topográfica) entre duas propostas não reflecte a óbvia semelhança entre ambas, fazendo com que uma seja classificada em 4.º lugar e outra em 15.º. A este fenómeno acresce a disparidade de critérios entre procedimentos. A razão que leva à desclassificação num determinado concurso é a mesma que sustenta a escolha do vencedor de um outro. Ou, simplesmente, a desadequação de um determinado critério de avaliação em relação à diversidade de problemas que os projectos abordam. Veja-se o caso da Avenida Torrado da Silva: um processo que obriga ao cumprimento de uma volumetria e de

uma implantação não dispensa ainda assim a avaliação comparativa desses critérios, cujas diferenças serão inexistentes entre propostas.

O descuido é explícito nas publicações que a Ordem veicula em nome da transparência dos procedimentos. Agora, é possível olhar a escolha do júri, seguir-lhe a análise. Porém, a neutralidade analítica impossibilita a crítica. Podemos decifrá-las, mas não contestá-las, as escolhas do júri, encobertas que estão pela sugestão de felicidade, ou de facilidade, que as imagens comportam. Para além de ilustrarem a desilusão com que a Ordem e o IHRU olham os resultados das suas próprias acções, a publicação dos Cadernos conduz a um outro, curioso, fenómeno: pela aparente facilidade analítica sobre o gosto dos outros, os arquitectos tendem, consciente ou inconscientemente, a replicar modelos que parecem acolher mais sucesso junto dos avaliadores. Estes tornam-se, assim, numa espécie de manual de instruções isento de possibilidade crítica — essa mesma que, no passado, fazia parte das obrigações dos concorrentes, afunilando a inteligência que a arquitectura supostamente comporta.

DA FALTA DE ARQUITECTURA

Não será surpreendente concluir que o PNH dispensou, desde o início, a arquitectura. O Estado parece não compreender as suas vantagens, tendo inicialmente apontado o modelo de concepção-construção para o cumprimento dos seus planos. Não havendo boas memórias desse modelo, o facto é que a urgência a tal obrigaria, não fossem as incompatibilidades legais que o governo, mesmo tentando, não foi capaz de inverter. Dessa forma, o IHRU, dirigido por um arquitecto (Luís Gonçalves), obteve a sua primeira e única vitória: levar a cabo concursos de concepção. O processo revelou-se

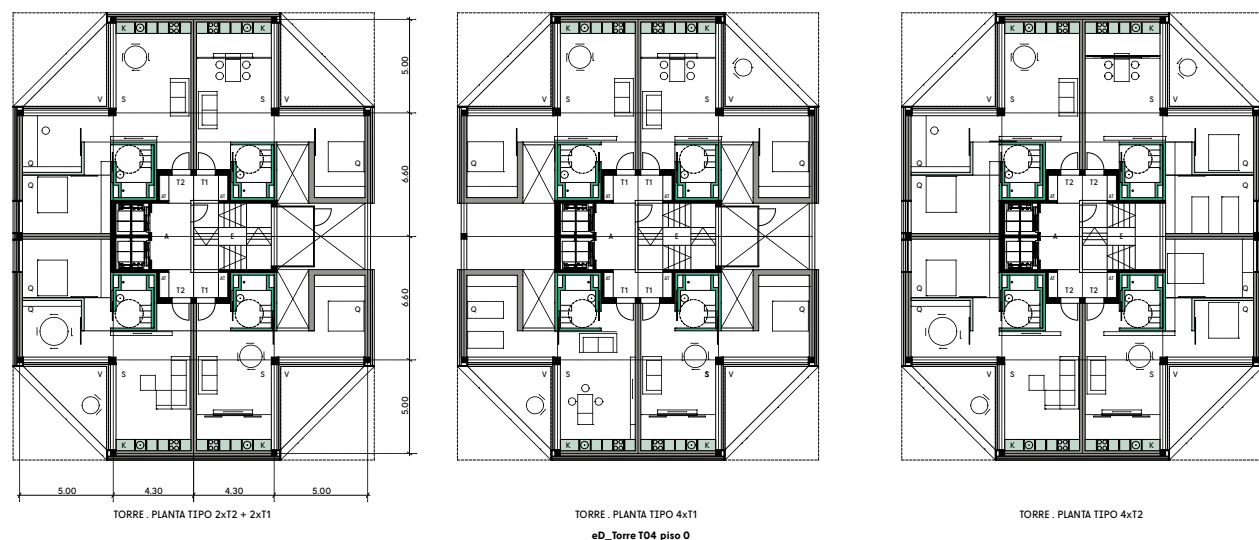
ainda assim desastroso, não tanto pela boa vontade dos envolvidos, mas pela falta de meios, pela impreparação, sobretudo. Isso torna-se evidente no modelo delineado pelo IHRU. Há nele ligeireza. Os programas descrevem objectivos iguais para lugares diferentes. Todos eles apontam um modelo que se “insira na malha urbana existente” — mesmo quando não existe malha urbana —, “concebendo um conjunto que ultrapasse a noção rígida de quarteirão” — mesmo quando o contexto é o quarteirão —, “estabelecendo relações fluidas entre edificado e espaço público” — mesmo quando não existe espaço algum ou existe espaço a mais —, “contribuindo para um equilíbrio com a escala da envolvente” — mesmo quando o programa implica contrariá-la, à escala da envolvente. A definição de objectivos concretos para cada uma das intervenções é inexistente ou, pior, paradoxal: na maior parte dos casos, o programa e o enquadramento legal não permitem “relações harmoniosas” com a envolvente. Os terrenos, desenlaçados, inviabilizam espaço público, seja pelas características topográficas, seja pela extensão e aridez dos territórios. Além da ingénua inviabilidade do discurso — os projectos são muitas vezes enquadrados por sugestões de implantação ou por loteamento que contrariam os princípios dos Programas Preliminares —, há, neste modelo, um evidente eco daquilo que não soubemos fazer ao longo dos últimos 50 anos. Aqui, não há cidade. Não há cunhais nem gavetos. Não há frentes urbanas contínuas, nem relação possível com a envolvente ou com a memória; o que explica que os esboços de Rossi para a Bela Vista há muito tenham sido esquecidos.

Porém, a mais assombrosa das falhas é o modelo de habitar proposto pelo IHRU. Fala o Programa Preliminar em “espacialidades e ambientes que respondam a um modo de habitar de hoje”, para logo clarificar que esses modos, os do habitar de hoje, não são mais, afinal, do que as tipologias onde vivemos há 70 anos: T1, T2 e T3. O Programa anula os espaços comuns e os lugares de encontro. As tipologias baseiam-se em padrões sociais ultrapassados. Os pés-direitos seguem os

mínimos regulamentares. O estacionamento continua a ter protagonismo. Cada casa deverá ter um estendal devidamente recolhido das vistas alheias, ficando por se perceber qual o problema das lavandarias comuns. Para lá dos aspectos caricaturais, fica por saber a quem servem estas casas. O IHRU exclui qualquer hipótese de variação — contrariando a pluralidade prevista no PNH — que, combinada com a cegueira com que o Instituto interpreta a legislação, transforma o desejo de casa nova num imaginário por cumprir. Acresce a isso a perversão do modelo económico, que insiste em dotar as habitações de áreas mínimas, tipologicamente desadequadas, tristemente balizadas. Poder-se-ia alegar que o modelo resulta da aplicação da lei. Sendo verdade que a habitação a custos controlados se rege por decretos específicos (aí está um assunto sobre o qual a OA nada fez), o facto é que o decreto-lei que determina as áreas para habitação a custos controlados sofreu, no início de 2023, um acréscimo, continuando o IHRU a dar cumprimento a regras ultrapassadas. Na verdade, um simples vislumbre ao modo como outras entidades se dedicam a projectar habitação a custos controlados (ver o caso da SRU de Lisboa) ajuda a perceber que a variedade tipológica é possível, mesmo no quadro legal vigente.

Estamos, claro, longe das práticas que merecemos; sendo confrangedor comparar o modelo do IHRU com um qualquer programa de habitação pública europeu, como é o caso do levado a cabo pelo Instituto Balear de la Vivienda (IBAVI), ou a riqueza tipológica que se experimenta um pouco por todo o lado (ver, a título de exemplo, o projecto de Peris+Torral em Cornellà de Llobregat).

Aos arquitectos resta o acerto possível entre o erro e a desilusão. Raros são os projectos que conjugam o programa com a leitura crítica do seu potencial, dispensando voz própria. Fá-lo-iam por que razão, se a linguagem é agora usada como produto? Como não há procura, replica-se. A arquitectura subjuga-se ao esquema que leva os praticantes a limitarem-se a certas esquadrias. E a repetirem os mesmos motes, os mesmos bordões, os mesmos lemas. Cada projecto torna-se num exercício de



■ Estrutura ■ Paredes de compartimentação exterior ■ Elementos modulares produzidos em fábrica

Inês Lobo, Conjunto Habitacional dos Três Vales, Almada, 2022. Cortesia: Inês Lobo Arquitectos

Um dos fenómenos mais curiosos deste vasto processo é a quase ausência de tipologias que se desviem do modelo pensado pelo IHRU. Das poucas exceções, refira-se a apontada por Inês Lobo, no concurso para os Três Vales; logo refutada pelo Júri, alegando fragilidades regulamentares.

Tx tipologia de apartamento
S sala
Q quarto
C cozinha
K kitchenette
V varanda
A núcleo de acessos
E escada
AT área técnica

Tiago Figueiredo, Luís Pena, Conjunto Habitacional para a antiga Luzoestela, Aveiro, 2022. Imagem: Carlos Lobão. Cortesia: Figueiredo+Pena Arquitectos



autismo necessário, que reata o modo de funcionamento de uma linguagem comum que é o de uma geometria de signos reiterados, sem horizonte. O processo resume-se a um vocábulo usado e desusado, com a banalidade do “deve ser”, dir-se-ia, como resposta a toda e qualquer questão levantada por cada um dos concursos, sugerindo uma imaginada excepcionalidade que não se chega a verificar. Porque as respostas se resumem a imagens que simulam realidades inverosímeis. No fundo, a arquitectura converte-se em mímica. Esvaziada de ilusões. O seu resultado é, afinal, a confissão que faz do ânimo um automatismo, da sensibilidade um instrumento inútil, tudo em nome da produtividade sem futuro. Aquilo que desaparece é a ideia de arquitectura ela própria. Anulando-se-lhe o questionamento, anula-se-lhe a possibilidade de resposta, substituindo-a por um mero serviço.

Dessa forma, é o próprio processo que se dilui na ilusão de que o resultado de um esboço é, por si só, um produto acabado. Não é exactamente a falta de tempo que explica esse modo de usar arquitectura, antes a anulação da dúvida como elemento central, abrindo espaço à eficácia do logro. Contrapõe-se a velocidade, na forma como esse diálogo deixa de ser analisado por quem assume o papel de julgar estar perante um resultado. Essa vertigem, que se junta ao tempo da montagem de um projecto e do imaginário virtual que produz, em concomitância, o tempo em flagrante que é o tempo da urgência, faz exiliar o projecto, transformado em instrumento de degustação do instante. É difícil, aqui, absorver uma ideia de arquitectura, quando nela nada se ritualiza. Essa é, agora, uma prática inócua, pois já nem se trata de reedificar o futuro das memórias — afinal, aquilo que transforma um determinado sítio num lugar — ou de projectar redensões. Sobra-nos pouco espaço para a expectativa. Para lá de alguns, poucos, projectos que farão parte de um futuro possível — as Varandas do Sado (Pedro Domingos), a Quinta das Conchinhas (um modelo que, reproduzindo integralmente o esboço de Inês Lobo para o Castelo da Maia, parece saber melhor dialogar com a incerteza do Vale de Chelas) ou a Baldaya (Paulo David, num processo que mereceu reflexões interessantes por parte de Appleton e Domingos, de Pablo Pita, de Pedro Domingos ou de Ventura Trindade, entre outros) —, resta-nos a crença na capacidade que o tempo tem de consolidar os desenhos de arquitectura. Dos outros —

desse imenso *Salão dos Recusados* que sempre fez parte da ingratidão própria dos concursos —, sobra-nos a esperança que lá vai coexistindo em propostas como as de Bak Gordon (a fascinante encenação urbana de S. Francisco de Borja), a eloquência de Inês Lobo (que terá dado origem a Conchinhas, mas cuja ambição é aqui mais elevada), a cuidada sensibilidade de Tiago Figueiredo e Luís Pena (as propostas para a Boa Esperança ou para a antiga Luzoestela confirmam-nos como nomes maiores da sua geração), a imperturbável impossibilidade de Marcelo Dantas (Casquilho Poente) ou os bem sucedidos insucessos de Miguel Marcelino (mesmo que a racionalidade poética não tivesse merecida atenção, ela ser-nos-á útil um destes dias).

Não havendo nada aqui que nos devolva os sonhos da IBA, ou do Weissenhof e dos outros *Siedlungen* — todos eles exposição de arquitectura —, resta-lhe o papel de dar lustre aos passos perdidos da Garagem Sul. Como se a arquitectura não passasse de um objecto de Salão, confirmando a nossa desolação colectiva.

IMAGENS:

- p. 45: Aldo Rossi, Edifício de Habitação, Bela Vista, Setúbal, 1976.
p. 45: Peris + Toral, 85 Habitações Sociais, Cornellà de Llobregat, 2017–2021. O Instituto Metropolitano de Promoción de Suelo (Barcelona) não parece ter pejo na procura de outros modelos de habitar. Faltar-nos-á, claro, o tempo necessário para avaliarmos o sucesso das tipologias da dupla Peris + Toral. Contudo, não precisamos de tempo algum para adivinhar a desadequação das tipologias do IHRU.
p. 46: Carles Oliver, Joaquín Moyá, Antonio Martín (IBAVI), 8 Habitações de Protecção Pública em Regime de Arrendamento, Palma de Maiorca, 2019–2021. Entretanto, em Palma de Maiorca, o IBAVI lá vai delineando um outro caminho, mais sereno, mais delicado, mais útil. O programa toma como ponto de partida as condições locais, recuperando modos de fazer que o IHRU consideraria obsoletos: tipologias livres, descomplexadas e de boa memória (Utzon).
p. 47: Willi Baumeister, *Die Wohnung* (cartaz da exposição), Stuttgart, 1927. Ao contrário das exposições que lá se vão arrumando pelas galerias, tempos houve em que as exposições de arquitectura eram isso mesmo: manifestos possíveis de habitar. Restam-nos os beberetes para a Garagem Sul.

TREATISE ON DESOLATION

The National Housing Programme (PNH), the Institute for Housing and Urban Redevelopment (IHRU), the Architects and their Designs

Kurtz: *Are my methods unsound?*
Willard: *I don't see any method at all, Sir.*
Apocalypse Now, 1979

ARCHITECTURE OR REVOLUTION (PREAMBLE)

If there is one shared belief in our times, it is the complexity of urban development. To put it simply: how challenging it is today to manage the growth and consolidation processes of cities.

Although Portuguese architecture has been given countless endorsements, such as celebrated authors and excellence in works, disciplinary expansion, theoretical consolidation and better research practices, the reality is that this knowledge seems to be ignored when we start working on the territory. It is understandable why this failure occurred, given that decision-making, lacking the necessary legitimacy, is being delegated to an increasing number of players. This makes it impossible to achieve a common approach. There are more and more factors that hold influence over the city. These factors are becoming progressively unclear, making it challenging to understand their origins and the urban models they adopt. Furthermore, there is a huge and profoundly ambiguous legal framework: today, intervening in the urban space means dealing with intricate and fragmented requirements which do not have the common good as their main goal.

Likewise, the substance of the discipline has been diluted (academics like to call this situation transdisciplinarity). Disciplinary activity is expanding: from interior design to hermeneutics, from politics and geography to the vast field of artistic activity (an old ambition of architects), from landscape to forensic studies, everything now seems open to architecture temptation. Architects love to claim for themselves infinite omniscience, which is a naive form we have conceived to be part of the progressive phenomenon in which specialists take over the political and social role of architecture. In this context, we are seeing the emergence of organisations whose output, although hardly ever tangible, offers a myriad of interpretations: from the repeated names celebrated by Casa da Arquitectura to the *zeitgeist* of the Lisbon Architecture Triennial, the agendas tend towards profusion, making it difficult for architecture to be comprehensive. On the contrary, every discourse now has its own syntax, one that is superfluous to most people's needs. The rhetoric behind prizes, publications, exhibitions and conferences turns

out to be an end in itself, based on immediacy. See the recent AICA prize or the Portuguese representation at the Venice Biennale: nobody seems to know how to explain them, or perhaps nobody wants to. The perversity of this process makes it practically useless for those who want to get involved.

Despite the growing presence of architecture in institutions (museums and galleries, academia, ministerial offices and their special advisors), outside, the profession has become a mere instrumental procedure, supported by technocracy and bureaucracy. This is the point of view of the commissioner of a design, first and foremost the State itself. We no longer know what we want from our cities and from the architecture itself. In electoral debates, it is dreadful to discover the absence of political programmes that include an idea of the city, of its future. Local councils and governments navigate by sight, that is, without a compass, contextualised by the diffuse tools that urbanists believe are in line with "liquid contemporaneity" (another term that academics find seductive). The city seems to have been left on the sidelines, and its architecture, hostile to quickness, no longer seems able to react. It is no coincidence that the urban dynamic has shifted from the public space to more mundane places: city centres are now created by marketing thinktanks. Community and citizenship have been abandoned. Cities have been turned into theme parks. The accumulation of buildings is always a flight forward, either because of their programs or because of the authors involved – a strategy that facilitates acceptance by public opinion and by the architects themselves. Take the case of Museu dos Cochos: Paulo Mendes da Rocha (an undisputed name) was hired on the pretext of the urgency of celebrating the Centenary of the Republic, but he was unable to avoid delay or indifference.

The emptiness is such that the State itself is the first to doubt the instruments it holds. Planning processes become obstacles, leading to exceptional regimes in the name of efficiency that rarely avoid failure. Examples of this are the missed opportunities of Parque Escolar – out of seven hundred proposed designs, the number of qualified schools is now residual – or Fundiestamo – a procedure that, after analysing eight hundred properties with the aim of placing them at the service of people, was forced to recognise its own uselessness.

Although times are different from those that led Le Corbusier to declare "Architecture or Revolution", the fact is that, half a century after the Portuguese Revolution, the bitter taste of irony appears, as if revolution excluded the possibility of architecture. The trend towards suburbanisation accompanies the fading of the revolution's role, coinciding with the most constant of the complaints muttered among architects: the lack of understanding of its own usefulness, which, in truth, is a widespread feeling. Add to this the structural poverty that pervades society and the lack of awareness of a common good. The fact is that the broadening of the disciplinary field results in an inability to master processes that should be part of everyday practice. The transformation of the discipline over the five decades of democracy has rendered it increasingly complex, making it difficult for architecture to distinguish what is common to those who are doing it. This phenomenon is demonstrated by the role of Order of Architects (OA), which has recently been called into question by the State itself.

Even so, there are clear advantages to all of this. Democracy has brought us plurality,

a growing ability for adaptation and more knowledge. Today, more people are interested in more things and know them more thoroughly. If you seek confirmation, then nothing could be easier than leafing through the magazine you have in your hands and comparing it with *J-A* from two decades ago. The differences are remarkable. The *ad hoc* publication of designs has given way to criticism, and Tafuri, once mentioned by Graça Dias, has now vanished from Santiago Baptista's Maps (who looked at them anyway?), to be replaced by attempts to explain the disciplinary expansion, which matters less and less. Never before have architects had access to so many schools and places, to so much knowledge. The output of academia can now be easily accessed: dissertations, opinion articles, papers and communications on an infinity of matters. Digital platforms present information on all kinds of works. Output is made easier. Architecture commissions have become more pluralistic. The new generations appear to be more malleable and adaptable.

So, the question must be asked: why can we not manage to make the city? Or: why has architecture stopped serving the city? Serving us?

ON THE LACK OF TIME

If this were a political text, we would have to look at the National Housing Programme (PNH) precisely from that point of view, pointing out the mistakes, contradictions and improvisations the programme contains. The reason is obvious: this is an exceptional political situation. Never before in our democratic regime has the State set out to build so many houses in such a short time. Unlike PER (a public programme which, from 1993, rehoused 10,000 families in two decades), the PNH plans to build 26,000 houses by 2026. How rare is a public works programme that claims to be "innovative"! If there is anything important here, it is precisely the change in perspective of public housing mechanisms: they are no longer focused on the most poor. Now they serve the middle classes. The unloved term "social housing" has now given way to another one, "affordable housing", which avoids prejudices and the harshness of unpainted walls.

Although it is not the task here to confirm the headlines or the opinions of experts, voices that have been echoed by some architects, the more political among them, there are nevertheless unavoidable arguments of a political nature for those who seek to understand the phenomenon from the point of view of architecture and the consequences of the situation for the future of our cities. Indeed, there is no such thing as apolitical architecture or a policy that does not involve the existence of the city, however vaguely that may be interpreted. Portugal's public housing stock is below the OECD average. From this perspective, the most astonishing thing is not the ambition of the Plan, but the absolute surprise Portugal is even aware of the housing shortage, as if it were not persistent or even foreseeable.

To be precise, that is not where the problem originates. Metropolitan areas do not lack housing statistically; instead, the steep increase in house rents/prices means a large portion of the population is being excluded. The problem surfaced in 2021 and has become inevitable. The recent realisation by the State affirms its inability to anticipate the future or prevent such circumstances, which arise due to known causes: increased speculation in urban areas and the low financial capacity of citizens. Portugal has also failed to prepare for the consequences of



Aldo Rossi, *Housing Project*, Bela Vista, Setúbal, 1976 © MoMA, New York / Scala, Firenze

exposed intentions that have been planned for years, such as the impact of tourism and lodging for foreigners. The problem of housing has been removed from public discussions for decades. It is astonishing that even the slightest warning about the effects of tourism was not given or used to ensure the citizens' right to the city (as evident from the example of Ajuda Palace; this museum was completed using Lisbon Tourist Tax funds).

If this text were about city policies, there would be many topics to consider besides the hasty decisions made by the PNH. For instance, the paradox of lowering the licensing procedure's standards draws attention to all procedures, but the state cannot track them or ensure the required resources for compliance. Also, the rise in fiscal benefits, conveniently ignoring the fact that high tax rates could reduce the number of vacant properties. Additionally, providing financial aid to renters ignores the fact that cities known for liberalism, such as Vienna, have restrictions in place for the rents for properties that are no longer in the return-on-investment period. If this were a political statement, questions would arise as to why representatives fail to protect the public interest or provide a plan for our collective future.

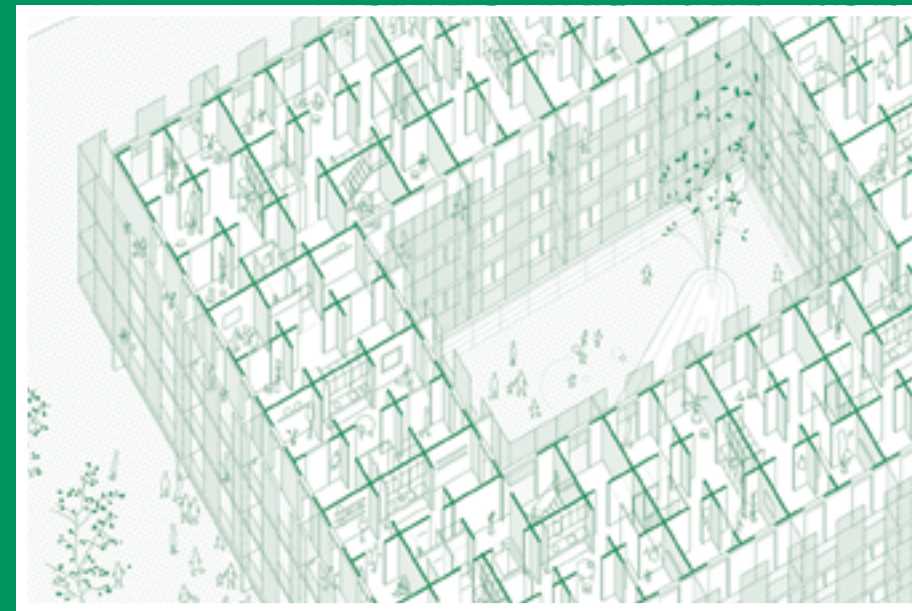
If this were a political text, we would have to point out that António Costa, the former mayor of Lisbon and now Prime Minister, shut down EPUL (Lisbon's public housing company) a decade ago. Besides ensuring architectural and urban quality, EPUL provided a fair balance in terms of market prices and a housing access model without any allowance for speculation. With the closure of EPUL, the houses bought for the most impoverished members of society were resold and the model for integration of low-cost housing in the city centres was discarded. Interestingly, cities such as Geneva and Berlin adopted similar models (the Rue du Cendrier design by Sergison Bates in Geneva stands out as an exemplary proposal). Today, the former EPUL properties that guaranteed reasonably priced housing have become pieces in the speculation game that has given rise to the PNH.

While this is not a political text, one must recognise that there is a lack of effective legislation. One should point out that most of the planning tools in use today are from the 1980s: the Municipal Master Plans (PDMs), the Gonçalo Ribeiro Telles' REN (the demarcation of ecological areas in the territory) and the RAN (the demarcation of rural areas). Whilst their importance is undeniable, even if they guaranteed a certain commitment to the emerging paradigms, their generalist framework did not allow for more concrete approaches. They lack efficiency in responding to contemporary urban phenomena. Indeed, we lack planning tools capable of translating an idea of the city. We lack an idea of the city. Just as we lack an idea of the future.

The main problem of the PNH is precisely that: the lack of a plan to respond to the urgent needs of the present. Almost all strategies set out at the PNH (simplification of legalisations,

coercive subletting, rent subsidies, etc.) replicate the arguments of earlier crisis periods, showing no way forward. However, the same cannot be said of the State's housing support model. If fully realised, the plan would mean consequential changes for the lives of thousands of families, how our cities are organised, and for the problem of metropolitan area management; all problem areas that have persisted for many generations. The question becomes a concern, not so much at the level of macro-territorial decision-making (i.e., determining which councils will be home to the interventions), but in terms of the choice of the place the buildings are to occupy. Because, in addition to the failures and contradictions that plan may contain, there is that deterministic aspect to it: there is no strategy for the locations of the buildings. Most of them are to be built in places that make no sense. In this context, there is little architecture can do. Its actions can be nothing more than trivialities and the use of common-places: open-plan kitchens, unhindered views, buildings resting delicately on improbable gardens. There are no ideas, only images that hides the reality: a future scenario for sadness.

It is not by chance that Tafuri is unlikely to be rediscovered in Santiago Baptista's maps: utopia, a place that does not exist, but where the promises of desire, a future and happiness come together, has been shut down. With the end of Utopia, Le Corbusier's roar is no longer heard, nor is that of our April 1974 Revolution. They are now echoes of a vague nostalgia. It is not so much the urgency that explains the failure of the PNH. Rather, it is an idea of time that goes against the



Peris + Toral, 85 Social Housing, Cornella de Llobregat, 2017–2021. Courtesy: Peris + Toral
The Instituto Metropolitano de Promoción de Suelo (Barcelona) does not seem to be shy about looking for other models of dwelling. Of course, we lack the time necessary to evaluate the success of the Peris Toral typologies. However, we can guess the inadequacy of the IHRU typologies.

immutable social order in which we live and to which there is no alternative. It is not so much what we have left (celebrating the past) as what we do not have (thinking about the future). The replacement of an ideal with a certainty becomes a form of annihilation of critical thought: the revolution has been replaced for a two-bedroom apartment in Pragal, with its own garage and a panoramic view of the shopping centre.

So, what happens in the processes of selecting the sites for architecture, in this case the places where the new PNH buildings will be located, is purely coincidental. It is legible, but also inevitable, much to the disillusionment of the time that is ignored: the future itself.

ON THE LACK OF SPACE

The dozens of competitions launched so far by the IHRU clearly show the hopelessness of those places. With few exceptions, the phenomenon is common to all the processes. Even in Baldaya, São Ciro or Beato (designs by Paulo David, MASS Lab and Miguel Judas), the urban potential does not seem to have been considered, due to a certain condescension with respect to the easiness of the IHRU: too much public space, which is extensive and diluted, the lack of hierarchy, urban discontinuity and a neglect of the existing territory.

In the case of Almada (where most of the new building will be located), the result illustrates well the failure of the process. Instead of the city using the PNH to increase the potential of the urban space and create the conditions for the appropriation of the waterfront areas, which are obviously attractive (whatever happened to Graça Dias' Cacilhas Manhattan), the choice has been to continue the tradition of locating the poor in the suburbs; something that rings hollow given the winds of change promised by the plan. Indeed, Almada and the IHRU seem determined to perpetuate the tragedy of Pragal. While there are streets and roads and public transport and hospitals and houses and people living in them, there is no city there. There is too much empty space and no public space. It lacks consolidation, as well as facilities and shops. It lacks streets and squares and gardens and meeting places that transform it from a place of emptiness into a

neighbourhood. It lacks life and a certain security too. It lacks happiness, the mixture of people and activities. It lacks hustle and bustle and neighbourliness. It lacks everyday life.

One could say: perhaps an increase in and diversification of the population generated by the Almada Housing Project (IHRU/CMA) could bring new ways of living and, with them, new demands on the quality of public space. Perhaps the designs for Casquilho Blocks (Pedro Domingos and Sara Pelicano), Quinta da Boa Esperança (Filipe Nunes), Quinta São Francisco Borja (André Marques, where the grammar gives rise to a new IHRU compositional stereotype), Encosta Sul (the most cynical of the designs by Fala Atelier, which confirms what Pedro Gadanho said about the “why not?” generation), and Avenida Torrado da Silva (a design that failed because it was forced to follow the rules of subdivision of low quality plots) offer urbanity. Beyond the characteristics of the design, these proposals are the best possible scenarios. Perhaps simply increasing the number of residents would be enough to reverse the deterioration of Pragal. Perhaps the introduction of a new scale and image would bring modernity and comfort. Perhaps the introduction of a new dynamic would help to integrate the neighbourhood into the city of Almada. But we know that beyond the quality of one design, no thought has been given to the city. In Pragal, as in so many other IHRU projects, the location of the buildings is not the result of any intention. The reason is simple: there was land owned by the state which, for financial reasons, became a short-term solution.

In defence of this decision, it could be argued that it was a wise one. After all, the resulting money-savings would provide the necessary margin to improve conditions in these places. However, this has not been the case. On the contrary, the process shows that the IHRU has bought land it would rather not have. In other words: the State is selling land to IHRU whose characteristics (poor location, sloping terrain, legal restrictions) deter better buyers and at the same time is raking in European Funds and transferring them to the state budget. It should be noted that this strategy is not applied to all cases, but only to those land plots that no one seems to want: in Estrela (Rua de São Ciro), a place where the potential for increase in value is more obvious, the plots are not transferred to the IHRU, which still undertakes to bear the costs of occupying the plots.

Our concern is not so much the impact of this unfair funding model on GDP, but its practical consequences: the location of the buildings does not follow any urban criteria. Although the IHRU seems to have previous experience in housing and redevelopment, the fact is that since its creation it has only been responsible for the management of public housing, refusing to take responsibility for filling in the gaps left by incomplete works. In the hands of the IHRU, the external spaces of the *Cinco Dedos* (Vitor Figueiredo, 1975) were never completed – a form of neglect that has become typical of underprivileged neighbourhoods. When this process began, the IHRU had neither the technical capacity, nor the experience, nor any idea about housing. Yet it was given the responsibility to manage the process of building thousands of houses in a process that was given neither time nor resources.

This matter does not leave architects without blemish. The OA was one of those involved in the process, be it at the political level (see *The Contribution of Order of Architects*, 2021), be it at the administrative level. Regional sections of OA helped during the procedure and ensured



Carles Oliver, Joaquin Moyá, Antonio Martín (IBAVI), 8 Public Protection Villas for Rent, Palma de Mallorca, 2019–2021. Meanwhile, in Palma de Mallorca, IBAVI is outlining another path, more serene, more delicate, more useful. The programme takes local conditions as its starting point, recovering ways of doing things that IHRU would consider obsolete: free, uncomplexed and memory-friendly typologies (Utzon).

the adaptation of fees and the distribution of the results which are now accompanied, since Pedro Hérbil mandate, by publication of assessment reports and all the competition entries. Nevertheless, the diligent participation of OA through political argumentation (by the Housing Technical Committee coordinated by Inês Lobo) and administrative procedures (through the Competition Committees, directed in the south by Sérgio Antunes and in the north by Conceição Melo), removed architects from the means that capacitated it. Now, disciplinary thinking has been replaced by technical argumentation. In the case of the Competition Committee, actions are limited to language that is incapable of conveying a concrete stance. In the case of OA support to the IHRU, participation is merely instrumental, thus avoiding conflict. This negates the most unique and useful contribution architects can make: the capacity for critical, informed reflection and the demonstration of alternatives. The lack of mechanisms that make good use of its uniqueness means that the OA is just another cog in the machine, the result of which is in stark contrast to the values it is meant to defend, and to its own importance.

The model chosen for the competitions themselves is a reason for uncertainty. As one is unable to question them (architecture competitions are a long-standing polemic debated at length that would enable one to identify standards that would be difficult to obtain by means of the analysis of procedures whose sporadic nature renders statistics invalid), derivations that clearly lead to a lack of quality in the procedures become evident. Firstly, one knows little about the jury members. While this is not a bad thing *per se*, it would be desirable to ensure that the panel is experienced and aware of its analytical and argumentative capacities and has perhaps its own ideas; whereby it would be undesirable to have one and the same jury member for several (many) procedures. Analysis of the assessment juries clearly reveals how wrong the scores were. Their mouths shut, the jury members absolve themselves through the persistence of subjective appreciation, thus devaluing assessment criteria and scoring proposals as a confirmation of that subjectiveness. Here, the tendency for the better positioned proposals to be valued the most highly in the assessment items is clear, no matter how diverse

they all may be. The competition entries are ordered in a table that coincides their overall position with their score in each evaluation criterion. For an example of this, one should look no further than the assessment for the C4 housing project in Setúbal: the winning projects received a maximum score in all assessment criteria, while the design that finished in last place was given the lowest score in all of them. Also, there are striking differences in the assessment of identical responses. In the case of Casquilho Nascente, the assessment of the urban integration strategy (layout, volume, internal organisation and topographic resolution) of two different proposals does not reflect the obvious similarity between the two, with one placed in 4th place and the other in 15th. To this one can add the disparity of criteria between procedures. The reason for a low score in a certain competition is often the same one used to support the choice of a winner in another. Or, simply put, there is a mismatch between a certain assessment criterion and the diversity of problems the designs address. The case of Avenida Torrado da Silva is exemplary: a procedure that forces the proponent to comply with the predetermined volume and internal layout cannot avoid a comparative assessment of these same criteria, although there was practically no difference between the design proposals.

These problems are explicit in the editions that OA publishes on these competitions. They may make it possible to look at the jury's choices and follow the analysis, but analytical neutrality makes criticism impossible. One can question, but not challenge, the jury's choices, which are shrouded in a suggestion of happiness or ease, reinforced by the amazing images produced by each architect's proposal. In addition to illustrating the disillusionment with which the OA and IHRU view the results of their own actions, these publications also give rise to another curious phenomenon: the apparent ease of analysing other people's tastes means that architects tend, consciously or unconsciously, to replicate models that appear more successful to the competition juries. These publications thus become a kind of instruction manual, without the possibility of criticism. A criticism that, in the past, was part of competitors' requirements, channelling the intelligence that architecture supposedly carries with it.

ON A LACK OF ARCHITECTURE

It is not surprising that the PNH neutralised architecture from the very beginning. The State did not seem to understand the advantages of architecture: it initially opted for a design/construction model that better suited the urgency of the PNH. Although there was no good memory of such a model, the fact was that the situation made it necessary, regardless of the legal incompatibilities it entailed, which the government tried to overcome but failed. The IHRU, then led by an architect (Luís Gonçalves), gained its first and only victory by organising design competitions. This process proved disastrous, not for lack of goodwill on the part of those involved, but above all for a lack of resources and organisation. This was evident in the model presented by the IHRU. It was simply missing. The programmes described the same objectives for different places. They emphasised a model of 'integration into the existing urban fabric', even though there was no existing urban fabric. They aimed to 'design a complex that transcends the rigid notion of the block', even though the context was the block. They wanted to 'create fluid relationships between the urban fabric and the public space', even though there was no space or too much space. And to achieve 'balance with the dimensions of the surroundings', even though the programme meant disregarding the urban proportions of each site, of each building. A definition of the objectives for each intervention is absent or contradictory: in most cases, the programme and legal framework did not allow for “harmonious relations” with the environment. The disconnected plots of land made public space impossible, whether because of the topographical characteristics or because of their vastness and the sterility of the territories. In addition to the non-viability of the discourse – the competitions often come up with proposals for layout or plot division that do not respect the basic principles of the preliminary programmes – the model essentially echoes what the Portuguese have been unable to achieve over the last 50 years. There is no city here. There are no corners. There are no continuous urban fronts, nor any



Willi Baumeister, *Die Wohnung* (exhibition poster), Stuttgart, 1927. Unlike the exhibitions that are shown in galleries, there were times when architecture exhibitions were just that: possible manifestos of dwelling. We are left with the drinks at Garagem Sul.

possible relationship with the surroundings. There is no memory, which explains why Rossi's sketches for Bela Vista area have long been forgotten.

The most astonishing failure, however, is the housing model proposed by the IHRU. The preliminary programme speaks of 'spaces and environments that offer modern forms of living', only to go on to say that such modern forms of living are nothing more than the stereotypes of housing we have been living in for 70 years: one-, two- and three-bedroom apartments. The programme rules out communal spaces and meeting areas. The housing types are based on social standards that are no longer valid. Ceiling heights are the minimum required by law. Car-parking continues to play an important role. Each house should have a laundry structures that are duly out of sight, ignoring the possibility of shared laundry rooms. Beyond the caricatural aspects, it remains unclear who these houses are supposed to serve. The IHRU rules out any possibility of variation and plurality demanded by the PNH. This, together with IHRU's refusal to interpretate the legislation, transforms the dream for a new home into a nightmare. Then there is the perversity of the financial model, which insists on setting minimum areas for homes that have absolutely nothing to do with contemporary housing models. It could be argued that this problem is the result of strict application of the law. While it is true that low-cost housing is governed by specific legislation (an issue in which the OA has chosen not to do anything), it is also true that the decree law that defines the living areas for low-cost housing was amended at the beginning of 2023; however the IHRU continues to comply with rules that are no longer in force. A simple look at how other institutions design low-cost housing (see the case of the SRU in Lisbon) shows that typological variation is possible even within the current legal framework.

However, the IHRU model is not comparable to any European public housing model, from the Instituto Balear de la Vivienda (IBAVI) to all the experimentation with different typologies (i.e., the Peris+Toral design for Cornellà de Llobregat).

In this context, architects are left to choose between error and disappointment. Rare are the design proposals that combine functionality with a critical reading of its potential. The authors have forgotten their own voice. Why would they do that if language is now used as a product?

Architects are constrained by a scheme, which makes them adhere to certain frameworks. Furthermore, they tend to repeat the same mottos, catchphrases and slogans. Each project turns into a useless exercise, reactivating how a common language, which is a geometry of repeated signs, works. The creative process is reduced to the overused phrase, with banality, which is often given as an answer to all questions raised by each competition, implying a supposed uniqueness that is never confirmed. As the solutions are reduced to images that simulate impractical scenarios, architecture is essentially turned into a mime act. Devoid of any illusions. The outcome is ultimately a confession, which turns the mind into a mechanism, sensitivity into a worthless instrument, all in the pursuit of unproductive productivity. Architecture itself disappears. Questioning is abolished, as is the possibility of an answer. Instead, it is substituted by mere technical procedure.

Thus, it is the process itself that is lost in the illusion that the outcome of a sketch is a finished result. It is not so much a lack of time that explains this form of using architecture; it is the removal of doubt as a central element, leading to

deception. Urgency is used as a counterargument; how the dialogue is no longer analysed by whomever assumes the role of reasoning what one is dealing with is a result.

It is difficult to absorb an idea of architecture when nothing is ritualised in it. It has become a meaningless practice, as it no longer means rebuilding the future for one's memories – which is, after all, that which makes a site into a place – or designing redemptions. No space is left for expectations. Beyond a small number of proposals that will be part of a possible future: Varandas do Sado (by Pedro Domingos), Quinta das Conchinhas (a model which, although it fully reproduces the sketch by Inês Lobo for the Castelo da Maia project, appears to be able to best dialogue with the uncertainty of Vale de Chelas) and Baldaya (by Paulo David, a project that was worthy of interesting proposals by Appleton and Domingos, Pablo Pita or Ventura Trindade, among others), one is left with belief in the capacity time has to consolidate architectural drawings. Of the others, from that enormous *Salon des Refusés* that comes with architecture competitions, one is left with the hope that lives on in proposals such as that by Bak Gordon (the fascinating urban dramatization of São Francisco de Borja), the eloquence of Inês Lobo (who may have inspired the Quinta das Conchinhas design, but whose ambition is more elevated in Almada), the careful sensibility of Tiago Figueiredo and Luís Pena (their designs for Boa Esperança and the former Luzoestela site confirm that they are one of the most relevant authors of their generation), the imperturbable impossibility of Marcelo Dantas (of the Casquilho Oeste proposal) and the successful failures of Miguel Marcelino (poetic rationality may have been unworthy of attention, but it will be useful to us one of these days).

As there is nothing here to give us back the dreams of IBA, Weissenhof or other *Siedlungen*, all of which have featured in architecture exhibitions; all we can do is admire the models and drawings that Garagem Sul exhibits from time to time. As if architecture were nothing more than a Salon piece. As if to confirm our collective desolation.

IMAGES

- p. 36: Jean-Luc Godard, *La Chinoise*, 1967. Now, even the most beautiful of the Godard's wishes becomes a paradox. Today, we would say: *Il faut confronter les images vagues avec des idées claires!*
- p. 39: Sergison Bates Architects, Rue du Cendrier Housing and kindergarden, Geneva, 2011 Photo: David Grandorge. The cost-controlled housing building designed by the duo Sergison Bates is a good example of everything that the IHRU does not do: interventions in central areas of the city, reinforcing the urban articulation of places, the closure of blocks, the distinction between public space and private areas, the inclusion of social programs and the application of open typological models.
- p. 41: MASS Lab, Av. de Belo Horizonte Housing, Setúbal, 2022. The image exemplifies the way in which architects transform grammar into pleonasm, operating according to logic that seeks a predetermined pattern. The image becomes an end in itself; pillars that do not reach the ground and a ground transformed into a promise of happiness, as if Bela Vista did not exist.
- p. 42: Inês Lobo, Trés Vales Housing, Almada, 2022. One of the most curious phenomena of this vast process is the almost absence of typologies that deviate from the model proposed by IHRU. Of the few exceptions, mention should be made of the one pointed out by Inês Lobo, in the competition for Trés Vales; soon refuted by the Jury, alleging regulatory weaknesses. Tx. apartment typology; S. living room; Q. bedroom; C. kitchen; K. kitchenette; V. balcony; A. access; E. stairs; AT. technical area
- p. 43: Tiago Figueiredo, Luís Pena, Housing Complex for the Old Luzoestela, Aveiro, 2022.

A Circulatura do Quadrado na



Implantação da Adega Casa de Sarmento. Mealhada. Cortesia: Souto Moura Arquitectos

1. O edifício foi publicado na *Casabella* 927 (nov. 2021), *Domus* 1077 (set. 2022) e *El Croquis* 218 (jan. 2023).

2. O documentário *Luis Ferreira Alves: Um Olhar Construído*, da RTP, inclui várias filmagens na Adega: <https://www.rtp.pt/play/p11311/e668420/luis-ferreira-alves-um-olhar-construido>

3. Facebook, 6.6.2023.

4. Eduardo Souto de Moura, *Memória Descritiva "Adega da Mealhada"*, julho 2022.

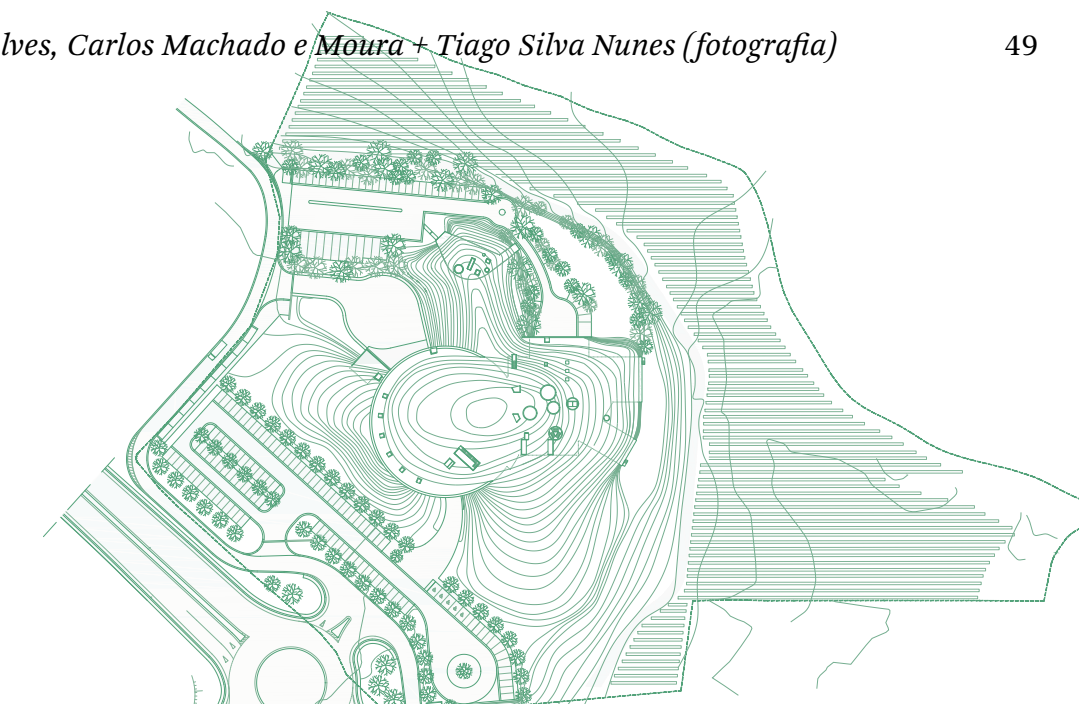
5. A colocação do letreiro foi muito posterior à realização da reportagem fotográfica, daí estar ausente das imagens. Trata-se de uma solução que remete para *Learning from Las Vegas*, semelhante a ensaiada por ESDM no Pavilhão de Portugal na Bienal de Veneza de 2008, com a enorme fachada em espelho e o lettering (não realizado) "io sono un specchio", aludindo ao célebre "I Am a Monument" do contra-projecto de Robert Venturi para o Boston City Hall.

6. Pensamos, concretamente, no Tesouro de Atreu em Micenas, nos vários túmulos celtas no Sul da Península Ibérica e em Newgrange na Irlanda, ou no Mausoléu de Augusto em Roma, cujo diâmetro se aproxima ao do cilindro da Adega Casa de Sarmento.

7. Souto de Moura, *Memória Descritiva*.

8. O engenheiro António Ferreira da Costa, da EDP, recorda: "O que é notável é que, ao fim de três horas de conversa, Eduardo Souto de Moura tinha, na sua cabeça, a solução para o desenvolvimento do projecto." In Ricardo Clara Couto (realizador), Luís Filipe Borges e Graça Correia Ragazzi, *Tua Dele: A Linha da Obsessão*, RTP2, 12.08.2021. Se a manipulação da paisagem do Estádio de Braga é um claro antecedente de Foz Tua, o projecto da Adega Casa de Sarmento também o é.

Vista do Restaurante da Adega Casa de Sarmento, 2023 © Tiago Silva Nunes



UMA RUÍNA CONTEMPORÂNEA

É uma obra atribulada, a Adega Casa de Sarmento na Mealhada, da autoria de Eduardo Souto de Moura (ESDM) e Joaquim Portela. Com efeito, tendo o projecto sido desenvolvido entre 2007 e 2010 e a construção iniciada em 2012, volvida mais de uma década, apesar de o edifício principal se encontrar concluído, um pequeno volume para snack-bar parece ter ficado pelo caminho e os acessos viários e arranjos exteriores apenas agora estão a ser realizados. A falência do empreiteiro e questões económicas ditaram esta demora, fazendo com que a Adega, pronta há alguns anos e em funcionamento ao nível da produção de vinho, esteja ainda encerrada ao público, tendo o restaurante e espaços de enoturismo abertura prevista para outubro de 2023. Tal facto não impediu que o edifício já tenha sido divulgado na imprensa internacional de arquitectura¹, programas audiovisuais² e meios digitais, com uma recepção muito positiva, levando Fabrizio Gallanti a publicar as fotografias na página *FIG Projects* com o comentário: "Souto de Moura está no seu melhor quando desenha equipamentos industriais."³

Apesar do conhecimento prévio da reportagem de Luís Ferreira Alves, a visita ao edifício não deixa de surpreender. Pelo exterior, é inesperado o controlo da escala, a justeza na relação com a paisagem e na aproximação desde que o vislumbramos da A1 e da N234, desmentindo até alguma monumentalidade que as fotografias, condicionadas na abrangência do campo pela incompletude da obra, pareciam indiciar. A dimensão enigmática é reforçada pela forma como o volume de 10.000 m² se dissimula sob uma colina vegetal, revelando-se apenas parcialmente. O maciço cilindro emerge em dois tramos opostos, definindo a entrada do público, a nascente, e a de serviço, a poente; enquanto dois prismas correspondentes às salas do restaurante, "como excepção", rasgam a aparente elevação natural, voltando amplos envidraçados longitudinais para a paisagem das vinhas plantadas, "como se fosse um 'quadro' natural"⁴. Do topo da falsa colina irrompiam apenas lacónicas chaminés e lanternins circulares. A estes elementos, foi mais tarde acrescentado, já em agosto de 2023, um enorme letreiro com o nome do Restaurante e da Adega. Presumivelmente

ausente da solução original, a necessidade de anunciar o edifício dissimulado na paisagem com um signo legível da estrada, terá levado ESDM a voltar a recorrer, após o espelho de Veneza, ao *decorated shed* venturiano⁵. Seja como for, nem o *lettering*, os inacabados arranjos exteriores ou a degradação de alguns elementos nos distraem da qualidade intrínseca da obra, sugerindo uma espécie de ruína contemporânea.

A forma *rotunda* e enterrada do edifício, qual hipogeu, confere-lhe um ar de templo antigo, recordando túmulos micénicos, monumentos funerários celtas, mausoléus romanos⁶. Poderíamos também evocar os "montes habitados" mais recentes de programas turístico-culturais, como os projectos não construídos de Jean Nouvel para o Museu da Evolução Humana de Burgos (2000) ou de Dominique Perrault para a Cidade da Cultura da Galiza (1999), ambos descendentes do centro de eventos dos Archigram para Monte Carlo (1970). Porém, a referência mais aproximada à Adega de Sarmento será porventura a tradição vernacular das medievais adegas subterrâneas da Ribera del Duero, entre Valladolid e Zamora, igualmente pontuadas por periscópicas chaminés de ventilação. A solução hipogéa, recorrente nas adegas contemporâneas, além de maximizar a área de vinha, permite aproveitar a gravidade para o processo produtivo — ainda que tal não aconteça na Adega Casa de Sarmento — e manter, de forma natural e constante, condições equilibradas de temperatura e humidade ao longo do ano, desejáveis para o estágio do vinho. Razões a que se poderia juntar a proximidade telúrica das pipas com o terreno, uma opção defendida por alguns enólogos.

Formalmente, não é uma solução muito distinta da adoptada por ESDM na central hidroeléctrica de Foz Tua (2011–2018), com os elementos de betão a emergir misteriosamente da colina, ainda que aí fosse o contexto paisagístico Património Mundial a ditar a solução, não propriamente uma "geografia amorfa e sem interesse"⁷ daquele nó viário na Mealhada. No entanto, é curioso notar que o projecto da Adega, concebido entre 2007 e 2010, precede Foz Tua, apesar de a sua construção ser posterior, tendo ensaiado já as soluções que viriam a ser implementadas na central hidroeléctrica⁸. Neste redesenho da topografia, surpreende, contudo, a opção pelo piso técnico superior (piso 2), um espaço

dedicado a equipamentos técnicos, cuja cobertura dá forma ao terreno. O cimo da colina é, pois, uma fina camada de terra sob a qual se esconde uma sala hipóstila, uma solução especialmente engenhosa para ocultar a parafernália de instalações necessárias ao seu funcionamento mecânico. Afinal, o edifício é uma enorme máquina de produzir vinho e assar leitões, dotada de uma imagem tecnológica e laboratorial. Apesar dos ganhos térmicos, a opção por um edifício totalmente enterrado terá reforçado as suas necessidades técnicas, nomeadamente a iluminação e ventilação forçada dos escritórios, laboratórios e áreas de trabalho sem contacto com o exterior. A escolha de enterrar também obrigou à adopção do betão armado, ainda que os autores tenham levado a decisão ao extremo, usando-o como material único, de forma aparente e com diferentes texturas, tanto no exterior como interiormente, incluindo paredes, tectos e alguns pavimentos.

No interior, há um domínio da escala dos diferentes espaços e uma diversidade de pés-direitos. São particularmente generosos nas áreas mais amplas, como os lagares (piso 0) e as áreas de produção (piso -1) — unidos por uma rampa helicoidal —, ou na sala das pipas para envelhecimento — cuja verticalidade lhe confere uma atmosfera de lugar sagrado. Outros são mais controlados, especialmente nos espaços do restaurante. Existe também uma certa parcimónia no uso da luz natural, ora surpreendendo nas generosas e altas chaminés de luz nas instalações sanitárias, ora agarrando pontualmente o olhar nos já habituais cantos iluminados por clarabóias, mas de qualquer forma em falta na generalidade dos locais de trabalho. Em todo o caso, revela um domínio capaz de caracterizar espaços de luz abundante, penumbra e sombras profundas. As lições do *Elogio da Sombra* estão, pois, bem apreendidas. Os trabalhos de betão são exímios, construindo as difíceis tangências das arestas verticais e horizontais, mas igualmente divertindo-nos com os negativos dos mecanismos das portas rebatidas, ou ainda transmitindo um pontual conforto táctil através do cuidado da cofragem de madeira.

Na memória descritiva, ESDM conclui que “o projecto foi um saudável exercício sobre a quadratura de círculo”. Com efeito, o edifício revela um complexo jogo de geometrias e composição volumétrica, cuidadas intersecções e tangências entre o volume cilíndrico da adega e os corpos rectangulares do restaurante. Atente-se na articulação entre a entrada, o bar e a área de acesso às salas de refeições; ou nos três lanços de escadas que triangulam o cilindro que acede à cobertura. A forma circular do edifício, bem perceptível do exterior, acaba no entanto por ter uma legibilidade relativamente parcial nos espaços interiores, já que o tema geométrico dominante passa a ser ditado pelo tecto rectilíneo com expressivas vigas. Apenas dois espaços acentuam a geometria curva, ambos associados aos momentos de entrada. A rampa helicoidal que une os pisos da Adega, a partir do acesso de serviço, e a ampla entrada para a área do restaurante, de alto pé-direito, com um pilar isolado e uma luminária suspensa ao centro. São ambos momentos singulares, com aspirações monumentais, ainda que possam parecer um pouco residuais, face à intensidade dos espaços mais marcadamente industriais.



Adega Casa de Sarmento, Áreas de Produção (piso -1)
© Tiago Silva Nunes

De qualquer forma, trata-se de uma obra que vive da interioridade, um edifício recolhido sobre si mesmo, que recusa uma abertura à envolvente. Ou antes, cujo modo de relação consiste em transformar-se ele próprio em natureza, em encontrar um ponto intermédio entre ser construção e ser paisagem, entre banalidade e excepção. Francesco Dal Co chama-lhe uma recusa do fascínio ou do gracioso. Considera que a Adega “é o último episódio de uma construção que, partindo de um programa funcional habitual e até banal, anulou todas as implicações prosaicas, a começar pela decisão de tornar o volume subterrâneo. Esta escolha resultou num novo episódio do trabalho em torno do *anti-gracioso* que Souto de Moura vem realizando há algum tempo.”¹⁰

A ECONOMIA DAS ADEGAS

Com a adesão de Portugal à CEE em 1986, a entrada em vigor da Política Agrícola Comum (PAC) e a chegada dos fundos comunitários provocam no sector dos vinhos uma profunda transformação. O aparecimento das Denominações de Origem Controlada (DOC), que exigiram técnicas laboratoriais, engarrafamento e embalagem que garantissem qualidade no produto vínico, obrigaram à reformulação dos conteúdos programáticos dos edifícios. Até então, a maior parte do vinho era vendido a granel, exceptuando-se categorias particulares como os espumantes, os vinhos licorosos — nos quais o Vinho do Porto se destaca — e algumas colheitas especiais ou marcas com maior tradição. Do mesmo modo, as condições de produção também se tornaram mais eficientes, com o aumento de 20% na elaboração de vinho nos últimos anos apesar da área cultivada ter diminuído 18,5%¹¹. Em simultâneo, dá-se o investimento na qualificação do vinho e da vinha, consolidando e criando regiões demarcadas, promovendo a competitividade entre agentes económicos e a liberalização do mercado, e reforçando o apoio institucional à comercialização e internacionalização do vinho português através do Instituto de Comércio Externo de Portugal (ICEP) e da ViniPortugal. Progressivamente, o sector profissionaliza-se e expande-se, obrigando as regiões demarcadas a funcionar como

Adega Casa de Sarmento, Bar (piso 0)
© Tiago Silva Nunes

9. Souto de Moura, Memória Descritiva.

10. Francesco Dal Co, “L’Antigracioso”, *Casabella* 927, Novembro 2021, p. 21.

11. De acordo com os dados disponíveis do Instituto da Vinha e do Vinho, entre os anos de 2010 e 2021, a produção de vinho subiu de 5,9 para 7,4 milhões de hl e a área de vinha cultivada diminuiu de 236,7 para 192 mil ha.

marcas, promovendo uma “identidade, percepção e representação” que as distinguisse não só entre si, mas também da concorrência de mercados já estabelecidos como o italiano ou o francês¹².

Neste sentido, compreende-se como o turismo se tornou num parceiro privilegiado do universo vínico e com mútuos benefícios: o primeiro, adquirindo qualidades *diferenciadoras* dos seus produtos – de acordo com a Secretária de Estado do Turismo Rita Marques, nos anos antes da pandemia, 10% dos que visitavam Portugal tinham o vinho como motivo exclusivo¹³; o segundo, procurando participar no maior sector económico do país — conforme os dados da Pordata, em 2022, o sector do turismo registou 21,1 mil milhões de euros das exportações, correspondendo a 8,8% do PIB. De facto, no relatório de 2006, o Turismo de Portugal elegia no Plano Estratégico Nacional do Turismo, “tendo por base a análise das grandes tendências da procura internacional”, a gastronomia e os vinhos como um dos dez produtos estratégicos para o desenvolvimento do turismo nacional, entre o golfe e a saúde e bem-estar¹⁴. Desde então, o enoturismo adquiriu particular relevância para ambos os sectores, ao ponto de, em 2020, ter sido criada a Associação Portuguesa de Enoturismo para ajudar a profissionalizar um universo que se estima em 60 mil agentes económicos que empregam, directa e indirectamente, 100 mil pessoas e que geram uma facturação estimada de 410 milhões de euros¹⁵.

Este parece ser um mercado que não dá sinais de abrandamento. No último relatório do Turismo de Portugal, de Junho de 2022, estima-se que o mercado global do enoturismo irá crescer e que, no final desta década, estará próximo dos 30 mil milhões de dólares. Tendo em conta que, em 2021, Portugal foi o segundo destino do mundo neste segmento, logo a seguir a Itália, isto explica o optimismo verificado por 35% das empresas, que estão

dispostas a realizar novos investimentos. Aqui a arquitectura parece ter um papel fundamental uma vez que as adegas são referidas como um dos principais motivos de visita: não só contribuem para uma didáctica do processo de vinificação, como estimulam a dimensão sensorial através dos contrastes de temperatura, luz e aromas, mas também fomentam a imagem, respeitabilidade e marca dos vinhos produzidos. De resto, a nível internacional, o tema tem sido explorado desde a exposição *Château Bordeaux* (1988/89) do Centre Pompidou¹⁶, que introduziu uma abordagem pluridisciplinar às arquitecturas da “civilização do vinho”, alimentando também numerosas publicações, de que a revista *Casabella* é bom exemplo, dedicando uma crescente atenção ao “culto do vinho”¹⁷, patente na recente exposição *Nuove Cantine Italiane. Territori e Architetture* (2022/23)¹⁸.

ESTRELAS DO VINHO

Não deixa de ser curioso observar como um programa à partida pouco estimulante – em rigor, em grande parte dos casos, trata-se de armazéns, espaços para equipamentos agrícolas e compartimentos de apoio cuja organização funcional é relativamente simples — conseguiu atrair a atenção dos arquitectos. Mas talvez seja mesmo esta simplicidade programática de generosas áreas, exigindo amplas naves para o depósito de vinho e suficiente flexibilidade para acomodar eventuais transformações tecnológicas na sua produção, aliada à necessidade de reconhecimento das marcas através de um edifício, que explicam esse interesse que se faz notar sobretudo a partir da viragem do milénio.

As soluções que os arquitectos produzem apresentam uma grande variedade de modelos, dos mais exuberantes aos mais sóbrios. Victor Deupi, em *Wineries of the World*, nota que alguns “projectos

12. Ana Luísa da Silva, *Paisagens de Baco: Identidade, Mercado e Desenvolvimento. Estudo de Percepção e de Representação aplicado às Regiões Demarcadas: Vinhos Verdes, Douro, Dão, Bairrada e Alentejo*. Tese de Doutoramento, Universidade de Évora, 2007, pp. 115–16.

13. “Enoturismo atraiu 10% dos turistas em Portugal nos últimos anos”. *Observador*, 10.9.2021.

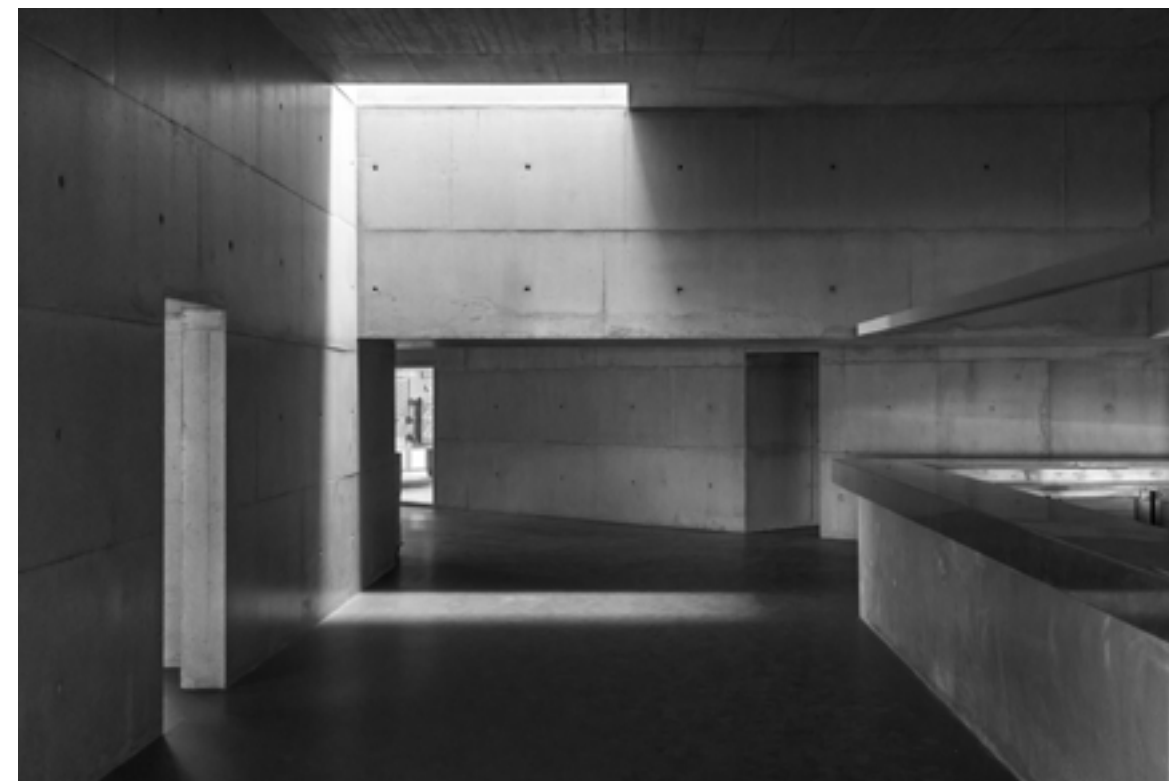
14. Estudo realizado por THR (Asesores en Turismo, Hotelería y Recreación, SA) para o Turismo de Portugal, IP, Lisboa, 2006.

15. Ilídia Pinto, “Enoturismo: Portugal Quer ser Referência a Nível Mundial Mas Falta de Regulamentação Trava o Sonho”. *Dinheiro Vivo*, 2.7.2022.

16. Comissariada por Jean Dethier, a exposição trouxe uma abordagem pluridisciplinar à arquitectura do vinho Bordeaux, dando também lugar a uma publicação, traduzida em várias línguas: Jean Dethier (ed.), *Châteaux Bordeaux. Histoire et Renouveau des Architectures de la Civilisation du Vin*, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1988.

17. Desde a viragem do século, a *Casabella* tem dedicado vários dossiers a este programa. São disso exemplo os números 692 (2001), 759 (2007), 791 (2010), 803 (2011), 808 (2011), 854 (2015), 893 (2019), 927 (2021), 947–948 (2023).

18. Um projecto de *Casabella*, comissariado por Roberto Bosi e Francesca Chiorino.





Adega Casa de Sarmento, Vista do Estacionamento com o novo letreiro. © Vítor Alves

Adega Casa de Sarmento, Área Técnica (Piso 2). © Carlos Machado e Moura

reimaginam a adega como uma experiência ousada em termos de arquitectura e paisagem, tecnologia e inovação, agricultura e indústria, hospitalidade e património”. Dá, contudo, nota de que, “mais recentemente, as adegas começaram a explorar formas arquitectónicas menos monumentais e expressivas e, pelo contrário, a adoptar abordagens mais subtis às paisagens culturais, à viticultura verde, à justificação dos materiais e sistemas construtivos e a contextos arquitectónicos vernáculos.”¹⁹ Francesca Chiorino, por outro lado, identifica que “os resultados das adegas projectadas por nomes mais ou menos conhecidos da arquitectura nacional [italiana] oscilam entre a adega-catedral que atrai visitantes pelas suas mirabolantes surpresas tectónicas e morfológicas, a adega-industrial que revela os processos de transformação das uvas e, finalmente, a adega-paisagem que pretende integrar e aumentar, com a sua própria presença, o valor do território nos seus diversos valores topográficos, culturais e históricos.”²⁰ Curiosamente, a Adega Casa de Sarmento parece inscrever-se nas três categorias, com os seus espaços surpreendentes e quase-monásticos, com a linguagem industrial e com a abordagem à topografia e à paisagem.

No entanto, podemos ensaiar uma diferente classificação tipológica, com base na relação que as adegas estabelecem com as pré-existências e com a morfologia do território. Algumas apostam na recuperação do edificado existente pontuando-o, ocasionalmente, por ampliações mais ou menos pronunciadas que, sem descaracterizar as pré-existências, afirmam a nova intervenção. Rafael Moneo, na Bodega La Mejorada (Valladolid, 2000), escolhe converter um antigo mosteiro para a sua própria adega, uma solução menos afirmativa do que aquela que encontra para a Bodega Julián Chivite (Tudela, 2002), onde o novo programa vínico, fragmentado em diversos volumes, não ocupa a torre medieval nem a antiga capela; Bearth & Deplazes Architekten com Gramazio & Kohler preferem, na adega Gantenbein (Fläsch, 2006), ampliar os corpos existentes com outro da mesma morfologia e escala, apesar da textura paramétrica dos tijolos nos alçados; Mario Botta, na adega Moncucchetto (Lugano, 2010), remodela o edifício existente e aproveita o desnível topográfico para criar um novo embasamento distinto; Francisco Vieira de Campos, na Adega da Quinta do Vallado (Peso da Régua, 2010), redesenha os socalos com diversas ampliações pétreas; Norman Foster no Château Margaux (Bordéus, 2015) constrói uma nova nave de quatro águas

tradicionais, mas com expressivos pilares; Christian de Portzamparc no Château Cheval Blanc (Saint-Émilion, 2011) assume formalmente sem pudor o novo volume; Jean Nouvel no Château La Dominique (Saint-Émilion, 2014) faz uma ampliação com paredes metálicas vermelho tinto; Herzog & de Meuron no Château Bélair-Monange (Saint-Émilion, 2023) remodelam e aumentam a construção existente numa abordagem mais contida, mas não menos expressiva; igualmente sóbria é a solução de Harquitectes para a adega Clos Pachem (Gratallops, 2019), preocupada em rematar o quarteirão na pequena aldeia, sem a descaracterizar, apostando em soluções passivas de controlo de temperatura.

A opção por objectos mais autónomos e isolados, ora adossados ao terreno ou sobrepondo-se à topografia, dispostos num território organizado pelas linhas dos vinhedos, será porventura a solução mais comum. A seminal Dominus Winery (Napa Valley, 1998) de Herzog & de Meuron impõe-se na planície vínica com as suas eloquentes fachadas compostas por gabiões; a Bodega Ysios (Laguardia, 2001) de Santiago Calatrava, com ondulantes paredes e cobertura, marca a paisagem no sopé da serra da Cantábria; na adega Petra (Suvereto, 2003), Mario Botta opta por uma simetria e austeridade que volta a repetir no Château Faugères (Saint-Émilion, 2009); na Adega Mayor (Campo Maior, 2007), Álvaro Siza implanta um abstracto volume branco na paisagem alentejana; La Rocca di Frassinello (Maremma, 2007) de Renzo Piano cria um *plateau* ocre na Toscana; a Bodega Faustino (Ribera del Duero, 2010) de Norman Foster articula três braços metálicos numa planta centralizada que difere da rotunda e semi-enterrada solução que encontra para Le Dôme (Bordéus, 2021); a Vinícola VIK (San Vicente, 2014) de Smiljan Radic sublinha a horizontalidade discreta em terras do Novo Mundo; e os vários volumes da Bodega Descendientes de J. Palacios (León, 2017) de Rafael Moneo encostam-se, em diferentes patamares, nos suaves montes de Corralón.

A manutenção de um nível de humidade e temperatura constante, sobretudo nas áreas dedicadas ao envelhecimento do vinho engarrafado e dos barris, tonéis e balseiros, faz com que a opção abaixo do nível do solo seja bastante usual. No entanto, os edifícios totalmente enterrados, são já menos comuns. Ricardo Bofill no Château Lafite-Rothschild (Bordéus, 1988) ensaia uma espécie de túmulo, um octógono subterrâneo que concentra as pipas envelhecidas; Frederico Valsassina

19. Victor Deupi, “Introduction”, in Oscar Riera Ojeda, Victor Deupi (eds.), *Wineries of the World: Architecture and Viticulture*, New York: Rizzoli, 2021, p. 14.

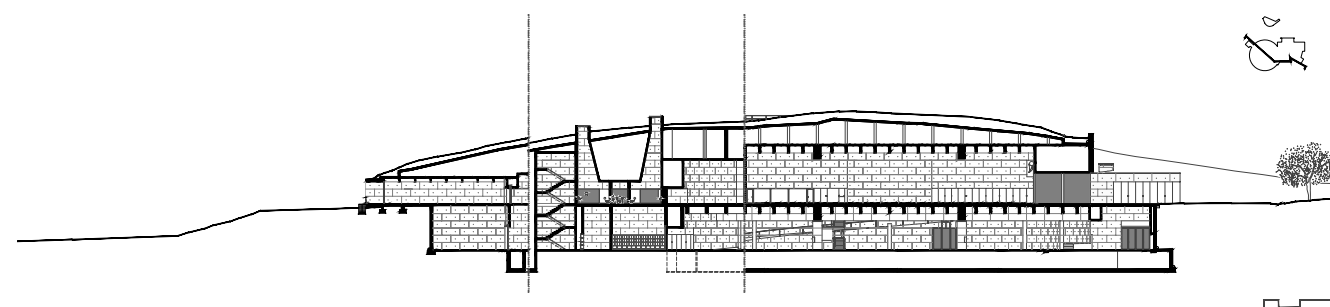
20. Francesca Chiorino, “Identità Territoriali Generatrici di Architetture Significative”, in Roberto Bosi, Francesca Chiorino (eds.), *Nuove Cantine Italiane. Territori e Architetture / New Italian Wineries. Territories and Architectures*, Milano: Electa Architettura, 2022, p. 11.

Planta do Piso -1 e do Piso 0 da Adega Casa de Sarmento. Cortesia: Souto Moura Arquitectos

- Piso 0
1. Cais de Descarga
 2. Novos Lagares
 3. Fermentação de Tintos
 4. Armazém de produto acabado
 5. Fermentação de Brancos
 6. Laboratório
 7. Átrio
 8. Loja
 9. Bar
 10. Hall
 11. Restaurante - Sala
 12. Copa
 13. Cozinha
 14. Fornos
 15. Arcas Frigoríficas
 16. Preparação da carne
 17. Casa das Caldeiras
 18. Sala de refeições (não construída)
- Piso -1
19. Sala de Produção
 20. Depósitos Rampa
 21. Oficina
 22. Sala das Pipas
 23. Sala de Provas
 24. Controlo
 25. Armazém
 26. Lavagem de Pipas
 27. Vinho em Estágio



Corte da Adega Casa de Sarmento. Cortesia: Souto Moura Arquitectos



21. Rafael Moneo, conferência “Rafael Moneo: Bodegas”, 5.º aniversário da Casa da Arquitectura, Matosinhos, 1911.2022: <https://www.youtube.com/watch?v=qDtsW7TQAY0>

22. Este livro reúne mais de três dezenas de arquitecturas do vinho, em todo país. O editor refere que “inicialmente fazia parte do nosso objectivo incluir o projecto da Casa Sarmento na Mealhada da autoria de Eduardo Souto de Moura e Joaquim Portela, o que não veio a acontecer por o complexo não se encontrar concluído a tempo para esta edição.” José Manuel das Neves (ed.), *Portuguese Contemporary Wine Architecture*, Lisboa: Uzina Books, 2017, p. 3. Actualmente, contam-se perto de 50 adegas com arquitectura de autor, distribuídas por todas as regiões vnicas, incluindo ilhas.

23. Jorge Figueira, “Provar a Arquitectura do Vinho”, in *ibid.*, pp. 4-11.

na Adega Herdade do Freixo (Redondo, 2015) conjuga diversos volumes em negativo dentro de um perímetro quadrangular; os RCR Arquitectes na Finca Bell-Lloc (Palamós, 2007) parecem retomar a solução das já referidas tradicionais adegas subterrâneas da Ribera del Duero, onde uma rede labiríntica vai encontrando bolsas onde descansar o vinho; já na Bodega del Castillo de Perelada (Girona, 2022), os mesmos autores preferem criar uma nova topografia de uma mineralidade artificial.

Mais do que demonstrarem modelos ou constantes tipológicas, estas obras evidenciam um programa que permite aos arquitectos continuar a sua linha autoral, num campo de experimentação fértil em diversas linguagens arquitectónicas. Uma perspectiva partilhada por Rafael Moneo referindo, numa conferência recente, que “em Espanha, nestes últimos anos, as adegas se converteram num daqueles tipos arquitectónicos que ainda suportam uma certa investigação arquitectónica”²¹. O mesmo se pode dizer dos exemplos portugueses reunidos, a maior parte, no livro *Portuguese Contemporary Wine Architecture*,

editado por José Manuel das Neves²². No ensaio de introdução, Jorge Figueira observa não só como neste programa se verifica “o ajustamento — ou desfazimento — de linguagens de ‘museu’ para um quadro industrial e comercial”, mas também como permitiu a subsistência de alguns escritórios de arquitectura durante os difíceis anos da *troika* (2011–2014), muito pela relação íntima que o sector do vinho estabelece com o turismo²³.

É na intersecção destes sectores económicos onde também se verifica o contributo mediático dos arquitectos e se constrói a tão desejada imagem de marca *diferenciada*. Seja de modo mais entusiástico e acrobático nos hotéis do Marqués de Riscal de Frank Gehry (Elciego, 2005) e Loium de Steven Holl (Langenlois, 2005), numa pequena, mas copiosa loja de vinhos da Bodega López de Heredia de Zaha Hadid (Haro, 2006), ou ainda no exuberante museu La Cité du Vin em forma de *decanter* dos XTU Architects (Bordéus, 2016). No entanto, todos estes exemplos parecem relativamente humildes perante a constelação de estrelas presentes na Provença do Château La Coste, com o

relocalizado pavilhão Serpentine Gallery de 2008 de Frank Gehry, a adega (2008) realizada por Jean Nouvel, capela, pavilhões e centro de arte (2011) desenhados por Tadao Ando – este último envergando o nome do arquitecto japonês –, uma sala de exposições (2017) de Renzo Piano, uma instalação (2018) de Kengo Kuma, a galeria (2020) de Richard Rogers, e o auditório (2022) de Oscar Niemeyer – que será porventura a sua última obra –, para além de um conjunto de peças de artistas como Louise Bourgeois, Alexander Calder, Richard Long, Richard Serra, Ai Weiwei, entre muitos outros.

QUESTÕES CONCRETAS

Apesar de ser difícil identificar as invariantes tipológicas neste sector, há um denominador comum no que ao material diz respeito: o betão²⁴. É precisamente o seu uso que, apesar das inegáveis qualidades arquitectónicas da Adega Casa de Sarmento, revela as suas contradições perante uma visão contemporânea, como o atesta o comentário crítico de Frédéric Bonnet: “Tenho grande respeito [...] pelo magnífico trabalho de Eduardo Souto de Moura mas aqui [na Adega Casa de Sarmento], mesmo assim, não podemos simplesmente dizer que despejar centenas de metros cúbicos de betão para disfarçar um edifício como uma colina falsa seja ainda aceitável.”²⁵ Uma perspectiva que encontra ressonância nas palavras de Moneo quando, apresentando a Bodega Descendentes de J. Palacios numa recente conferência na Casa da Arquitectura, perante uma fotografia da construção que atesta o impacto da transformação, refere, em tom autocrítico: “Realmente, uma imagem como esta suscita uma reflexão que nós, arquitectos, temos que fazer cada vez mais, que é a violência que está sempre implícita no construir.”²⁶

Essa “violência” é particularmente evidente na Adega Casa de Sarmento. E carrega uma espécie de contradição: para construir o aspecto mais “natural” é preciso destruir a natureza. De resto, afirma ESDM: “A arte é contra-natura, não tem nada a ver com a natureza. Pode aproveitar-se da natureza para tentar violá-la como dizia o Herberto Helder. Eu sou ecológico à minha maneira, eu gosto do betão. E ferro, senão não sou arquitecto!” Não deixando, no entanto, de manifestar crescente inquietação com a actual questão da sustentabilidade, acrescenta: “Surpreendentemente agora o ferro é do mais

ecológico que há! Estou a fazer umas recolhas para ver em que materiais devo construir, com a ajuda do engenheiro [...] Rui Furtado e ele diz: ‘O aço é o mais ecológico que há, porque nos Estados Unidos, 86% ou 90% é reciclado. Portanto, de repente o aço que era um bandido, [...] que aumentava a pegada, de repente é bem vindo.’”²⁷

Porém, os números do betão são impressionantes e públicos²⁸. O sector da construção é responsável por 37% das emissões mundiais de CO₂, sendo 8% exclusiva responsabilidade do betão²⁹, correspondendo a uma produção anual de quatro mil milhões de toneladas de cimento. É um material altamente poluente, cujo efeito devastador advém sobretudo da sua utilização massificada, requerendo grandes quantidades de água e areia, devastando praias e rios, causando doenças respiratórias aos trabalhadores nos processos da sua produção e consumindo extensos recursos energéticos. Para além disso, o seu uso extensivo tem dado origem a uma excessiva impermeabilização do solo, dificultando a infiltração das águas pluviais.

No entanto, é comum estabelecer-se um nexo de causalidade entre a durabilidade de um edifício e o seu carácter sustentável, como o comprova a designação francesa *durable* para arquitectura ecológica. Tal é, de resto, a justificação de Alejandro Aravena para construir, em 2023, um grande edifício em betão aparente em Lisboa: “As pessoas podem dizer que o cimento deixa uma pegada de carbono nada desejável. Mas se se vai gastar energia, que se certifique de que só se gasta uma vez. Assim, não se terá de alterar a fachada durante séculos. Esta é uma das lições da arquitectura antiga.”³⁰ Em rigor, o betão a que Aravena parece referir-se é o *opus caementicium* usado no Panteão de Roma há dois milénios, não o contemporâneo betão armado para “edifícios e outras estruturas comuns”, cuja esperança média de vida é de apenas 50 anos³¹, a partir da qual pode passar a requerer manutenção assídua. Encaixará esta obsolescência programada na *firmitas* vitruviana?

Estas preocupações urgentes extravasaram já largamente o âmbito da arquitectura, como dão conta livros como *Concrete Planet: The Strange and Fascinating Story of the World's Most Common Man-Made Material*, de Robert Courland, ou, mais recentemente, *Betão: Arma de Construção Maciça do Capitalismo*, de Anselm Jappe. Neste último, apesar de alguns equívocos disciplinares em que incorre, não esmorece a pertinência do argumento de que a

24. A proximidade entre o betão e as adegas foi já observada em Nuria Salvador Luján, Laura Lizondo Sevilla, “El Hormigón Coloreado como Integrador Paisajístico de la Arquitectura del Vino”, *En Blanco* 10/2012, pp. 12–15.

25. Comentário no Facebook à publicação de FIG Projects, 9.6.2023.

26. Rafael Moneo, Conferência Casa da Arquitectura.

27. Eduardo Souto de Moura, “Leveza e Gravidade”, Conferência na Universidade Autónoma de Lisboa, integrada no ciclo de conferências do Doutoramento em Arquitectura Contemporânea DA/UAL, 6.4.2022: <https://www.youtube.com/watch?v=QODH4JK7fJU>

28. Jonathan Watts, “Concrete: The Most Destructive Material on Earth”, *The Guardian*, 25.2.2019. Em português, o historiador António Araújo faz a contextualização do assunto nas páginas do DN com o título “Betão, não.” (22.8.2022).

29. 2022 *Global Status Report for Buildings and Construction* das Nações Unidas.

30. Alejandro Aravena, “Alejandro Aravena: As Cidades Têm um Papel Importante na Correção de Desigualdades.” [entrevista de Ana Vaz Milheiro], *Electra* 21, verão 2023, pp. 27–28.

31. Segundo a norma NP EN 1990:2009 do Eurocódigo, que define as bases para o cálculo de estruturas em betão armado, cada projecto deverá especificar “o valor indicativo do tempo da sua vida útil” [art.2.3], que varia entre os 10 anos para “estruturas provisórias”, os 50 para “edifícios e outras estruturas comuns” e os 100 para “estruturas de edifícios monumentais, pontes e outras estruturas de engenharia civil”. Dito de outro modo, cada obra pressupõe uma data de validade.

Vista aérea da construção da Adega Casa de Sarmento, 2016. Still do vídeo promocional impermeabilizações Capex



Adega Casa de Sarmento, Escada (Piso -1) © Tiago Silva Nunes

32. Vejam-se a este respeito, os livros *Porto Brutalista* (Circo de Ideias, 2019) e *Lisboa Brutalista* (Circo de Ideias, no prelo), editados por Magda Seifert e Pedro Baía.

33. Eduardo Souto de Moura, “Cómo Funciona la Ficción. Una Conversación con Eduardo Souto de Moura [Inmaculada Maluenda y Enrique Encabo]”, *El Croquis* 218, p. 18.

34. Como resultado da conferência *Climate Change Leadership: Solutions for the Wine Industry*, foi criado em 2018 The Porto Protocol, uma plataforma que tem como objectivo promover soluções que minimizem o impacto das alterações climáticas no sector dos vinhos.

35. À pergunta se existe um certo gosto pela ironia e pelo paradoxo na sua obra, ESDM responde: “Absolutamente.” *El Croquis*, p. 29.

36. Ludwig Mies van der Rohe, “Technology and Architecture” (1950), in Ulrich Conrads (ed.), *Programs and Manifestoes on 20th-century Architecture*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1970, p. 154.

37. Jorge Figueira, “Eduardo Souto de Moura: Capelas (Architettura per i Musei)”, in Francesco dal Co, Nuno Graça Moura (org.), *Souto de Moura – Memória, Projectos, Obras*. Matosinhos: Casa da Arquitectura, pp. 56–71.

38. Jorge Figueira, “Eduardo Souto de Moura: Come Progettare una Finestra”, *Domus* 1071, Settembre 2022, p. 12.

ilusão da permanência esconde uma obsolescência programada, ao serviço da economia de mercado. Ironicamente, nós arquitectos, apesar de conscientes dos problemas ecológicos e ambientais do betão, continuamos a escolhê-lo e usá-lo pela flexibilidade líquida que oferece, pela sua *filiação moderna* e pelo fascínio das suas propriedades estéticas quando usado de forma aparente. É disso testemunho a grande quantidade de edifícios *de autor* que, nos últimos anos, têm optado pelo betão armado aparente no nosso país, quase num revivalismo brutalista³². Será que, de alguma forma, tal como o protagonista de *Betão* de Thomas Bernhard, continuamos a procrastinar o momento de o substituir por outras alternativas?

TUDO É MANIPULADO

É difícil questionar a qualidade espacial da Adega Casa de Sarmento, o que é, sem dúvida, mérito dos seus autores. Mas, como vimos, o próprio ESDM abre a porta à sua crítica ao estar disposto a considerar outros sistemas construtivos perante o previsível desastre que se avizinha, caso os habituais modelos de construção não se alterem. O que significa, implicitamente, questionar a adequação daqueles usados na Adega — mesmo que, em 2007, a questão do betão não tivesse tanto mediatismo — e reflectir sobre a destruição das paisagens e dos ecossistemas que a sua utilização compromete. Uma opção que a retórica da contradição a que ESDM já nos habituou e o argumento de que a maior “naturalidade” da obra exige a sua maior artificialização não resolve nem é suficiente: “ainda que possa não parecer honesto, esforço-me para fazer algo que creio que o é: mudar o mundo para que a minha obra pareça ter estado aí há muito tempo. Manipulo as pré-existências; corto uma montanha se for preciso. [...] Tudo é manipulado. [...] Esta falsidade sempre me interessou muito.”³³ Mesmo com a opção pela discricção, a Adega continua a fazer parte dos edifícios singulares, pois é essa a lógica económica e autoral em que se insere, mesmo quando ESDM anseia pela naturalidade dos seus edifícios.

Como referido, não está em causa a qualidade da obra — caso pudéssemos considerá-la enquanto objecto autónomo dissociado das responsabilidades e

consequências que todo o projecto tem —, mas a opção estratégica de a enterrar é particularmente inquietante de um ponto de vista ambiental, sobretudo num sector tão sensível e particularmente sujeito às alterações climáticas como o vitivinícola³⁴. Dada a proximidade entre a noção de *terroir* — modelador do carácter de um vinho, da relação íntima com o lugar, o clima, solo, topografia, orientações solares, tradutor de cultura enológica, de vinificação, de uma bio-dinâmica — e o *genius loci*, talvez esta tenha sido uma oportunidade perdida, que nem a ironia consegue salvar³⁵.

Porém, se no percurso de ESDM a Adega parece encontrar-se à margem de grandes preocupações ecológicas, é também justo referir a sua constante inquietação pelas questões construtivas e pelas condições de produção que envolvem e determinam os seus projectos. Tal como a disponibilidade para reflectir sobre questões técnicas e tecnológicas, considerando sistemas construtivos alternativos ao betão e opções porventura mais “amigas” do ambiente, dessa forma indo ao encontro das urgências do presente. De resto, já Mies van der Rohe, num discurso no IIT em Chicago em 1950, tinha reclamado a tecnologia como expressão do seu tempo: “A arquitectura depende do seu tempo. É a cristalização da sua estrutura interna, o lento desdobramento da sua forma. Essa é a razão pela qual tecnologia e arquitectura estão tão intimamente relacionadas. A nossa verdadeira esperança é elas cresçam juntas, que algum dia uma seja a expressão da outra. Só assim teremos uma arquitectura digna desse nome: a arquitectura como verdadeiro símbolo do nosso tempo.”³⁶ Nesse sentido, num momento tão sensível às questões ambientais e ao papel do betão nas emissões de carbono e no consumo energético mundial, a tecnologia terá forçosamente de se alterar, acarretando uma reinvenção da própria arquitectura.

Mas a reinvenção é, aliás, como observa Jorge Figueira, uma das particularidades da obra de ESDM: a constante capacidade de se reinventar em permanentes oscilações, arriscando propostas menos óbvias e abrindo novos caminhos³⁷, seja numa linguagem neoplástica para a habitação, numa estratégia desenvolvida na reabilitação, ou na abordagem às infraestruturas. Ao contrário de projectos anteriores onde claramente se definia a fronteira entre a natureza e o artifício, a Adega Casa de Sarmento aposta na articulação de ambos em vez de os negar. Ela integra “um ciclo de projectos semi-enterrados que vão do metro do Porto ao estádio de Braga e à barragem de Foz Tua. Sinal da passagem à grande escala e às intervenções de reabilitação, relativamente aos trabalhos iniciais, esta arquitectura semi-subterrânea, com a sua luminosidade, técnica e crua beleza, poderá ser um dos legados mais importantes de Souto de Moura.”³⁸ As questões ecológicas e energéticas têm estado cada vez mais presentes no seu discurso, tal como esteve sempre presente a sua atenção às propriedades e qualidades dos materiais. Talvez a quadratura do círculo possa dar lugar às geometrias da economia circular. Quem sabe estejam aqui as sementes para uma nova oscilação.

IMAGENS
p. 56: Adega Casa de Sarmento Vista do Estacionamento, 2023
p. 59: Adega Casa de Sarmento, Sala de Produção (Piso -1), 2023

SQUARING THE CIRCLE FOR THE CASA DE SARMENTO WINERY

A CONTEMPORARY RUIN

It is a troubled work, the Casa de Sarmiento Winery in Mealhada, Portugal, by Eduardo Souto de Moura (ESDM) and Joaquim Portela. Indeed, the design was carried out from 2007 to 2010 and construction work was begun in 2012, in both cases more than a decade ago. The main building is now completed but a smaller volume, for a snack bar, seems to have been eliminated and the road accesses and external work are only now being finalised. This delay was caused by the contractor's bankruptcy and financial issues, meaning that the winery, which has been finished now for several years and in operation in terms of wine production, is still not open to the public, with the restaurant and wine tourism spaces scheduled to open in October 2023. But this situation has not prevented the building from being disseminated in the international architectural press,¹ audiovisual programmes² and digital channels, being very positively received, leading Fabrizio Gallanti to publish photographs on the *FIG Projects* website accompanied by the comment: "Souto de Moura is at his best when he designs industrial facilities."³

Despite having prior knowledge of Luís Ferreira Alves' photographic series on the building, the visit was still very much a surprising one. On the exterior, the control of the scale is unexpected, as is the precision in the relationship with the landscape and in the approach to the facility from the A1 and N234 roads, even managing to disprove a certain monumentality that the photos, restricted, as they are, by the unfinished state of the work, seemed to indicate. The enigmatic dimension is confirmed by the way in which the 10,000 sq.m volume is concealed underneath a fake vegetation-covered hill, thus revealing itself only partially. A solid cylinder emerges at opposite ends, defining the public entrance at the eastern end, and the service entrance at the western end, while two prisms, which correspond to the restaurant dining spaces, "as an exception" provide for a break in the seemingly natural elevation, meaning the spacious longitudinal glassed spaces face the vineyard landscape "as if it were a natural 'painting'."⁴ On the top of the fake hill, only laconic chimneys and circular skylights are to be seen. Later, these elements were joined, in August 2023, by a large sign featuring the name of the restaurant and the winery. Presumably missing from the original solution, the need to announce the building concealed in the landscape with a sign that can be read from the road, lead ESDM to once again, after the Venice mirror, turn to the Venturian decorated shed.⁵ In any case, neither the sign, nor the unfinished exterior work, nor the degradation of certain elements, take away from the intrinsic quality of this work, which evokes a kind of contemporary ruin.

The *rotund* and sunken form of building, like a hypogeum, gives it the air of an ancient



Casa de Sarmiento Winery seen from the Parking Area © Tiago Silva Nunes

temple, reminiscent of Mycenaean tombs, Celtic burial monuments or Roman mausoleums.⁶ It also reminds one of the more recent "inhabited hills" of tourism/cultural programmes, such as the unbuilt designs of Jean Nouvel for the Human Evolution Museum in Burgos (2000) and Dominique Perrault for the Galician City of Culture (1999), both of which owe a lot to the Archigram Event Centre in Monte Carlo (1970). However, the closest reference for the Casa de Sarmiento Winery is most likely the vernacular tradition of the mediaeval underground Ribera del Duero wineries between Valladolid and Zamora, which are also punctuated by periscopic ventilation chimneys. The hypogean solution, a recurrent one in contemporary wineries, not only maximises the vineyard space but also makes it possible to use gravity in the production process – even if this is not the case in the Casa de Sarmiento Winery – and to maintain, in a natural and constant way, balanced temperature and humidity conditions over the year, which are favourable to the ageing of the wine. One can add to the above reasons, the telluric proximity of the barrels to the terrain, a choice that is defended by some wine-makers.

In formal terms, the solution is not very different to that adopted by ESDM for the Foz Tua Hydroelectric Power Plant (2011–2018), with the concrete elements rising mysteriously out of the hill, even though there the World Heritage landscape situation informed the solution, and not an "amorphous geographic area of little interest",⁷ as in the Mealhada road junction. However, one should note that the winery design, conceived between 2007 and 2010, predates the Foz Tua one, even though it was built at a later date; the project experimented with solutions that were implemented in the power plant design.⁸ In this redesign of the topography, however, what is surprising is the choice of the upper technical level (level 2), a space dedicated to technical equipment, the roof of which shapes the terrain. The top of the hill consists of a fine layer of earth over a hypostyle space, a solution that is especially clever at concealing all the paraphernalia of the necessary installations for its own mechanical functioning. The building is, after all, a huge machine for producing wine and roasting suckling pigs that was given a technological and laboratorial image. Despite the thermal gains, the choice of having a totally sunken building added to its technical needs, particularly in terms of the lighting and forced ventilation of the offices, labs

and other workspaces that do not have contact with the exterior. The choice of a sunken building also forced one to adopt reinforced concrete, even though the authors took that decision to the extreme by using it as a single material, be it in the exposed form or with varying textures and both on the exterior and interior, including on the walls, ceilings and some floor coverings.

In the interior, there is a mastery of scale in the various spaces and diversity when it comes to room heights, which range from the highest for the more ample spaces, such as the wine presses (level 0) and wine production areas (level –1), which are joined by means of a spiralling ramp, and the space for the ageing in barrels, the verticality of which gives it a sacred atmosphere, and other more controlled spaces, especially the restaurant. There is also a certain parsimony in relation to the use of natural light, which is at times surprising because of the generous and high light chimneys over the toilets, while in other moments grabbing the gaze in the habitual corners illuminated by skylights, but in all events generally lacking in most of the workspaces. At any rate, this reveals a mastery that is capable of characterising spaces of abundant light, half-shade and total shade. The lessons from *In Praise of the Shadows* were well learnt, indeed. The work with the concrete is excellent, in constructing the difficult tangencies of the vertical and horizontal edges, but also entertaining one with the negatives of the folding door mechanisms, and also transmitting isolated tactile comfort through the meticulous formwork in wood.

In his descriptive text for the design project, ESDM concludes that "the project was a healthy exercise in squaring the circle."⁹ Indeed, the building reveals a complex game of geometries and volumetric composition, meticulous intersections and tangencies between the cylindrical winery volume and the rectangular bodies of the restaurant. Attention to the linkage between the entrance, the bar and the access area to the dining rooms; or to the three flights of stairs that form a triangle in the cylinder as it accesses the roof. The building's circular form, clearly understood from the exterior, ends up being only partially readable in the interior spaces, as the dominating geometric theme is dictated by the rectilinear ceiling with the expressive beams. Only two spaces accentuate the curved geometry, both of them linked to entrances: the spiralling ramp that unites the winery levels, from the service access point,

and the spacious entrance to the restaurant area, with its high ceilings, single pillar and a hanging luminaire in the centre. Two unique moments with monumental aspirations, even if they may appear a little superfluous, given the intensity of the more pronouncedly industrial spaces.

At any rate, this is a work that thrives on its interiority, a building that turns in on itself and rejects openness to the surroundings. Or rather, the way in which it relates to its surroundings is to itself become part of nature, to find a midway point between being a construction and being nature, between banality and exception. Francesco Dal Co calls this a rejection of the fascinating or the graceful. He opines that the winery "is the last episode of a construction that starts with a usual and even banal functional program, and then overturns every prosaic implication, starting with the decision to make the volume exist below ground. This choice generates a new episode of the work on anti-allure conducted by Souto de Moura for some time".¹⁰

THE ECONOMICS BEHIND WINERIES

Portugal joining the EEC in 1986, the entry into force of the Common Agricultural Policy (CAP) and the advent of community funding led to a complete transformation of the wine business in the country. The appearance of the Controlled Designations of Origin (DOCs), which called for laboratory techniques, bottling and packaging that guaranteed the quality of the wine product, also made it necessary to rethink the programmatic contents for winery buildings. Until then, most wine was sold in bulk, the exception being specific categories such as sparkling wines, fortified wines – of which Port Wine is the most famous – and some special collections and more traditional brands. At the same time, production conditions also became more efficient, with a 20% increase in wine production in recent years in spite of a reduction of 18.5% in the cultivation surface area.¹¹ Investment in better quality wines and vineyards also increased, with demarcated regions being consolidated and created and the promotion of competition between economic agents. The market was liberalised and there was increased institutional support for the commercialisation and internationalisation of Portuguese wine from the Portuguese External Trade Institute (ICEP) and from ViniPortugal. The wine sector progressively became more professional and grew, meaning the demarcated regions had to function as brands and promote an "identity, perception and representation" that distinguished them from one another and also distinguished Portuguese wines in terms of the competition from other already established regions, such as the Italian or French wine regions.¹²

In this sense, it is understandable that tourism became a leading partner of the wine-making sector with mutual benefits: the former, by acquiring *differentiating* qualities for its products – according to the Secretary of State for Tourism, Rita Marques, in the pre-pandemic years, 10% of those who visited Portugal said wine was the exclusive reason for doing so;¹³ the latter by endeavouring to be part of the country's largest economic sector; according to Pordata figures, in 2022, the tourism sector recorded 21.1 billion euros in exports, which is the equivalent of 8.8% of GDP. Indeed, in a 2006 report, Turismo de Portugal identified gastronomy and wines as one of the 10 strategic products for the development of national tourism in the National Strategic Tourism Plan, along with golf, health and well-being.¹⁴ Ever since, wine tourism has become

particularly important for both sectors, to the point that in 2020, the Portuguese Wine Tourism Association was set up to help professionalise a reality estimated to involve around 60,000 economic agents that employ, either directly or indirectly, 100,000 people and generate estimated sales of 410 million euros.¹⁵

The wine sector seems to show no sign of slowing down. The last Turismo de Portugal report, from June 2022, estimates that the global wine tourism market was growing and would be worth almost 30 billion euros by the end of this decade. The fact that Portugal was the second global destination in the world after Italy in 2021, goes some way to explaining the optimism of 35% of companies prepared to make new investments. Here, architecture would seem to have a fundamental role to play, given that wineries are mentioned as one of the main reasons for visiting a country: they not only contribute to improving education on the wine-making process, and stimulate the senses through contrasts in temperature, light and aromas, but also further the image, respectability and brand of the wines produced. At an international level, this topic has been explored ever since the *Château Bordeaux* exhibition at the Centre Pompidou (1988/89),¹⁶ which adopted a multidisciplinary approach to "wine civilisation" architecture, which ended up in countless publications, of which *Casabella* is a good example, and paid growing attention to the "cult of wine",¹⁷ as shown by the recent *New Italian Wineries. Territories and Architecture* exhibition (2022/23).¹⁸

WINE ARCHITECTS

It is certainly weird to observe how a programme initially considered not very attractive – in most cases, a winery is a storage room with spaces for farming equipment and support rooms, all with a functional organisation and relatively simple – managed to gain the attention of architects. But perhaps it is precisely this programmatic simplicity, and the ample surface areas, with a need for spacious naves for wine storage and sufficient flexibility to allow for possible technological transformations in the wine production, together with a need for brand recognition through a building, that explain that interest, which has become particularly noticeable since the turn of the millennium.

The solutions produced by architects reveal great variety in terms of models, from the most exuberant to the most austere. In *Wineries of the World*, Victor Deupi writes that some of the "projects reimagine the winery as a bold experiment in architecture and landscape, technology and innovation, agriculture and industry, hospitality and heritage." However, he also adds that "more recently, wineries have begun to explore less monumental and expressive forms of architecture and have instead embraced more nuanced approaches to cultural landscapes, green viticulture, justifiable building systems and materials, and vernacular architectural contexts."¹⁹ Furthermore, Francesca Chiorino acknowledges that "the results of the wineries designed by architects more or less well-known nationwide [in Italy] range from cathedral-wineries that attract visitors by their marvelous tectonic and morphological surprises to industry-wineries that showcase methods of processing grapes, and finally the landscape winery that seeks to supplement and enhance by its presence the value of the region and its various topographical, cultural and historical qualities."²⁰ Curiously enough, the Casa de Sarmiento Winery appears

to fulfil all three categories, with its surprising, almost monastic spaces, industrial language and approach to the topography and landscape.

However, one can also try a different typological classification based on the relationship the wineries establish with pre-existing elements and the morphology of the territory. Some invest in the renovation of the existing building, sometimes introducing smaller or larger extensions that, without disrespecting the pre-existences, assert the new intervention. Rafael Moneo, in his *La Mejorada Winery* (Valladolid, 2000), chose to convert a former monastery into his own winery, a solution less assertive than that which he came up with for the Julián Chivite Winery (Tudela, 2002), where the new wine-based programme, distributed across several volumes, occupies neither the mediaeval tower nor the former chapel; Bearth & Deplazes Architekten, with Gramazio & Kohler, preferred to extend the existing volumes with another that features the same morphology and scale, despite the parametric texture of the bricks on the elevations, for the Gantenbein Winery (Fläsch, 2006); Mario Botta, in his project for the Moncucchetto Winery (Lugano, 2010), remodelled the existing building and used the topographic difference in terms of the level to create a new distinctive foundation; Francisco Vieira de Campos, in the Quinta do Vallado Winery (Peso da Régua, 2010), redesigned the terraces with various stone-cladded extensions; for the Château Margaux Winery (Bordeaux, 2015) Norman Foster added a new nave with a four surfaces pitched roof, but with expressive pillars; Christian de Portzamparc, at the Château Cheval Blanc Winery (Saint-Émilion, 2011), formally and without modesty assumed a new volume; at the nearby Château La Dominique Winery (Saint-Émilion, 2014), Jean Nouvel created an extension with red metal walls; at Château Bélair-Monange (Saint-Émilion, 2023), Herzog & de Meuron remodelled and extended the existing buildings in a more contained, but no less expressive, approach to the winery; and likewise subtle was the solution by Harquitectes for Clos Pached Winery (Gratallops, 2019), concerned, as it was, with completing the block in the small village without de-characterising it, and also committing to passive temperature control measures.

The choice of more autonomous and isolated buildings, at times set into the terrain, other times imposing themselves on the topography, placed in a territory organised by the lines of the vineyards, is perhaps the most common solution. The seminal Dominus Winery (Napa Valley, 1998) by Herzog & de Meuron imposes itself on the wine-growing plain with its eloquent facades consisting of gabions; Santiago Calatrava's Ysios Winery (Laguardia, 2001), with its undulating walls and roof, has become a landmark in the Cantabrian mountain slope landscape; at the Petra Winery (Suvereto, 2003), Mario Botta opted for symmetry and austerity, which he repeated in the Château Faugères Winery (Saint-Émilion, 2009); for his Mayor Winery (Campo Maior, 2007), Álvaro Siza placed an abstract white volume in the Alentejan landscape; for La Rocca di Frassinello Winery (Maremma, 2007), Renzo Piano created an ochre plateau in Tuscany; Norman Foster's Faustino Winery (Ribera del Duero, 2010) articulated three metal arms in a centralised plan, which differs from the rotund and half-buried solution he envisaged for Le Dôme (Bordeaux, 2021); the Vinicola VIK by Smiljan Radic (San Vicente, 2014), emphasised discreet horizontality in the New World; and the several volumes of the Descendientes de J. Palacios Winery (León, 2017) by Rafael Moneo,

back, at different levels, onto the undulating Corralón mountains.

Having to maintain a constant humidity and temperature level, particularly in the areas dedicated to wine ageing in the bottle, barrels, casks and vats, makes the choice of building underground quite a common one. However, completely sunken buildings are not so common. Ricardo Bofill, in the Château Lafitte–Rothschild Wine Cellars (Bordeaux, 1988), elaborates a kind of tomb, an underground octagon that houses the wine–ageing casks; for his Herdade do Freixo Winery (Redondo, 2015), Frederico Valsassina combined several negative volumes within a quadrangular perimeter; in Finca Bell–Lloc (Palamós, 2007), RCR Arquitectes seemed to revisit the solution of the already mentioned traditional underground wineries of Ribera del Duero, made of a labyrinthine network with pockets to resting the wine; the same architects preferred to create a new topography with an artificial minerality for the Castillo de Perelada Winery (Girona, 2022).

More than just revealing typological models or constants, these works demonstrate a programme that allows architects to continue their own authorial line in a field rich in experimentation with diverse architectural languages. This is a view shared by Rafael Moneo, who at a recent conference said that “in the last few years in Spain, wineries have become one of those architectural typologies that still demand architectural research.”²¹ The same can be said of the Portuguese examples, most of which are featured in the book *Portuguese Contemporary Wine Architecture* edited by José Manuel das Neves.²² In the introductory essay, Jorge Figueira not only observes how, thanks to this programme “the adjustment – or ‘time gap’ [from ‘museum’ styles] to an industrial and commercial framework” has taken place, but also how this has enabled the survival of a number of architectural firms during the difficult financial *troika* period (2011–2014), thanks to the close links between the wine sector and tourism.²³

It is where these two economic sectors meet that one also finds the mediatic contribution of the architects and that the much–desired image of a stand–out brand is built. Be it effusively and acrobatically, in the Marqués de Riscal hotels by Frank Gehry (Elciego, 2005) and Steven Holl’s Loiseau Langenlois, 2005), or in the small but well–stocked wine shop by Zaha Hadid at the López de Heredia Winery (Haro, 2006), or in the exuberant La Cité du Vin Museum in the form of a decanter by XTU Architects (Bordeaux, 2016). However, all these examples seem relatively humble given the constellation of starchitects at Château La Coste in Provence, with the relocated Serpentine Gallery Pavilion (2008) by Frank Gehry, Jean Nouvel’s winery (2008), the chapel, pavilions and art centre (2011) designed by Tadao Ando, the latter registering the name of the Japanese architect, an exhibition space (2017) by Renzo Piano, an installation (2018) by Kengo Kuma, the gallery (2020) by Richard Rogers, and the auditorium (2022) by Oscar Niemeyer, which was to be his last work, in addition to a number of pieces by artists such as Louise Bourgeois, Alexander Calder, Richard Long, Richard Serra and Ai Weiwei, to name but a few.

CONCRETE ISSUES

While it is difficult to identify all the typological variations in this area, there is a common denominator in terms of the material used: concrete.²⁴ Despite the undeniable architectural qualities of the Casa de Sarmento Winery, the

use of concrete reveals the contradictions in relation to the contemporary vision, as the critical comment by Frédéric Bonnet indeed attests: “I have the utmost respect [...] for the magnificent oeuvre of Eduardo Souto de Moura but here [Casa de Sarmento Winery], nevertheless, one cannot simply say that dumping hundreds of cubic metres of concrete in order to disguise a building as a fake hill is acceptable.”²⁵ This is a view that resonates with the words of Moneo on the occasion of the presentation of the Descendientes de J. Palacios Winery at a recent conference in Casa da Arquitectura. Shown a photograph of the construction that shows the impact of the transformation, he said, in a self–critical tone: “An image like this really calls for reflection, that we architects should be doing more and more, reflection on the violence that is always implicit in construction.”²⁶

That “violence” is particularly noticeable in the Casa de Sarmento Winery. It also carries with it a type of contradiction: in order to build as “naturally” as possible one has to destroy nature. As ESDM himself puts it: “Art is counter–nature, it has nothing to do with nature. One can make use of nature to try and violate it, as Herberto Helder once said. I am an ecologist in my own way, I like concrete. And iron, otherwise I am not an architect!” However, he goes on to manifest his growing concern with the current issue of sustainability: “It is surprising that iron is now one of the most ecological materials! I have been making some selections to see what materials I should build with, with the help of the engineer [...] Rui Furtado, who says: ‘Steel is the most ecological material because in the United States 86% or 90% is recycled.’ So, steel, which was once outlawed [...] in terms of footprint, is now suddenly welcome.”²⁷

However, the figures for concrete are impressive and publicly accessible.²⁸ The construction sector accounts for 37% of the global carbon emissions, 8% being the exclusive responsibility of concrete,²⁹ which is the equivalent of an annual production level of four billion tonnes of cement. It is a highly polluting material, the devastating effects of which comes, above all, from mass utilisation, requiring large quantities of water and sand, causing the devastation of beaches and rivers, and provoking respiratory diseases for workers in its production processes; it also consumes considerable energy resources. In addition, its extensive use has given rise to excessive impermeabilization of the soil, making it difficult for rainwater to infiltrate the soil.

Nevertheless, establishing a causality link between the durability of a building and its sustainability, as in the use of the French term *durable* for ecological architecture, has become a common thing. See, in connection to this, the explanation given by Alejandro Aravena for building a large exposed concrete building in Lisbon in 2023: “People may say that concrete has a carbon footprint that is less desirable. But, if you’re going to spend energy, make sure that you spend it only once. We won’t have to touch the facade again for centuries. This is one of the lessons of old architecture.”³⁰ It would appear the concrete Aravena is referring to here is the *opus caementicium* used in the Pantheon in Rome two thousand years ago, and not the contemporary reinforced concrete used for “building and other common structures”, which has an average life expectancy of only 50 years,³¹ after which it might require regular maintenance. Is such pre–planned obsolescence a good fit for the Vitruvian *firmitas*? These urgent concerns go well beyond the scope of architecture, as shown in books such as

Concrete Planet: The Strange and Fascinating Story of the World’s Most Common Man–Made Material by Robert Courland or, more recently, *Béton – Arme de construction massive du capitalisme* [Concrete: Capitalism’s Weapon of Mass Construction] by Anselm Jappe. In the latter, despite some disciplinary mistakes it falls into, the pertinence of the argument it makes is that the illusion of permanence conceals pre–planned obsolescence in the service of the market economy. Ironically, we architects, despite our awareness of concrete’s ecological and environmental issues, continue to choose and use it, thanks to the liquid flexibility that it offers, its modern *affiliation* and the fascination for its aesthetic qualities when used in its exposed form. One testament to this is the large number of architect–designed buildings that have opted for exposed concrete in our country in recent years; it amounts almost to a revival of Brutalism.³² Could it be, that in a way, just like the main character in Thomas Bernhard’s novel *Concrete*, we continue to procrastinate when we should be replacing it with alternatives?

EVERYTHING IS MANIPULATED

It is difficult to call into question the spatial quality of the Casa de Sarmento Winery, which is the merit of its architects. But, as we have seen, ESDM has opened the door to criticism by being willing to consider other building systems, given the foreseeable disaster that is coming if construction models do not change. Which implicitly means questioning the appropriateness of the materials used in the winery – even though, back in 2007, concrete did not have the mediatic response it is assured now – and reflecting the destruction of landscapes and ecosystems compromised by its use. It is a choice for which the rhetoric of contradiction ESDM has accustomed us to and the argument that the greater “naturalness” of the work requires greater artificialisation neither resolve nor are enough for: “That’s why, although it may not seem honest, I strive to do something that I think actually is honest: to change the world so that it seems like my work has been around for a long time. I manipulate the pre–existing conditions; I cut a mountainside if need be. [...] Everything is manipulated. [...] I’ve always found that falseness very interesting.”³³ Even going down the route of discretion, the winery can still be included among the unique buildings, because of its economic and authorial logic, even if ESDM is worried about how natural his buildings are.

As already mentioned, the quality of the work is beyond question, if one considers it an autonomous object free of the responsibilities and consequences every design has, but the strategic choice to bury the work is particularly concerning from an environmental viewpoint, especially in such a sensitive sector so particularly affected by climate change as the wine sector.³⁴ Given the proximity between the notion of *terroir*, which models the character of a wine, its close relationship with the place, climate, soil, topography, exposure to the sun, wine culture, the wine–making process and biodynamics and the *genius loci*, this was perhaps a missed opportunity that not even irony can salvage.³⁵

However, whilst over ESDM’s career the Casa de Sarmento winery seems to be on the margin of major ecological concerns, it is also fair to point out his constant concern with building methods and the output conditions that involve and determine his projects. Such as openness to reflecting on technical and technological matters, and considering alternative building methods to concrete and choices that are perhaps more



Casa de Sarmento Winery, Production Room (Basement)
© Tiago Silva Nunes

“environment–friendly”, in an effort to address the urgencies of the present. In a speech at the IIT in Chicago in 1950, Mies van der Rohe already claimed that technology was a sign of the times: “Architecture depends on its time. It is the cristallization of its inner structure, the slow unfolding of its form. That is the reason why technology and architecture are so closely related. Our real hope is that they will grow together, that some day the one will be the expression of the other. Only then will we have an architecture worthy of its name: architecture as a true symbol of our time.”³⁶ In this sense, at a time of greater sensibility in terms of environmental matters and the role of concrete in carbon emissions and global energy consumption, technology must inevitably change, bringing about a reinvention of architecture itself.

But reinvention is, as Jorge Figueira notes, one of the peculiarities of ESDM’s oeuvre: the constant ability to reinvent himself through ongoing *oscillations*, risking less obvious proposals and opening new paths,³⁷ be it with a neoplastic language for housing, a new strategy for renovation or a new approach to infrastructures. In contrast to earlier designs that clearly define the boundaries between nature and the artificial, Casa de Sarmento Winery commits to connecting both instead of negating them. It is part of “a series of projects that are at least partially underground, ranging from the Porto Metro to Braga Stadium and the Foz Tua Dam. Marking a shift from the projects of his early career to the large–scale and restoration works, this subterranean architecture with its luminosity, technicality and raw beauty may well be one of Souto de Moura’s most important legacies.”³⁸ Ecological and energy–related issues have been increasingly present in his discourse, just as his attention to the properties and qualities of the materials have always been part of it. Maybe squaring the circle can give rise to geometries of the circular economy. Who knows, perhaps the seeds for a new *oscillation* are laid herein?

1. The building featured in *Casabella* 927 (Nov. 2021), *Domus* 1077 (Sept. 2022) and *El Croquis* 218 (Jan. 2023).
2. The documentary shown on Portuguese TV (RTP) *Luis Ferreira Alves: Um Olhar Construído*, includes a lot of footage from the winery: <https://www.rtp.pt/play/p11311/e668420/luis-ferreira-alves-um-olhar-construido>
3. Facebook, 6.6.2023.
4. Eduardo Souto de Moura, Descriptive Text “Adega da Mealhada”, July 2022.

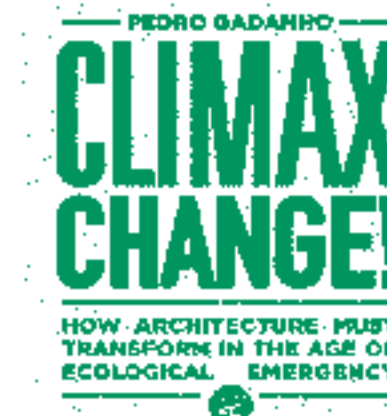
5. The sign was placed much later after the photographic report for this reason, it is not in the images. It is a solution that evokes *Learning from Las Vegas*, similar to that experimented with by ESDM for the Portuguese Pavilion at the Venice Biennale in 2008, with the huge mirrored facade and the (never placed) sign saying “Io sono un specchio” in allusion to the famous “I Am a Monument” in Robert Venturi’s counter–design for Boston City Hall.
6. Here one specifically is thinking of the Treasury of Atreus, in Mycenae, Greece, the many Celtic tombs in the south of the Iberian Peninsula and in Newgrange, Ireland and the Augustus Mausoleum in Rome, Italy, the diameter of which comes close to that of the cylinder in the Casa de Sarmento Winery.
7. Eduardo Souto de Moura, Descriptive Text.
8. The EDP engineer António Ferreira da Costa, recalls: “What is remarkable is that, after three hours of conversation, Eduardo Souto de Moura had a solution for development of the project in his head.” In Ricardo Clara Couto (director), Luís Filipe Borges and Graça Correia Ragazzi, *Tua Dele: A Linha da Obsessão*, RTP2, 12.8.2021. If the manipulation of the landscape for Braga Stadium was a clear predecessor for Foz Tua, then so, too, is the design for the winery.
9. Souto de Moura, Descriptive Text.
10. Francesco Dal Co, “Anti–Allure”, *Casabella* 927, November 2021, p. 21.
11. According to the Institute of the Vineyard and Wine figures, between 2010 and 2021, wine production increased from 5.9 to 7.4 million hectolitres while the surface area dedicated to vineyards decreased from 236,700 to 192,000 hectares.
12. Ana Luisa da Silva, *Paisagens de Baco: Identidade, Mercado e Desenvolvimento. Estudo de Percepção e de Representação aplicada às Regiões Demarcadas: Vinhos Verdes, Douro, Dão, Bairrada e Alentejo*. Doctoral thesis, Évora University, 2007, pp. 115–116.
13. “Enoturismo atraiu 10% dos turistas em Portugal nos últimos anos”, *Observador*, 10.9.2021.
14. A study conducted by THR (Asesores en Turismo, Hotelaría y Recreación, SA) for Turismo de Portugal, IP, Lisbon, 2006.
15. Ildia Pinto, “Enoturismo: Portugal quer ser referência a nível mundial mas falta de regulamentação trava o sonho”, *Dinheiro Vivo*, 02.7.2022.
16. Curated by Jean Dethier, the show featured a multidisciplinary approach to the architecture of Bordeaux wine houses, and resulted in a book publication translated to several languages: Jean Dethier (ed.), *Chateaux Bordeaux: Wine, Architecture, and Civilization*, Mitchell Beazeley, 1989.
17. Since the turn of the millennium, *Casabella* has dedicated several issues to this programme, including issue numbers 692 (2001), 759 (2007), 791 (2010), 803 (2011), 808 (2011), 854 (2015), 893 (2019), 927 (2021) and 947–948 (2023).
18. A *Casabella* project curated by Roberto Bosi and Francesca Chiorino.
19. Victor Deupi, “Introduction”, in Oscar Riera Ojeda, Victor Deupi (eds.), *Wineries of the World: Architecture and Viniculture*, New York: Rizzoli, 2021, p. 14.
20. Francesca Chiorino, “Landscapes as the Generators of Significant Architectures”, in Roberto Bosi, Francesca Chiorino (eds.), *Nuove Cantine Italiane. Territori e Architetture/New Italian Wineries. Territories and Architectures*, Milano: Electa Architettura, 2022, p. 11.
21. Rafael Moneo, “Rafael Moneo: Wineries” conference marking the 5th anniversary of Casa da Arquitectura, Matosinhos, 19.11.2022: <https://www.youtube.com/watch?v=qDtsW7TQAY0>
22. The book gathers together more than 30 wine architectures from the all country. The editor points out that “we initially intended to include the Casa de Sarmento in Mealhada by Eduardo Souto de Moura and Joaquim Portela, but this was not possible because the complex had not been completed in time for this edition.” José Manuel das Neves (ed.), *Portuguese Contemporary Wine Architecture*, Lisboa: Uzina Books, 2017, p. 3. There are currently around 50 wineries with new designed architectures in all wine regions of the country, including the island regions.

23. Jorge Figueira, “Taste the Architecture of Wine”, in *ibid.*, pp. 4–11.
24. The proximity between concrete and wineries was already observed in: Nuria Salvador Luján, Laura Lizondo Sevilla, “Coloured Concrete as a Landscape Integrator in Wine Architecture”, *En Blanco* 10/2012, pp. 119–121.
25. Facebook post on *FIG Projects*, 9.6.2023.
26. Rafael Moneo Conference (see note 21).
27. Eduardo Souto de Moura, “Leveza e Gravidade”, Conferece at Lisbon’s Autonomous University, part of the DA/UAL conference cycle for the doctoral degree in Contemporary Architecture, 6.4.2022: <https://www.youtube.com/watch?v=Q0DH4JK7fJU>
28. Jonathan Watts, “Concrete: The Most Destructive Material on Earth”, *The Guardian*, 25.2.2019. In Portuguese, the historian António Araújo contextualised this topic in the pages of *Diário de Notícias* newspaper under the title of “Betão, não” (22.8.2022).
29. 2022 *Global Status Report for Buildings and Construction* by the UN.
30. Alejandro Aravena, “Alejandro Aravena: ‘Cities Play an Important Role in Correcting Inequalities’” [interview by Ana Vaz Milheiro], *Electra* 21, Summer 2023, pp. 27–28.
31. According to the Eurocode standard NP EN 1990:2009, which defines the bases for calculating reinforced concrete structures, “The design working life should be specified” [art. 2.3], the working life ranges from 10 years for “temporary structures”, 50 years for “building structures and other common structures” and 100 years for “monumental building structures, bridges and other civil engineering structures.” In other words, each work presupposes a validity date.
32. See, on this matter, the books *Porto Brutalista* (Circo de Ideias, 2019) and *Lisboa Brutalista* (Circo de Ideias, to be published), Magda Seifert and Pedro Baia (eds.)
33. Eduardo Souto de Moura, “How Fiction Works. A Conversation with Eduardo Souto de Moura [Inmaculada Maluenda y Enrique Encabo]”, *El Croquis* 218, p. 19.
34. One result of the Climate Change Leadership: Solutions for the Wine Industry conference was the setting up, in 2018, of The Porto Protocol, a platform aimed at promoting solutions that keep the impact of climate change in the wine sector to a minimum.
35. To the question of whether there is a taste for the irony and paradox in his work, ESDM replied: “Absolutely.” *El Croquis*, p. 29.
36. Ludwig Mies van der Rohe, “Technology and Architecture” (1950), in Ulrich Conrads (ed.), *Programs and Manifestoes on 20th–Century Architecture*, Cambridge, MA: MIT Press, 1970, p. 154.
37. Jorge Figueira, “Eduardo Souto de Moura: Chapels (Architettura per i Musei)”, in Francesco dal Co, Nuno Graça Moura (org.), *Souto de Moura – Memory, Projects, Works*, New Haven, CT: Yale University Press, pp. 56–71.
38. Jorge Figueira, “Eduardo Souto de Moura: How to Design a Window”, *Domus* 1071, September 2022, p. 13.

IMAGES

- p. 48: View of the Restaurant, 2023
- p. 49: Site Plan
- p. 50: Production areas (basement), 2023
- p. 51: View of the Bar (ground floor), 2023
- p. 52: Casa de Sarmento Winery seen from the Parking Area, with the new lettering.
- p. 52: Technical areas (floor 2), 2023
- p. 53: Ground Floor Plan: 1. Loading Bay; 2. Wine Vats; 3. Red Wine Fermentation Area; 4. Finished Product Storage; 5. White Wine Fermentation Area; 6. Laboratory; 7. Lobby; 8. Shop; 9. Bar; 10. Hall; 11. Restaurant Dining Room; 12. Kitchen between Dining Rooms; 13. Kitchen; 14. Wood Oven Chamber; 15. Cold–storage Chamber; 16. Meat Preparation Room; 17. Boilers Room; 18. Dining Room (unbuilt).
- p. 53: Basement Plan: 19. Production Room; 20. Wine Tank Room; 21. Workshop; 22. Barrel Storage; 23. Tasting Room; 24. Control Room; 25. Storage Room; 26. Barrels Cleaning Room; 27. Wine in Stage Production.
- p. 53: Section
- p. 54: Aerial view during construction, 2016
- p. 55: Staircase (basement), 2023

CLIMAX CHANGE! O CÚMULO DA SUSTENTABILIDADE



SUSTENTABILIDADE SUSTENTÁVEL

Sustentabilidade tem sido uma palavra-chave na arquitetura desde o início do milênio. Mesmo nos dias de hoje temos dificuldade em encontrar outro conceito que concentre e distribua as preocupações projetuais com tanta intensidade e entusiasmo. Isto não é propriamente surpreendente, uma vez que a sustentabilidade se dirige aos elementos primários da vida e tem como objetivo unir a humanidade numa visão coletiva em direção a um futuro melhor. A agenda da sustentabilidade trouxe para o primeiro plano do discurso arquitetônico a responsabilidade ética e social do arquiteto relativamente ao nosso planeta, e levou ao desencadeamento de uma série de declarações e compromissos por parte de instituições e gabinetes de arquitetura, assim como a produção de uma variedade de abordagens projetuais que tentam sintetizar uma noção conceptualizada de natureza com “tecnologias verdes” emergentes. Um novo léxico técnico foi criado, com o qual os arquitetos rapidamente tiveram de se familiarizar¹. Atualmente, continuam a ser criadas novas diretrizes de sustentabilidade, normas energéticas e ferramentas de medição do carbono, e os estúdios de arquitetura de maior relevo têm vindo a produzir as suas próprias metas de sustentabilidade e metodologias de certificação como resposta à emergência climática.

No entanto, apesar da divulgação de projetos bem sucedidos na diminuição do consumo de energia em edifícios novos e reabilitações, o progresso tem sido lento e globalmente ineficaz. O Relatório da ONU sobre a Situação Global dos Edifícios e da Construção de 2022 concluiu que as emissões globais de CO₂ no setor da construção continuaram a aumentar nos últimos anos. O consumo de energia em edifícios no ano de 2021 aumentou 4% em relação ao ano anterior — o maior aumento dos últimos 10 anos — enquanto as emissões de CO₂ operacional em edifícios atingiram em 2021 um máximo histórico — um aumento de 5% em relação a 2020². Apesar dos diversos compromissos assumidos no âmbito da agenda da sustentabilidade, os arquitetos não estão a conseguir implementar as mudanças materiais necessárias no domínio da construção.

Contudo, a arquitetura não deve ser responsabilizada exclusivamente, uma vez que estes dados estão em consonância com as conclusões vindas dos outros setores. Apesar do aumento generalizado dos departamentos de sustentabilidade em empresas e indústrias, e dos planos de ação propostos por diversos países, a última conferência do IPCC³ apenas reforçou as alarmantes conclusões dos relatórios anteriores: a atual concentração de dióxido de carbono na atmosfera atingiu os níveis mais elevados desde há 2 milhões de anos e a última década foi a mais quente dos últimos 125.000 anos⁴. Para limitar o aquecimento global a 1,5°C e evitar as consequências mais catastróficas do aquecimento global, os cientistas do IPCC afirmam que é absolutamente vital alcançar o cenário de Neutralidade Carbónica no início da década de 2050.

APATIA E APOTEOSE

Em junho de 2017, uma fotografia inquietante de um homem canadiano cortando tranquilamente a relva do seu jardim, indiferente a um tornado que se aproximava no horizonte⁵ foi publicada no Facebook e rapidamente se tornou viral. A imagem do “cortador de relva” originou uma coleção variada de comentários e *memes* nas redes sociais, interpretando este ato estoico e desafiador tanto como uma prova da resiliência e resistência humanas face a catástrofes naturais e colapsos ecológicos, ou como símbolo da indiferença e desprezo intencionais relativamente a qualquer ação no combate às alterações climáticas⁶.

É sempre difícil identificar exatamente quais são as qualidades específicas de uma imagem que a tornam apelativa e cultural ou politicamente relevante. Na década de 1970 John Berger⁷ defendeu que “cada imagem incorpora uma forma de ver”⁸, definindo o olhar como um ato político, socialmente

Pedro Gadanho, *Climax Change!*, Actar, 2022
© Actar

1. Um glossário não exaustivo para a Sustentabilidade Arquitetónica: Carbono Incorporado, Carbono Operacional, Carbono Neutro, Carbono Negativo, Pegada de Carbono, Design Circular, Net-zero, Passivhaus, LEED, BREEAM, Pobreza Energética, Antropoceno, Não Antropocêntrico, SmartCode, Código de Conservação Internacional de Energia, Greenwashing, R-value, U-value, IPCC, Jardins Verticais, Cradle to Cradle, Cradle to Gate, Cidades C40, Créditos de Carbono, Pegada Ecológica, Capacidade Térmica, Ilhas de Calor Urbanas, Análise do Ciclo de Vida, Renaturalização, Biomimetismo, Biofilia, BIM, BMS, BRI, Design Adaptativo, Edifício Energy-plus, Justiça Climática. Esta lista está continuamente a ser revista e alargada.

2. “2022 Global Status Report for Buildings and Construction”, ONU, 2022: <https://www.unep.org/resources/publication/2022-global-status-report-buildings-and-construction>

3. O Painel Intergovernamental sobre as Alterações Climáticas (IPCC) é o organismo das Nações Unidas que avalia a ciência relacionada com as alterações climáticas: <https://www.ipcc.ch/>

4. O aquecimento global provocou alterações climáticas sem precedentes na história da humanidade. Na última década (2010-2020) a temperatura global na superfície terrestre foi 1,1°C mais elevada do que a registada na segunda metade do século XIX. Os atuais níveis de aquecimento dos oceanos só são ultrapassados pela última era glacial e, consequentemente, a subida estival do nível do mar no Ártico é agora mais rápida do que em qualquer outro período dos últimos 3.000 anos.

5. “Alberta Man Mowing Lawn During Tornado Was ‘Keeping an Eye on It’”, *CTVNews*, 4.6.2017.

6. Ver Kelly Grovier, “The Golfers Who Finished Their Round While a Forest Burned”, *The Guardian*, 8.9.2017.

7. John Berger foi um escritor, artista e crítico de arte, criador da série televisiva *Ways of Seeing* (1972), considerada um dos programas de arte mais influentes de sempre.

8. John Berger, *Ways of Seeing*. London: Penguin Books, 1972, p. 10.

construído, que funde um determinado registo visual com uma visão específica do mundo. No caso da nossa emergência ambiental, não é segredo que a reação pública tem sido polarizada. Ativistas exigem a adoção imediata de políticas que levem à redução e abolição do consumo de combustíveis fósseis, independentemente das implicações no crescimento económico ou na qualidade de vida. Por oposição, uma pequena, mas eloquente, fatia da sociedade, oriunda principalmente de países desenvolvidos, recusa-se firmemente a reconhecer a existência de qualquer problema ambiental real, equiparando as preocupações ecológicas a “marxismo cultural” ou à “ideologia woke” que é vista como ameaça ao tecido da sociedade “tradicional”. Mas a maioria das pessoas que pretendem começar a tomar medidas individuais significativas (conduzir menos, conservar energia, fazer compras a nível local, comer produtos biológicos, adquirir um carro elétrico, etc.) são imediatamente confrontadas com a irrelevância estatística de decisões individuais. Este facto torna-se especialmente significativo quando nos apercebemos de que 50% das emissões mundiais de gases com efeito de estufa são da responsabilidade de apenas 20 empresas multinacionais⁹; das 10 nações mais poluentes, apenas os Estados Unidos, a Alemanha, a Grã-Bretanha e o Canadá se comprometeram a reduzir as emissões de gases com efeito de estufa¹⁰; 10% da população mundial é responsável por quase metade das emissões de CO₂ e 1% da população mundial (a classe milionária e bilionária) contribui para mais emissões de CO₂ do que os 50% da população mundial com rendimentos mais baixos¹¹; 90% dos programas de crédito de carbono promovidos pela maior certificadora mundial são fraudulentos¹² e um estudo recente concluiu que as empresas de combustíveis fósseis deveriam estar sujeitas a pagar 209 mil milhões de dólares por ano em reparações climáticas¹³. Para piorar a situação, a COP28, a próxima cimeira anual das Nações Unidas sobre as alterações climáticas, onde governos mundiais debatem políticas para limitar o consumo de combustíveis fósseis, será organizada pelos Emirados Árabes Unidos, o sétimo país mundial na produção de petróleo, e será presidida pelo Sultão Al Jaber, o CEO da Abu Dhabi National Oil Company¹⁴.

O IPCC produz relatórios sobre as alterações climáticas desde 1990 e, em cada iteração, os dados estatísticos são confirmados e as previsões cataclísmicas intensificam-se. Os dados fazem as rondas noticiosas e são repetidos até à exaustão. Depois de nos sentirmos chocados, em pânico, perplexos e impotentes, é cada vez mais difícil não nos sentirmos inertes. Por isso, não surpreende depararmos-nos com um generalizado estado de apatia e resignação simbolizado pela imagem viral do cortador de relva. No que diz respeito à emergência ecológica, temos a sensação de que estamos presos num ciclo intransponível, mas sempre na eminência de atingir um ponto de rutura trágico, e sem um horizonte tangível e concebível para o qual nós, enquanto coletivo humano, possamos realisticamente apontar.

CLIMAX CHANGE! — O PONTO DE VIRAGEM

É neste contexto que o recente livro de Pedro Gadanho *Climax Change!* chega às livrarias, trazendo novas coordenadas para uma mudança em direção a uma arquitetura ambientalmente consciente. Como é bem sabido, Pedro Gadanho é um arquiteto eminente, foi curador de arquitetura contemporânea no MoMA, em Nova Iorque, entre 2012 e 2015, diretor fundador do MAAT, em Lisboa, sendo atualmente um Loeb Fellow na Universidade de Harvard. O seu trabalho escrito e curatorial na última década ilustra um foco consistente na articulação entre sociedade e ecologia. As exposições, e subsequente publicação no formato de livro, *Utopia/Dystopia e Eco-Visionaries*¹⁵ contribuíram de forma significativa para o avanço da interpretação da emergência ecológica como uma matéria ontológica que requer contributos da totalidade do espectro das artes criativas para ser compreendida, digerida e assimilada pela disciplina arquitetónica. O livro surge como a conclusão lógica deste processo, e o subtítulo não se retrai na ambição, enunciando “como a arquitetura se deve transformar na era da emergência ecológica”. O título *Climax Change* com um ponto de exclamação é, evidentemente, um jogo de palavras. A sustentabilidade na arquitetura é um campo que tem vindo a ganhar dimensão há algum tempo e, agora que nos aproximamos de um precipício ecológico, estamos também no limiar do surgimento de uma reforma projetual em direção a uma prática arquitetónica não antropocêntrica. Partindo da rejeição do estado atual da sustentabilidade na arquitetura, o livro oferece uma análise transversal do nosso problema ambiental, explorando a interseção entre a análise ecológica, política e económica a partir de uma perspetiva ocidental, denunciando as lacunas e apresentando reivindicações específicas sobre a natureza multifacetada dos caminhos a seguir, que merecem ser explanadas e expandidas.

O livro começa com uma provocação — um embargo a novas edificações: “Nós, arquitetos, deveríamos, sem dúvida, começar a conceber soluções de compromisso (trade-offs) que nos permitam propor à sociedade a proibição de novas construções.”¹⁶ É evidente que há uma intencionalidade em



Cecilia Wessels, "The Lawnmower Man", 2017
© Cecilia Wessels/Facebook

9. The Carbon Majors Database, CDP Carbon Majors Report, 2017: <https://cdn.cdp.net/cdp-production/cms/reports/documents/000/002/327/original/Carbon-Majors-Report-2017.pdf>.

10. Damian Carrington, "Historical Climate Emissions Reveal Responsibility of Big Polluting Nations", *The Guardian*, 5.10.2021.

11. Irina Ivanova, "Global Rich Must Cut Their Carbon Footprint by 97% to Stave Off Climate Change, UN says", *CBS News*, 16.12.2016.

12. Patrick Greenfield, "Revealed: More than 90% of Rainforest Carbon Offsets by Biggest Certifier are Worthless, Analysis Shows", *The Guardian*, 18.1.2023.

13. Marco Grasso, Richard Heede, "Time to Pay the Piper: Fossil Fuel Companies' Reparations for Climate Damages", *One Earth*, vol 6, issue 5, May 2023.

14. Tem sido noticiado que o Sultão Al Jaber tem tomado medidas para impedir que os palestrantes, jornalistas e editores critiquem empresas ou governos poluentes, um cenário que eleva o "greenwashing" a novos níveis. Ver Ben Stockton, "Cop28 President's Team Accused of Wikipedia 'Greenwashing'", *The Guardian*, 30.5.2023.

15. Pedro Gadanho, *Eco-Visionários: Arte, Arquitetura e Novos Media após o Antropoceno*. Hatje Cantz Verlag, 2018.

16. Pedro Gadanho, *Climax Change! How Architecture Must Transform Itself in the Age of Ecological Emergency*. Barcelona: Actar, 2022. p. 13. Ver, a este respeito, a iniciativa "A Global Moratorium on New Construction" de Charlotte Malterre-Barthes <https://www.charlottemalterre-barthes.com/practice/research-practice/global-moratorium-on-new-construction/>

causar choque, mas para grandes males, grandes remédios. A proposta exprime a urgência da tomada de decisões inovadoras e sem precedentes e é fundamentada por dois pontos principais: os edifícios verdes (ou sustentáveis) demoram várias décadas a ultrapassar os impactos nocivos causados ao ambiente durante a sua construção¹⁷, e as estatísticas demonstram que existe um stock significativo de edifícios devolutos no mundo ocidental¹⁸, que poderiam ser habitados caso fossem implementadas políticas e estratégias urbanas adequadas, eliminando assim a necessidade de novas construções. Não obstante, a arquitetura é fundamentalmente acerca de construção; é a meta e o destino dos arquitetos — será que podemos realmente pedir aos arquitetos que abduquem de pensar em nova substância urbana? Nesta linha de pensamento, Gadanho introduz nuance no debate, restringindo o veto ao território não urbano, e defendendo o aumento da densidade da malha urbana existente. O autor propõe a introdução de incentivos e contrapartidas, que seriam disponibilizados aos promotores que renaturalizassem parcelas de terreno sem uso ou abandonadas, que promovessem a recuperação de edifícios devolutos, que utilizassem uma percentagem significativa de materiais reciclados na nova construção e que reutilizassem parte dos materiais de demolição nas fundações da nova construção. A proposta de um novo quadro regulamentar e económico é inquestionavelmente muito pertinente e inevitável se pretendermos levar a sério as alterações climáticas. Ao apontar o dedo à forma como a produção arquitetónica está profundamente dependente tanto do funcionamento interno dos promotores privados como das políticas de estratégia urbana, Pedro Gadanho está efetivamente a promover o papel do arquiteto na fase embrionária de projetos urbanos, antes de serem tomadas decisões territoriais cruciais, e a procurar rumos que confrontem os ciclos destrutivos de crescimento e recessão dos mercados financeiros globais. Mas aqui surge uma questão: se queremos mudar as condições iniciais a partir das quais o projeto emerge, como pode a arquitetura forjar novas relações no triângulo entre sociedade, sustentabilidade e economia?

OS LIMITES DO DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL

Um ponto de destaque no livro é a ausência do conceito de sustentabilidade. Gadanho explica que a arquitetura sustentável, apesar de ser apresentada como o elixir para combater o aquecimento global, a solução-chave da nossa crise ecológica, é, na maioria dos casos, uma ferramenta de pensamento mágico que possibilita que arquitetos, políticos e promotores/construtores imobiliários perpetuem o atual modelo de negócio. A posição de Gadanho é diametralmente oposta ao cânone do capitalismo verde, ilustrado na edição recente do *The Economist* intitulado “Hug pylons, not trees”. O texto editorial afirma que o único caminho viável para reduzir as emissões de combustíveis fósseis é através do fomento do crescimento económico, do aumento da quantidade de eletricidade disponível e da promoção de fontes de energia renováveis: “O que tornará possível a construção de novas linhas na rede energética, a instalação em massa de fontes de energias renováveis e a extração dos minerais necessários para a sua construção é o crescimento económico. Demonizá-lo, como fazem alguns ambientalistas, é expor o mundo a mais alterações climáticas e não a menos”, concluindo surpreendentemente que “tivemos de pilhar o planeta para o salvar”¹⁹. Basta pensar no “rebound effect”²⁰ em relação, por exemplo, à introdução de luzes LED²¹ ou, viajando no tempo, ao Paradoxo de Jevons²², para ver como o aumento de eficiências provenientes de novas ou emergentes tecnologias não conduzem a menores consumos ou a poupanças nos custos.

Para Pedro Gadanho, a sustentabilidade está demasiado comprometida com esta mentalidade empresarial, excessivamente orientada para o mundo de negócios, que nos conduz à comercialização da ação ambiental e ao esgotamento de qualquer o potencial criativo inicial. Contudo, uma crítica ao conceito está ausente do livro. Refletindo sobre esta questão, quando cruzamos sustentabilidade com arquitetura, um dilema fundamental emerge. A sustentabilidade impulsiona a arquitetura em duas direções opostas e contraditórias: enquanto a retórica nos leva a estabelecer a preeminência ontológica do ambiente na hierarquia de decisões projetuais, a prática implementa princípios e standards que reduzem a ecologia a coeficientes de transmissão térmica e quantificação da emissão de carbono. Trata-se de dois domínios distintos que não se sobrepõem e que são impossíveis de sintetizar de forma convincente e sistemática. Como afirma Mark Jarzombek, “Vivemos num mundo insustentável e viveremos ‘sempre’ num mundo insustentável. Isto significa que devemos construir e teorizar em conformidade. O primeiro ato teórico é regressar à estaca zero, livrarmo-nos da palavra sustentabilidade e aprender a falar honestamente sobre o que significa projetar num mundo insustentável.”²³

Apesar de rejeitar o conceito de sustentabilidade, Gadanho introduz uma nova noção-chave: “Grande Transição”. O livro deixa vaga a sua definição conceptual, mas o seu magnetismo é fácil de compreender, uma vez que enfatiza a ideia de transição de Era e de mudança de paradigma. O conceito foi cunhado nos anos 1960 por Kenneth E. Boulding²⁴ para explicar a revolução sociocultural e económica trazida pela modernização, e recuperou popularidade na viragem do século para descrever a forma como os domínios da globalização económica, da tecnologia das comunicações e



The Economist, Abril 2023

17. Ibid., p. 14.

18. "Filling Vacancies, Vacant Real Estate: Seizing the Opportunity to Find Affordable Housing Solutions in Europe", 2016: https://ec.europa.eu/futurium/sites/futurium/files/long_version_en.pdf

19. "The Case for an Environmentalism that Builds", *The Economist*, 8-14.4.2023.

20. O rebound effect é a ausência de ganhos expectáveis pelo aumento na eficiência no uso de recursos provenientes de tecnologias emergentes. Ver Joan Thiesen, Torben S. Kristensen, et al., 12.12.2006, "Rebound Effects of Price Differences", *The International Journal of Life Cycle Assessment* 13 (2), pp. 104-14.

21. Vários estudos mostraram que as reduções no custo operacional de iluminação de prédios provocadas pela introdução de luzes LED não resultaram numa redução de custos, mas, ao invés, num aumento do consumo, já que os utilizadores podem consumir mais iluminação ao mesmo custo: <https://insideclimatenews.org/news/21082015/lighting-paradox-cheaper-efficient-led-save-energy-use-rises/>

22. "The Coal Question: An Inquiry Concerning the Progress of the Nation, and the Probable Exhaustion of Our Coal Mines", é um relatório escrito por William Jevons em 1865, que examina as implicações da dependência britânica do carvão, e demonstra como o uso eficiente de um recurso energético (carvão) conduz ao aumento do seu consumo.

23. Mark Jarzombek, *Eco-Pop in the Return of Nature Sustaining Architecture in the Face of Sustainability*, Abingdon: Routledge, 2014, p. 124.

24. Kenneth Boulding, *The Meaning of the 20th Century: The Great Transition*. Abingdon: Routledge, 1964.

das alterações climáticas estão a convergir para moldar a emergente sociedade global. Para Gadanho, a “Grande Transição” acrescenta dois pontos fundamentais aos fundamentos da prática projetual contemporânea: a exploração da noção de “Ecological Commons” para a indústria da construção, e, talvez mais importante, a adoção do movimento ‘Degrowth’. Este é um desenvolvimento muito refrescante, uma vez que apela a que os arquitetos se envolvam diretamente com a ciência ambiental no que diz respeito aos processos de regeneração ecológica (pesquisar biomateriais, envolver-se com o conceito de utilização interespecies de edifícios...) e, por outro lado, que subscrevam o ativismo político associado aos “Green New Deals”. A renúncia do Capitalismo Verde, inexoravelmente associado à visão mainstream de sustentabilidade, é o único caminho real a seguir se quisermos realmente reduzir a pegada de carbono e a adoção do decrescimento é provavelmente a proposta mais contundente e inspiradora do livro²⁵.

É bem sabido que o conceito de *degrowth* faz parte integral do ambientalismo desde a publicação de “Limits to Growth”²⁶ em 1972, mas, como explica Gadanho, o conceito tem permanecido na periferia do pensamento arquitetónico. Durante a década de 1980, o sistema capitalista inserido no regime liberal democrático enraizou-se no Ocidente como a única doutrina político-económica realisticamente próspera, uma mentalidade consolidada por autores como Fukuyama que, em 1989, desenvolveu o conceito do “Fim da História”²⁷, propondo que atingimos a conclusão da evolução ideológica da civilização humana em termos de governação. Este contexto levou Frederic Jameson a reconhecer que “é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo”²⁸. No entanto, ultimamente têm surgido sinais de mudança. Um artigo recente da revista *Fortune* tem o seguinte título: “Podemos estar perante o fim do capitalismo”: um dos maiores e mais antigos bancos de investimento do mundo avisa que a “‘Greedflation’ foi longe demais”. O artigo explica como “as empresas, particularmente em economias desenvolvidas como os EUA e o Reino Unido, utilizaram o aumento dos custos das matérias-primas e da logística, no contexto da pandemia de Covid-19 e da Guerra na Ucrânia, como desculpa para aumentar os preços e expandir as margens de lucro para novos patamares”²⁹. No ano passado, as empresas da lista Fortune 500 geraram um lucro de 1,8 biliões de dólares, a maior margem de lucro desde a década de 1950³⁰. Há um aumento sem precedentes na desigualdade socioeconómica que conduziu a uma total desconexão entre os super-ricos 1% do topo e o resto da população, provocando receios de uma profunda agitação social se os consumidores continuarem a sofrer com a inflação³¹.

Recentemente, a OMS oficializou o fim da Covid-19 enquanto emergência sanitária mundial³², mas os sacrifícios que fizemos enquanto coletivo durante os confinamentos ainda estão com certeza presentes nas nossas mentes. Talvez até nos lembramos de onde estávamos quando os primeiros confinamentos foram decretados, há três anos. David Geffen ainda se deve lembrar porque, em 28 de março de 2020, criou uma publicação no Instagram que levou o magnata a abandonar a sua conta de Instagram durante dois anos. A imagem glamorosa do seu iate privado ao pôr do sol no Mar das Caraíbas, com a legenda “espero que todos estejam a salvo”, foi ridicularizada nas redes sociais pelo seu narcisismo e falta de sensibilidade. A intenção de Geffen pode ter sido enviar uma mensagem positiva e empática, mas, mesmo que fosse este o caso, apenas demonstrou como as elites estão desfasadas da realidade básica das pessoas comuns e como os encargos da crise sistémica não são partilhados equitativamente pela sociedade, o que significa que não existem características, papéis, objetivos ou expectativas comuns entre a classe de pessoas com rendimentos extraordinariamente elevados e o resto do mundo. Adicionalmente, a publicação também consegue representar o sonho escapista de bilionários, de executivos bancários e de magnatas libertários de Silicon Valley, que também está revelado em muitos projetos de arquitetura sustentável. Condomínios fechados ecológicos, estâncias de luxo com slogans ambientais ou mesmo ilhas privadas artificiais com edifícios autossuficientes, estes sonhos ecológicos criam um novo mundo de insularidade, exclusividade, luxo, privacidade (e evasão fiscal) para as classes mais privilegiadas, ao mesmo tempo que assinalam preocupações éticas³³.

O mundo mudou drasticamente na última década, e encontramos-nos num momento propício à mudança. Ao colocar o futuro da arquitetura dentro do domínio económico, Pedro Gadanho está a capturar o zeitgeist. Agora, o próximo passo é explorar como é que a prática arquitetónica pode incorporar estas ideias e evitar as armadilhas da sustentabilidade.

POR UMA ARQUITETURA ECOLÓGICA

Outro preceito central do livro é o retrato da arquitetura, em particular do movimento moderno, como cúmplice inadvertido de uma prática continuada de ecocídio³⁴: “Com a sua glorificação do betão, do aço e do vidro, pode dizer-se que os arquitetos modernistas deram um impulso entusiástico à adoção de práticas ambientais ruins na indústria da construção. [...] Pode dizer-se que o Estilo Internacional é um elemento conspirador na progressão da globalização, abandonando qualquer preocupação com o equilíbrio dos sistemas locais e planetários”³⁵. Esta é uma acusação comum



David Geffen, Instagram Post, março 2020
© David Geffen/Instagram

25. Ver também Matt Huber, “Mish–Mash Ecologism”, *New Left Review*: <https://newleftreview.org/sidecar/posts/mish-mash-ecologism>

26. “Limits to Growth” é um relatório revolucionário que utiliza análise informática para estudar e prognosticar a relação entre o crescimento económico e populacional e a diminuição de recursos.

27. Ver Francis Fukuyama, “The End of History?” *The National Interest* 16, Summer 1989.

28. Frederic Jameson, *Archeology of the Future, The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, New York: Verso, 2005.

29. Will Daniel, “‘We May Be Looking at the End of Capitalism’: One of the World’s Oldest and Largest Investment Banks Warns ‘Greedflation’ Has Gone Too Far”, *Fortune*, 5.4.2023.

30. Reade Pickert, Bloomberg, “As Inflation Soared, American Corporations Just Racked Up Their Biggest Profit Margins since 1950”, *Fortune*, 25.8.2022.

31. Ver Isabella Weber, Evan Wasner, “Sellers’ Inflation, Profits and Conflict: Why Can Large Firms Hike Prices in an Emergency?”, *Review of Keynesian Economics*, vol. 11, n.º 2, Summer 2023.

32. “WHO Chief Declares End to COVID–19 as a Global Health Emergency”, *UN News*, 5.5.2023.

33. Conor Lynch, “Welcome to ‘Libertarian Island’: How These One Percenters are Creating a Dystopian Nightmare”, *Salon*, 16.3.2015.

34. O terceiro capítulo do livro intitula-se “Armas de Ecocídio” e explica como a arquitetura é cúmplice nos processos de destruição ambiental.

35. Gadanho, *Climax Change!*, p. 72.

36. Os historiadores explicam como o presentismo introduz um preconceito cultural e conduz a falácias. Ver Lynn Hunt, “Against Presentism | AHA”, May 2002, [Historians.org](https://www.historians.org).

37. A analogia entre o movimento moderno e a arquitetura sustentável foi sugerida há algum tempo. Para dar um exemplo, há vinte anos Richard Rogers profetizou que: “Os edifícios com consciência ecológica mudarão a arquitetura moderna de forma mais radical do que talvez qualquer outro movimento a que tenhamos assistido desde o início do movimento moderno.” Ver Richard Rogers entrevistado por Nina Rappaport: “On Sustainability and How It’s Changing the Face of Modernism”, in D. Gissen (ed.), *Big & Green: Toward Sustainable Architecture in the 21st Century*, New York: Princeton Architectural Press, 2003, p. 172.

38. Gadanho, *Climax Change!*, p. 155.

39. *Ibid.*, p. 103.

40. *Ibid.*, p. 19.

41. *Ibid.*, p. 16.

42. A Terceira Revolução Industrial baseia-se na ideia de que a convergência das novas tecnologias de comunicação com os novos regimes energéticos, principalmente a eletricidade renovável, conduzirá a uma nova revolução económica. Ver Jeremy Rifkin, *The Third Industrial Revolution: How Lateral Power is Transforming Energy, the Economy, and the World*, London: Palgrave Macmillan, 2011.

43. Ver Catherine Slessor, *Eco-tech: Sustainable Architecture and High Technology*, London: Thames and Hudson, 1997.

44. Gadanho, *Climax Change!*, p. 86.

45. *Ibid.*, p. 78.

46. *Ibid.*, p. 92.

47. Citando Gadanho: “Vamos precisar de novos materiais, novas formas e inúmeras novas maneiras de praticar.” pp. 154–55.

48. Os proponentes desta visão incluem, entre outros, Iñaki Abalos (ver “Aesthetics and Sustainability: Alternatives”, Abalos e Sentkiewicz, 2008: http://abalossentkiewicz.com/files/Aesthetics_and_Sustainability.pdf) e Bjarke Ingels (ver “Hedonistic Sustainability”, TED, maio 2011: https://www.ted.com/talks/bjarke_ingels_hedonistic_sustainability).

49. Referimo-nos aqui à estratégia urbana no contexto da habitação social que rejeita a demolição do existente, optando pela reabilitação de baixo custo e pelo aumento da área útil, incluindo a introdução de uma varanda.

50. Ver Miguel Eufrasia, “At the Crossroads of Sustainability. The Natural Recomposition of Architecture”, *Architecture_MPS*, vol. 14(1), UCL Press, 2018.

51. Gadanho, *Climax Change!*, p. 24.

52. Nas ciências sociais, a noção de escapismo tem muitas ramificações, mas neste contexto referimo-nos ao ato de abandonar do mundo real e dos problemas que este acarreta, para um ambiente seguro, com conforto e luxo. Envolve um alto grau de negligência em relação a ações que contribuam para a melhoria das condições para a sociedade como um todo.

dentro da fação mais ativista do ambientalismo, mas o que pode considerar-se controverso aqui não é a crítica dos excessos materiais do nosso passado hubristico e antropocêntrico, mas o uso de uma retórica inflamatória e autocondenatória, que instiga e instrumentaliza a noção de culpa e a moralidade retrospectiva que emerge quando se julgam as ações do passado de acordo com os padrões e conhecimentos contemporâneos — uma prática conhecida como Presentismo³⁶. Mas Gadanho está bem ciente dos avanços progressistas implementados pelo Modernismo, já que ao longo do livro encontramos um paralelo recorrente entre o contexto sociotecnológico que levou à emergência do Movimento Moderno e a nossa situação atual³⁷. Gadanho afirma que a arquitetura precisa de se “reinventar como disciplina e como profissão”³⁸, desencadear um “novo movimento de vanguarda”³⁹, e criar um “manifesto para a mudança”, uma “nova espécie de teoria unificada da arquitetura”⁴⁰ que poderia levar a um renascimento arquitetónico tão profundo como o advento do modernismo: “Com a crise climática, somos confrontados com a necessidade de executar uma mudança radical semelhante ou maior na lógica e na prática da arquitetura. A industrialização trouxe uma nova estética arquitetónica. A emergência ambiental — e a Grande Transição que ela implica — deverá ter um efeito semelhante, se não maior.”⁴¹

Pondo de lado a dicotomia aparentemente contraditória da simultânea repudição e reiteração dos fundamentos do Movimento Moderno, basta recordar *Theory and Design in the First Machine Age* de Reyner Banham e *Theory and Design in the Second Machine Age* de Martin Pawley para compreender o potencial da atual Terceira Revolução Industrial⁴² para desbloquear uma nova era de vanguarda arquitetónica. A arquitetura ecológica pretende ser eficiente, autossuficiente e autónoma em relação ao seu contexto (internalização dos fluxos de energia, água e, por vezes, alimentos e resíduos), aspira a ser global e universal (pretende ser estandardizada e replicada), assume uma missão moralista que espera revolucionar a sociedade (restabelecer o equilíbrio ecológico), favorece uma abordagem de projeto baseada na gestão de diretrizes cientificamente predeterminadas que minimizam a interpretação subjetiva (simuladores de perda de calor, análise do ciclo de vida, cálculos de emissões de GEE), impõe uma descontinuidade radical em relação à tradição histórica (nova hierarquia de prioridades projetuais, rejeição das práticas obsoletas do passado), centra-se no estabelecimento de uma nova ordem de codificação formal para exprimir a mudança de mentalidade (design sustentável, estética verde), cuja finalidade é formatar a totalidade do nosso ambiente urbano atual (Cidade Carbono Zero). Tendo em conta a sucessão de paralelos, não é surpreendente ler a interseção entre ambientalismo e projeto como a expansão decisiva do inacabado Projeto Moderno⁴³, com todas as suas potencialidades e desvantagens.

Mas, para evitar repetir os erros do passado e tornar-se o simples resultado de uma tarefa de gestão contabilística das emissões de carbono, Gadanho propõe que as estruturas ecossociais emergentes devem “revolucionar a criação de formas”⁴⁴, estimulando uma “nova linguagem arquitetónica”⁴⁵, piscando o olho a uma possível segunda vida do movimento pós-moderno: “Como é que a prática projetual irá efetivamente ultrapassar os paradigmas modernistas assassinos [...]? Até que ponto está a cultura arquitetónica disposta a fazer uma segunda tentativa de ser verdadeiramente pós-moderna?”⁴⁶. Aqui, Gadanho sublinha a necessidade de concretizar uma pluralidade de táticas e abordagens projetuais para evitar uma ortodoxia dogmática⁴⁷, mas não é claro se está a propor a constituição de uma nova tendência formal, um novo cânone tectónico que sintetize os fluxos visíveis e invisíveis do nosso ecossistema⁴⁸. As referências projetuais no livro, oscilam entre a torre Bois-le-Prêtre de Druot + Lacaton & Vassal, a *Bosco Verticale* de Stefano Boeri e um pequeno retiro autossuficiente na floresta do Chile. Se o apelo socioecológico dos arquitetos galardoados com o Prémio Pritzker 2021 é evidente⁴⁹, ficamos na dúvida se a Floresta Vertical de Boeri, um condomínio residencial de luxo com varandas suspensas que acolhem arbustos e árvores, é uma exploração convincente e genuína das propriedades emergentes de uma consciência ecológica ou a transformação ostensiva de objetos da natureza numa comodidade suplementar, gerida por uma empresa de manutenção externa, com o objetivo de fabricar uma peça de iconografia verde⁵⁰... Gadanho também descreve o pequeno abrigo remoto de carbono neutro como um “kit de bricolagem com todos os requisitos necessários para enfrentar a Grande Transição, para um novo regime energético”⁵¹. Porém, temos de questionar se este é um verdadeiro exemplo de vida ecológica ou de escapismo⁵², uma vez que o impulso de procurar refúgio num abrigo “fora da gelha” autónomo e autossuficiente envolve um grau de abnegação da responsabilidade perante o coletivo e, como tal, é incapaz de representar as genuínas lutas biopolíticas da sociedade moderna.

Aqui encontramos o desafio essencial, sob a forma de dilema: como pode uma arquitetura direcionada para a ecologia evitar tornar-se uma reformulação “verde” do modernismo heroico, cuja crença na tecnologia e na rutura epistémica com o passado alimentou sonhos de progresso urbano e redenção social, e, ao mesmo tempo, descartar os excessos do simbolismo pós-moderno que fetichiza a estética material e confronta eficazmente as organizações espaciais e o seu papel na perpetuação do aquecimento global? Para começar a esboçar uma resposta, precisamos de olhar para a nossa herança arquitetónica comum e rever os nossos pressupostos relativamente às relações históricas que tomamos como garantidas entre o ambiente e a arquitetura.

AS RAÍZES DA SÍNTESE ENTRE ARQUITETURA E AMBIENTE

Como o título indica, a ideia de uma rutura fundamental com o passado é constitucional para *Climax Change!*. Há um realce da necessidade de renunciar ao nosso passado construtivo, dependente do cenário de abundância energética, e de decretar uma inversão fundamental no cerne da prática projetual: se o nosso entendimento tradicional da arquitetura se baseia na proteção dos seres humanos contra as ações destrutivas da natureza, uma arquitetura alinhada com a ecologia deve proteger a natureza contra as ações destrutivas dos seres humanos. Contudo, um rápido olhar sobre a história da arquitetura poderá revelar uma história diferente, o que não escapa a Pedro Gadanho.

Gadanho menciona o abrigo de Laugier, descrevendo-o como a “promessa de reconexão com o oposto da arquitetura, a própria Natureza”⁵³. Colocando de lado a premissa da existência de uma oposição entre natureza e arquitetura, gostaríamos de aprofundar esta questão, porque a gravura de Charles Eisen utilizada na capa de *Essai sur l'Architecture*, de 1755, é sem dúvida, uma das imagens mais icônicas da historiografia da arquitetura. Na imagem, uma jovem — a personificação da arquitetura (#feminismo?), sentada junto às ruínas de um edifício clássico, revela a um anjo uma asna triangular de madeira suportada por árvores. A imagem está associada à origem mítica da arquitetura e é geralmente interpretada como o momento em que a arquitetura se separa da natureza, ou para ilustrar como a arquitetura está enraizada na natureza, sugerindo que existe uma continuidade implícita, e não uma contradição, entre o “natural” e o “artificial”⁵⁴, insinuando que a arquitetura, na realidade, amplifica e aperfeiçoa a natureza. Mas, se observarmos os destroços de construção localizados no canto inferior direito, encontraremos componentes de um edifício clássico — um capitel, uma coluna caída, parte de um friso e uma cornija, e podemos interrogar-nos se esta devastação terá sido originada por uma catástrofe natural ou um conflito humano? Devemos também observar que este edifício clássico, agora colapsado, é anterior ao abrigo primitivo. Estas interrogações abrem uma interpretação cultural completamente diferente. A arquitetura está tão profundamente enraizada nos processos naturais do ambiente e dos recursos que este proporciona, como nos ciclos humanos de ascensão e queda das civilizações. Nesta imagem, encontramos não só uma narrativa de harmonia e coexistência simbiótica, mas também de uma tensão fundamentalmente inevitável entre a natureza e a humanidade.

Regressando à Idade Moderna, Gadanho aponta que se houve um momento da história que se revelou extraordinariamente produtivo e fértil para coletivos de arquitetura na investigação e especulação sobre a relação entre a matéria construída e o meio ambiente, foi a década de 1970: “Houve uma época em que os arquitetos estavam na vanguarda das questões ecológicas. Houve um tempo em que alguns arquitetos radicais estavam associados a inventores, ativistas e ambientalistas, respondendo aos primeiros sinais de uma crise ecológica emergente”⁵⁵. Como é bem sabido, este momento sociocultural foi impulsionado por eventos cruciais como a crise do petróleo, as lutas pelos direitos civis e movimentos de contracultura. No entanto, essas arquiteturas radicais desvaneceram gradualmente com a ascensão da “Reaganomics” e do “Thatcherismo”, levando Gadanho a perguntar-se se a vanguarda ecológica teria sido “final e derradeiramente subsumida pela lógica totalmente capitalista do mainstream neomodernista?”⁵⁶

Esta interrogação retórica ganha particular relevância se arriscarmos comparar um projeto especulativo que simboliza a radicalização da relação entre a arquitetura, a sociedade e o ambiente — o *Monumento Continuo* (1969) dos Superstudio, e o mais controverso projeto de arquitetura (alegaadamente) sustentável do mundo. Neom é um megaprojeto de 500 mil milhões de dólares numa área do tamanho da Bélgica do deserto da Arábia Saudita⁵⁷, que pretende ser neutro em termos de emissões de carbono, envolvendo os mais reputados gabinetes de arquitetura do momento. O plano urbanístico prevê uma série de aglomerados urbanos, resorts privados — incluindo uma estância privada de ski que irá receber os Jogos Asiáticos de inverno de 2029 — e a muito noticiada “The Line” — um edifício-cidade linear que se estende desde o mar, na costa a leste, atravessando deserto, montanhas e vales, pretendendo albergar nove milhões de pessoas. O projeto consiste em dois edifícios paralelos e interligados, com 170 km de comprimento, 500 metros de altura, compostos pela sobreposição de módulos de utilização mista e adaptável, revestidos por fachadas espelhadas e cobertos por uma camada de vegetação e árvores. Se esta descrição do projeto parece extraída de uma distopia pós-apocalíptica de ficção científica, não é por acaso. O vídeo promocional mostra táxis voadores a contornar módulos de construção em consola, fazendo lembrar *O Quinto Elemento* ou *Blade Runner*, mas os contornos políticos aproximam-se mais da colônia espacial do filme *Elysium*⁵⁸. Dado o contexto, não há razão para não sermos cépticos em relação às pretensões da arquitetura sustentável.



Boeri Studio, “Bosco Verticale”, Milão, 2014
© Laura Cionci. Cortesia: Boeri Studio

53. Gadanho, *Climax Change!*, p. 23.

54. Ver Ginger Nolan, “Architecture’s Death Drive: The Primitive Hut Against History”, *Log – Disorienting Phenomenology*, n.º 42, Winter/Spring 2018, pp. 91–102.

55. Gadanho, *Climax Change!*, p. 27.

56. *Ibid.*, p. 25.

57. Ver <https://www.neom.com/en-us>

58. No filme, *Elysium* é uma estação espacial luxuosa em forma de anel, habitada pela classe privilegiada que fugiu da Terra, sobrepovoada, poluída e doente.



Superstudio, *Monumento Continuo*, 1969–70
© MoMA, New York / Scala, Firenze



The Line, Arábia Saudita, 2021
Fonte: Neom.com

Na realidade, a posição predefinida deve ser de ceticismo profundo⁵⁹. Existem preocupações relativamente ao impacto do colosso espelhado na vida selvagem, nomeadamente para as aves costeiras locais; ao impacto das emissões de carbono durante a sua construção (estimado em 1.8 gigatoneladas de CO₂⁶⁰); em relação às condições adversas do deserto da Arábia, que requerem que qualquer edificação seja servida por operações de arrefecimento de escala industrial, consumindo grandes quantidades de energia e água doce; e finalmente, os relatos de violações do direito do trabalho, dos direitos humanos, de expulsões forçadas da comunidade Huwaitat e de execuções de manifestantes⁶¹. O príncipe Mohammed bin Salman, fundador do projeto, afirma que este “desafia as tradicionais cidades rasas e horizontais, e cria um modelo de preservação da natureza e de melhoria da habitabilidade humana”⁶², enquanto no website do projeto podemos ler “a saúde e o bem-estar das pessoas terão prioridade sobre os transportes e as infraestruturas, ao contrário das cidades tradicionais”⁶³. É oficial, atingimos o cúmulo da sustentabilidade.

Há mais de cinquenta anos, os Superstudio escreveram: “A única possibilidade da arquitetura é a sua extensão monumental. Todos os problemas de qualidade do espaço, de destino funcional ou de sensibilidade foram eliminados. O *Monumento Continuo* não é a simulação de uma situação futura, mas funciona como um paradoxo mental, um projeto crítico não edificável e, portanto, ‘negativo’.”⁶⁴ A maneira como um projeto distópico tecnocológico, concebido como uma forma de crítica social e política, pode ser reciclado e metamorfoseado para promover e intensificar o sistema consumista e empresarial que pretendia desacreditar, diz muito sobre o nosso momento cultural atual. O mundo é agora apenas uma extensão infinita de objetos e humanos numa relação desigual de poder. Para responder à pergunta inicial de Pedro Gadanho, a vanguarda ecológica não só foi absorvida pelo capitalismo, como também foi completamente transfigurada para servir o objetivo oposto. Entretanto, nos próximos anos, “A Linha” irá continuar a alimentar a curiosidade e a atenção de todos, constituindo um dilema ético fundamental para os conceituados ateliers de arquitetura envolvidos⁶⁵.

VIDA APÓS A ARQUITETURA

Quando se debate o aquecimento global, há uma propensão para apontar para uma mudança de mentalidade tanto individual como coletiva; mas dada a complexidade e a natureza multifacetada do tema, nunca é evidente o que essa mudança implica e quando deverá ocorrer. É por isso que tendemos a saltar algumas etapas e a pensar numa versão idealizada da sustentabilidade — pensamos que, se adotarmos os ideais certos, talvez possamos finalmente começar a “ser ecológicos” e fazer a diferença. Sim, a humanidade entrou numa nova fase e a arquitetura tem de a acompanhar; tem de ir além das eficiências materiais e da retórica superficial que pretende “restaurar a ligação com a natureza”, tem de questionar as práticas extrativas associadas à indústria, questionar o capitalismo neoliberal, questionar a relação dos edifícios com os fluxos de energia, questionar a nossa relação com as entidades não humanas do nosso ecossistema e refletir sobre como todas estas questões afetam a forma como pensamos a matéria e o espaço. No entanto, como Gadanho refere, os arquitetos devem evitar pensar que podem derrotar a crise climática apenas repensando a forma como projetamos edifícios⁶⁶. É fundamental perceber que, neste momento, atingir a neutralidade carbónica na construção é apenas uma miragem, e enquanto essa ilusão pairar sobre a disciplina, vai impedir o desenvolvimento de potenciais caminhos que explorem como a arquitetura pode ser uma contribuição positiva no nosso mundo insustentável. Seja como for, a arquitetura não vai salvar o mundo e devemos ser cautelosos com qualquer narrativa que afirme o contrário. A arquitetura é apenas um elemento — o componente material e espacial — de um movimento maior, e ainda estamos a aprender como posicionar-nos neste conflito. A arquitetura é uma parte da ecologia planetária e, como tal, deve desenvolver um enquadramento que promova empatia não apenas por todas as espécies vivas, mas por toda a realidade material. Como explica Timothy Morton, enfrentar os desafios do aquecimento global não é imaginar uma coexistência harmoniosa entre uma natureza imaculada e os seres humanos, mas sim apreciar a erva daninha que cresce através de uma fenda no betão... e depois apreciar o betão. O betão é uma parte do mundo, e uma parte de nós⁶⁷.

59. Como pontos de referência podemos apontar a fraude dos esquemas de créditos de carbono ou as inconsistências nos vários sistemas de certificação de edifícios sustentáveis.

60. Nat Barker, “Sustainability and Liveability Claims of Saudi 170-Kilometre City Are ‘Naive’ Say Experts”, *Dezeen*, 8.8.2022.

61. Vivian Nereim, “MBS’s \$500 Billion Desert Dream Just Keeps Getting Weirder”, *Bloomberg UK*, 14.7.2022.

62. “Kingdom of Saudi Arabia Highlights 2022, Neom, The Line”, *MENA Economic Review* 2023.

63. <https://www.neom.com/en-us/regions/theline>

64. Cristiano Toraldo di Francia, “Continuous Monument”: <https://www.cristianotoraldofrancia.it/continuous-monument/>

65. Adam Greenfield, “All Those Complicit in Neom’s Design and Construction Are Already Destroyers of Worlds”, *Dezeen*, 21.11.2022.

66. Gadanho, *Climax Change!*, p. 174.

67. Morgan Meis, “Timothy Morton’s Hyper-Pandemic”, *The New Yorker*, 8.6.2021.

CLIMAX CHANGE! PEAK SUSTAINABILITY

SUSTAINING SUSTAINABILITY

Sustainability has been a major buzzword for architects since the turn of the millennium. You still would be hard pressed today to find another concept that concentrates and distributes the matters of concern of architecture as a discipline with such intensity and passion. This is hardly surprising, as sustainability is directed towards the most basic tenets of life and has the goal of assembling humanity within a collective vision for a better future. The sustainability agenda has brought to the forefront of architectural discourse the ethical and social responsibility of the architect with regard to our shared planet, triggering a number of pledges from architectural institutions and design firms, and the production of a wide range of approaches to design that attempt to synthesise a conceptualised notion of nature with emergent green technologies. A whole new technical lexicon has emerged that architects had to quickly become acquainted with.¹ Today, new sustainability guidance, energy standards and carbon measuring tools continue to be generated and all major architectural studios have been producing their own sustainable design targets and certification methodologies as a response to the climate emergency.

However, despite well publicised success stories about lowering the energy consumption of a very limited stock of new and refurbished buildings, this rollout has been slow-paced and, overall, ineffective. The UN 2022 Global Status Report for Buildings and Construction found that global CO₂ emissions in the building sector have continued to grow in recent years. Building energy demand for the year 2021 increased 4% from the previous year – the largest increase in the last 10 years – while CO₂ emissions from buildings' operations in 2021 reached an all-time high – a 5% increase in comparison to 2020.² Despite the numerous commitments to the sustainability agenda, architects are failing to deliver the necessary material changes in the area of construction.

But architecture should not take all the blame, as the data is in line with the findings from the other sectors. Despite the widespread rise in sustainability departments in industries and corporations, and the purported action plans implemented by Governments, the latest IPCC³ conference only managed to confirm the alarming findings from previous reports: the concentration of carbon dioxide in our atmosphere is now at an all-time high (at least in the last 2 million years) and the last decade was warmer than any period for over 125,000 years.⁴ In order to limit warming to 1.5C and avoid the more catastrophic consequences of global warming, IPCC scientists claim it is absolutely vital to reach net zero CO₂ emissions by the early 2050s.

APATHY AND APOTHEOSIS

In June 2017 a disquieting photograph of a Canadian man calmly mowing his rear garden's lawn, indifferent to a raging tornado that loomed on the horizon⁵ was posted on Facebook and quickly went viral. Labelled the lawnmower man, the image prompted a wide spectrum of memes and comments on social media, with some interpreting this stoic and defying act as proof of human resilience and resistance in the face

of natural disasters and ecological collapse, while others saw it as an emblematic representation of the wilful disregard and indifference regarding any climate change action.⁶

It is always difficult to pinpoint what exactly the specific qualities of an image are that make it appealing and culturally or politically relevant. As John Berger⁷ argued in the 1970s, "every image embodies a way of seeing",⁸ defining seeing as a socially constructed political act that superimposes a particular individual world view upon a given visual record. In the case of our environmental conundrum, it is no secret that the public response was polarised. Activists demand the immediate adoption of policies that phase out burning fossil fuels, regardless of the implications to economic growth or our quality of life. In direct contrast, a minor but vocal slice of society, primarily from developed countries, adamantly refuses to acknowledge that any real environmental problem exists, equating ecological concerns to "cultural Marxism" or "woke ideology", something that is regarded as a threat to the fabric of "traditional" society. But for the vast majority of people who want to take individual meaningful actions (e.g., drive less, conserve energy, shop locally, eat organic, use an electric car, etc.) they are immediately confronted by the statistical irrelevance of their individual decisions. This becomes especially significant, given the information that only 20 multinational corporations are responsible for 50% of the world's greenhouse gas emissions;⁹ of the top 10 polluting nations, only the United States, Germany, Britain and Canada have made pledges to reduce GHG emissions;¹⁰ 10% of the world's population emits nearly half of the world's carbon pollution; the top 1% of income earners around the world account for more emissions than all the people in the bottom 50% of the revenue scale;¹¹ 90% of the rainforest carbon offsets scheme provided by the world's leading company have been revealed to be a scam¹² and a recent study claims that fossil fuel companies should pay \$209bn a year in climate reparations.¹³ To make matters worse, COP 28, the upcoming annual UN climate summit, where governments discuss policies to limit fossil fuel consumption, will be hosted by the oil-rich United Arab Emirates and presided over by Sultan Al Jaber, the CEO of Abu Dhabi National Oil Company.¹⁴

Since 1990 the IPCC has been producing reports on climate change, each of which confirms the statistical data and escalates the cataclysmic predictions. The figures do the news rounds and get repeated to the point of exhaustion. After feeling shocked, panicked, perplexed and powerless, it is increasingly difficult not to be left feeling numb. So, it is hardly surprising when one comes across a generalised societal mood of apathy and resignation that resonates with the viral image of the lawnmower man. When it comes to the climate emergency, there is a sense that one is stuck in a loop one can never get out of, and is always on the verge of reaching a tragic tipping point, without a foreseeable tangible horizon the human collective can realistically aim at.

CLIMAX CHANGE! – THE TIPPING POINT

It is in this context that the recent book by Pedro Gadanho *Climax Change!* hits the shelves, providing new coordinates for an ambitious shift towards an environmentally aware architecture. Pedro Gadanho is, of course, a widely renowned architect, curator of contemporary architecture at the MoMA in New York between 2012–2015, founding director of the MAAT gallery in Lisbon and currently a Loeb Fellow at Harvard University. His writing and curatorial work over the last decade illustrates a consistent focus on the relation between society and ecology. The exhibitions, and subsequent book publications,

Utopia/Dystopia and *Eco-Visionaries*,¹⁵ contributed significantly to advancing the interpretation of the ecological emergency as an ontological matter that calls for contributions from the full spectrum of the creative arts in order to be understood, digested and internalised by the architecture discipline. His most recent book comes as the logical conclusion to this process and the subtitle pulls no punches, purporting to reveal "How architecture must transform in the age of ecological emergency". The title, *Climax Change* with an exclamation point is, obviously, a play on words. Sustainable design has been gathering momentum for some time and now that we are approaching an ecological precipice, we are also on the cusp of much-needed reform in design to advance non-anthropocentric architecture practice. Rejecting the current status quo of sustainability in architecture, the book provides an engaging cross-spectrum scrutiny of our environmental problem, exploring the intersection between ecological, political and economic analysis from a Western perspective, denouncing particular shortcomings and making specific claims as to the multifaceted nature of the paths forward that are worth being addressed and expanded upon.

The book starts off by presenting a provocation – an embargo to new construction: "We architects should definitely start to conceptualise the trade-offs that would allow us to tell society to ban building"¹⁶. Of course, there is a shock value to this statement, but desperate times call for desperate measures. The claim indicates the urgent need for immediate, ground-breaking and unprecedented decision-making and is grounded in two main points: green buildings take several decades to overcome the harmful impacts caused to the environment during their construction,¹⁷ and statistics show that there is a significant stock of vacant buildings throughout the Western World,¹⁸ which could be put to use if adequate policies and urban strategies were deployed, hence eliminating the need for new developments. Nevertheless, architecture is fundamentally about construction; it is the architect's purpose and destiny – could one really ask architects to stop thinking about new urban substance? In this line of thought, Gadanho later adds nuance to the debate and blurs the line in the sand by restricting the building veto to non-urban territory and arguing in favour of increasing the density of the existing urban fabric. The author also gives examples of specific incentives or trade-offs that would be made available for developers who rewild unused or abandoned land plots, reclaim infill sites, use a significant percentage of recycled materials in construction projects and reuse part of the demolished materials in a new build's foundations. The proposal for a new regulatory and economic framework is unquestionably on point and inevitable if one is serious about climate change. By pointing out the ways in which architectural production is deeply reliant on both the inner workings of private developers and on urban strategy policies, Gadanho is effectively promoting the deployment of architects at the embryonic stages of urban joint ventures, before big managerial and entrepreneurial decisions are taken, and endeavouring to confront the destructive boom and bust cycles of financial markets around the globe. But this gives rise to one question: if one wants to change the pre-conditions that produce design, how can architecture begin to forge new relations in the triangle formed by society, sustainability and the economy?

LIMITS TO GREEN GROWTH

One thing that stands out in the book is the absence of a concept for sustainability. Gadanho explains that sustainable architecture, despite being presented as the global warming panacea, or the silver bullet for our ecological crisis, is, in

the vast majority of cases, a magical tool that allows architects, politicians and developers to continue with business as usual. Gadanho's position is diametrically opposed to the canon of Green Capitalism that is patent in the recent issue of *The Economist* titled "Hug Pylons, Not Trees". The editorial claims the only path forward to stop fossil-fuel-derived emissions is to increase the amount of electricity available from renewable sources: "It is economic growth that will make possible the building of new transmission lines, gigawatt-scale renewable power installations and, indeed, the mines from which the minerals these things need are sourced. To demonise it, as some environmentalists do, is to expose the world to more climate change, not less", shockingly concluding that "we had to loot the planet in order to save it".¹⁹ It is sufficient to point out the rebound effect²⁰ with regard to, for example, the introduction of LED lights,²¹ or, going back in time to the Levons paradox,²² to explain how increased efficiencies, or a newfound abundance of energy does not lead to lower consumption or lower costs.

For Gadanho, sustainability is too compromised with this corporative and market-oriented mindset, that has led to the commodification of environmental action and exhausting any of the original creative potential. But a critique of the concept itself is absent. Delving into this issue, one can point out that when one fuses sustainability and architecture, a fundamental deadlock emerges: sustainability pushes architecture toward two opposite and self-contradictory directions: while its rhetoric establishes the ontological primacy of the environment in the hierarchy of design decisions, its practice reduces ecological concerns to technocratic design principles based on thermal bridging coefficients and quantification of Carbon emissions. These are two discrete domains that do not overlap, and that are impossible to be synthesised in a convincing and systematic way. As Mark Jarzombek claims, "We live in an unsustainable world and we will 'always' live in an unsustainable world. This means that we should build and theorise accordingly. The first theoretical act is to clear the air, get rid of the word Sustainability and learn to speak honestly about what it means to design in an unsustainable world."²³

As Gadanho rejects sustainability, he introduces the key notion of the "Great Transition". The book is vague on a conceptual definition of this term, but its allure is easy to understand, as it emphasises the idea of epochal transformation and paradigm shift. The term was coined in the 1960s by Kenneth E. Boulding²⁴ to explain the socio-cultural and economic revolution brought about by modernisation and regained popularity at the turn of the century in describing how the areas of economic globalisation, communications technology and climate change are converging to shape the newly emerging sustainable global society. For Gadanho, the "Great Transition" adds two key precepts to the foundations of contemporary design practice: exploration of the notion of the 'ecological commons' in the area of construction; and, perhaps more markedly, an embrace of the economic degrowth movement. This is a novel turn, as it directly asks architects to, on the one hand, engage with the environmental science on the processes of ecological regeneration (research biomaterials, engage with the concept of interspecies usage of buildings, etc.) and, on the other, subscribe to, or engage with the political activism associated with the Green New Deals. A rejection of Green Capitalism inexorably linked to sustainability is the only real way forward if one is serious about reducing the carbon footprint and embracing degrowth, is arguably the book's most compelling and thought-provoking proposal.

Of course, the idea of degrowth has been part of the environmental movement since the publication of *Limits to Growth*,²⁵ in 1972, but, as Gadanho explains, the concept has remained on the periphery of architectural thought.²⁶ Moreover, during the 1980s, the framework of capitalism within a liberal democratic regime became deeply entrenched in the West as the only realistically prosperous political/economic system, a mindset consolidated by authors such as Fukuyama, who, in 1989, developed the concept of The End of History,²⁷ proposing that we have reached the end-point of mankind's ideological evolution in terms of human government. This led Frederic Jameson to acknowledge that "it's easier to imagine the end of the world than the end of capitalism."²⁸ However, lately one finds signs of change. A recent article in *Fortune* magazine has the shocking title "We may be looking at the end of capitalism: One of the world's oldest and largest investment banks warns 'Greedflation' has gone too far." The article explains that "corporations, particularly in developed economies like the U.S. and U.K., have used rising raw material and logistics costs amid the COVID-19 pandemic and the war in Ukraine as an excuse to raise prices and expand profit margins to new heights."²⁹ Last year, the corporations in the *Fortune* 500 list generated an unparalleled \$1.8 trillion in profit, the biggest profit margins since the 1950s.³⁰ This never-before-seen escalation in socio-economic inequality has led to a total disconnect between the top 1% and the rest of the population, triggering fears of deep social unrest if consumers continue to struggle with inflation.³¹

Recently, WHO officially declared the end to COVID-19 as a global health emergency,³² but the sacrifices made as a collective during the lockdowns are still present in our minds. One may even remember where one was when the first lockdowns were imposed, some three years ago. David Geffen must still remember because on 28 March 2020 he created a now infamous Instagram post that led the music mogul to ignore his Instagram account for two years. The glamorous bird's eye picture of his private yacht in a Caribbean Sea sunset with the caption "hoping everybody is staying safe" was mocked on social media for its narcissism and tone-deafness. Geffen's intention may have been to send a positive and empathetic message to the planet, but while this may be true, the post only further demonstrated how out of touch the elites are, and how the burdens of systemic crises are not shared equitably across the globe, meaning that there is effectively no shared traits, roles, objectives or expectations between the top earners and the rest of the world. Additionally, the post also manages to encapsulate the escapist dreams of billionaires, top banking executives and Silicon Valley tech libertarian magnates that are also revealed in many Sustainable Design Projects. From eco-friendly gated communities, environmentally minded high-end resorts, or even man-made private islands, these green dreams bring a new world of seclusion, exclusivity, luxury, privacy (and tax avoidance) for the privileged, while virtue signalling ethical concerns.³³

The world has changed drastically in the last decade, and the time is ripe for change. By placing the future of architecture within the economic realm, Pedro Gadanho is capturing the zeitgeist. Now, the next step is to explore how exactly architectural practice should incorporate these ideas and avoid the pitfalls of sustainability.

TOWARDS AN ECOLOGICALLY FRIENDLY ARCHITECTURE

Another central precept in the book is the portrayal of architecture, in particular the modern movement,

as an inadvertent accomplice in the continued practice of ecocide:³⁴ "With their glorification of concrete, steel and glass, Modernist architects could be said to provide an enthusiastic boost for the embrace of ruinous environmental practices by the construction industry. [...] The International Style could be said to be a fellow conspirator in the progression of globalisation to abandon any concern for the balance of both local and planetary systems."³⁵ This indictment is common place for the activist streak of environmentalism, but what may be controversial here is not the critique of the material excesses of our hubristic and anthropocentric past, but, rather, the use of flamboyant and self-condemning rhetoric, the weaponisation of guilt, and the retrospective morality that comes to the fore when judging actions of the past according to contemporary standards and expertise – a doctrine known as Presentism.³⁶ But, no doubt Gadanho is well aware of the progressive achievements of Modernism, as throughout the book we find a recurring parallel between the socio-technological context that led to the emergence of the Modern Movement and the current situation.³⁷ Gadanho claims architecture needs to "reinvent itself as a discipline and as a profession",³⁸ trigger a "new potential avant-garde",³⁹ and create a "manifesto for change", a "new sort of unified theory of architecture"⁴⁰ that could lead to an architectural renaissance as profound as the advent of modernism: "With the climate crisis, we are faced with the need for similar, if not bigger, radical change in the logic and practice of architecture. Industrialization brought about a new architectural aesthetics. The environmental emergency – and the Great Transition that it implies – should have a similar, if not bigger, effect."⁴¹

Setting aside Gadanho's seemingly contradictory dichotomy through the simultaneous repudiation and reaffirmation of the foundations of the Modern Movement, one only has to recall Reyner Banham's *Theory and Design in the First Machine Age* and Martin Pawley's *Theory and Design in the Second Machine Age* to understand the potential of the ongoing Third Industrial Revolution⁴² for unlocking a new age of architectural advancement. Eco-friendly architecture seeks to be highly efficient, self-sufficient and free of context (it internalises flows of energy, water, and sometimes food and waste), aspires to be global and universal (in the sense of being able to be standardised and replicated), assumes a high grounded and moralistic mission that wants to revolutionise society (i.e., restore ecological balance), favours a managerial-oriented design approach while relying on scientifically predetermined guidelines that minimise subjective interpretation (heat loss simulators, life-cycle analysis, GHG emission calculations), imposes a radical discontinuation of the historical tradition (as in new design priorities, rejection of the obsolete practices of the past), focuses on establishing a new order of formal codification to express the shift in mindset (green aesthetics), where the final objective is to reformat the totality of the current urban environment (Zero Carbon City). Given these striking parallels, it is not surprising to read of the intersection between environmentalism and design as the ultimate expansion of the unfinished Modern Project⁴³, with all its potentials and drawbacks.

But to avoid repeating the mistakes of the past and becoming the simple output of a managerial emissions accounting task, Gadanho argues that the emerging eco-social structures should "revolutionise form-making",⁴⁴ rushing in a "new architectural language",⁴⁵ while winking at the idea of a second coming of postmodernity: "How will architecture practice effectively move beyond the murderous modernist paradigms [...]?"

How much is architecture culture willing to have a second stab at being truly postmodern?"⁴⁶ Here, Gadanho emphasises the need for a plurality of design tactics and approaches to avoid a dogmatic and top-down orthodoxy;⁴⁷ however, it is unclear if he is a proponent for constituting a whole new aesthetic system; a new tectonic canon that emerges from the visible and invisible flows of our dynamic ecosystem.⁴⁸ The examples provided as potential references, among several others in the book, range from Druot + Lacaton & Vassal's Tour Bois-le-Pretre, to Stefano Boeri's Vertical Forest and to a self-sufficient lodge in the Chilean woods. While the socio-ecological appeal of the 2021 Pritzker prize recipients is clear for all to see,⁴⁹ one is left wondering if Boeri's Vertical Forest, a residential high-end, high-spec and high-rise tower with overhanging balconies planted with trees and shrubs is really a convincing and serious exploration of the emerging properties of newly attained ecological awareness or just an ostensive transformation of objects of 'nature' into an external amenity, managed by a centralised maintenance contractor, in order to fabricate a fashionable piece of green iconography.⁵⁰ Gadanho also extolls the virtues of a small-scale off-grid cabin as a "do-it yourself kit full of all the requirements needed to address the Great Transition into a new energy regime".⁵¹ Still, one must ask if this is a true example of ecological living or of escapism,⁵² as the retreat into an individual and self-reliant autonomous shelter would involve a degree of denial of collective responsibilities and, thus it would be unable to truly represent the bio-political struggles of modern society.

Herein lies the real challenge, in the form of a dilemma: how can an ecologically oriented architecture avoid becoming a green re-hash of heroic modernism, whose belief in technology and an epistemic break with the past fuelled dreams of urban progress and social redemption, and, at the same time, discard the excesses of postmodern symbolism that fetishise material aesthetics and effectively confront spatial organisations and their role in perpetuating global warming? To begin to outline a response to this question, one needs to look at the common architectural heritage and review the assumptions regarding the historical relations between the environment and architecture that are taken for granted.

THE DEEP ROOTS OF THE CROSSOVER BETWEEN ARCHITECTURE AND THE ENVIRONMENT

As the title makes clear, the idea of a fundamental rupture with the past is central to *Climax Change!*. There is a clear emphasis on the need to relinquish our former energy-intensive architectural past and enact a fundamental reversal in the core of design practice: if the traditional understanding of architecture is founded on the protection of humans from the destructive actions of nature, an ecologically oriented architecture must protect nature from the destructive actions of humans. Despite this apparent conceptual break, a quick look at the history of Architecture can tell a different story, which is not lost on Pedro Gadanho.

Gadanho references Laugier's primitive hut as an example of the "promise of reconnection to architecture's opposite, Nature itself".⁵³ Setting aside the assumption of an opposition between nature and architecture, one would like to expand on this allegory, as Charles Eisen's engraving used in the frontispiece of 1755's *Essay on Architecture* is arguably one of the most iconic images in architectural historiography. In the image, a young woman – architecture personified (≠feminism?), reveals a triangular timber gable pediment

supported by trees to an angel, while leaning against the ruins of a classical building. The image is linked to the mythical origin of architecture, and it is generally either interpreted as the moment where architecture separates itself from nature or as an illustration of architecture being rooted in nature, suggesting there is an implicit continuity, not contradiction, between the "natural" and the "artificial",⁵⁴ and hinting that architecture even amplifies and perfects nature. However, turning the gaze to the construction components on the lower right-hand corner, one finds debris of a classical building – a capital, a fallen column, part of a frieze and a cornice, and one can ask oneself what exactly has happened here; was this the result of a natural disaster or human conflict? One should also note that the construction debris pre-dates the revelation of the primitive hut. Now, one has an entirely different cultural interpretation. Architecture is as deeply embedded in the natural cycles of the environment and of the resources it provides, as in the human cycles of the rise and fall of civilisations. In the engraving there is not only a narrative of harmony and symbiotic coexistence but also of a fundamentally inescapable tension between nature and mankind, with the birth of architecture occurring in the demise of the former.

Coming back to the modern Age, as Gadanho points out, if there was a moment in history that was extraordinarily productive and fertile for architectural collectives in researching and speculating about the relationship between the built substance and the environment, that would be the 1970s: "There was a time in which architects had been ahead of the curve when it came to ecological upheaval. There was a time, around, in which a few radical architects were out there with a few inventors, activists and early environmentalists, responding to the early signs of a budding ecological crisis".⁵⁵ This did not happen out of the blue – this far-reaching socio-cultural happening was propelled by significant events such as the oil crisis, civil rights struggles and counterculture movements. However, these radical architectures faded with the rise of Reaganomics and Thatcherism, leading Gadanho to wonder if the ecological avant-garde had been "finally and ultimately subsumed by the full-capitalist logic of the neomodernist mainstream?"⁵⁶

This rhetorical question gains a particular relevance when one ventures to compare a speculative project that pushed the relation between architecture, society and the environment to the extreme – Superstudio's *The Continuous Monument* (1969) and the world's largest and most controversial (supposedly) sustainable architecture project. Neom is a \$500 billion megaproject in the Saudi Arabian desert, covering an area the size of Belgium⁵⁷, that aims to be Carbon Neutral, where all of the big-name architectural practices seem to be involved. It is made up of a number of urban clusters, private resorts (including a sky resort that will be the host of the 2029 Asian Winter Games) and the heavily promoted 'The Line' – a linear urban project for nine million people that goes from the coast in the east, through desert, mountains and valleys. The project consists of two parallel and interlinked, 170 km long edifices, 500 meter high, composed overlapping and juxtaposed mixed-use modules, clad with mirrored facades and topped with a layer of vegetation and trees. If the description of this project seems to be straight out of a post-apocalyptic sci-fi dystopia, this is not by accident. The promotional video shows flying taxis swerving round cantilevered building modules, reminiscent of movies such as *The Fifth Element* or *Blade Runner*, but the political aesthetics are more reminiscent of the space colony in the movie *Elysium*.⁵⁸ At this

point, there is really no reason not to be sceptical of the big claims regarding sustainable design; indeed, deep scepticism should be the default position.⁵⁹ There are concerns with regard to: firstly, the impact of the gigantic mirrored twin barrier on the ecosystem, namely, local coastal birds; secondly, the estimated 1.8 gigatonnes of the embodied carbon that will be emitted during construction;⁶⁰ thirdly, the harsh conditions in the Arabian desert that will render any building uninhabitable in the absence of massively energy-intensive cooling operations and the necessary consumption of copious amount of fresh water; and fourthly, the reports of human rights and labour law abuses, and on the forced evictions of local Huwaitat communities and executions of protesters.⁶¹ The project's founder, Saudi crown prince Mohammed bin Salman, contends that it "challenges the traditional flat, horizontal cities and creates a model for nature preservation and enhanced human liveability"⁶² while its website unashamedly boasts that "people's health and wellbeing will be prioritized over transportation and infrastructure, unlike traditional cities".⁶³ It is official, we have reached peak sustainability paradox.

Over fifty years ago, Superstudio wrote: "The only possibility for architecture is in its monumental extension. All the problems of quality of space, functional destination or sensibility have been removed. *The Continuous Monument* is not the simulation of a future situation, but works as a mental paradox, a critical project not buildable and therefore 'negative'".⁶⁴ The fact that a dystopian techno-ecological project conceived as a form of social and political critique, can be recycled, greenwashed and used to promote and intensify the consumerist and corporate system it intended to disparage speaks volumes about our current cultural moment. The world is now just an infinite expanse of objects and humans in an unequal power relationship. To answer Pedro Gadanho's rhetorical question, the ecological avant-garde has not been only absorbed by capitalism; it has also been thoroughly warped to serve the opposing purpose. Nevertheless, in the coming years, the Line will surely meet with the curiosity and attention of all and constitute a fundamental ethical dilemma for the renowned architectural firms involved.⁶⁵

LIFE AFTER ARCHITECTURE

When discussing global warming, there is a propensity to advocate for an individual and collective mindset change; however, given the complexity and multi-faceted nature of the issue, it is never exactly clear what that change entails and when said change can occur. This is why we tend to skip a few steps and think of sustainability in its idealised version – then, if we only adopt the right ideals, perhaps we can all finally start "being ecological" and make a difference. Yes, humanity has entered a new phase and architecture needs to keep up. It needs to get beyond material efficiencies and the easy rhetoric of 'reconnecting with nature'; it needs to question the extraction practices underpinning the industry, question neoliberal capitalism, question buildings' reliance on grid energy, question the relationship with all non-human entities in our ecosystem and how all these matters affect the way we think about matter and space. Yet, as Gadanho also points out, architects should not assume they can reverse the climate crisis by merely rethinking the way they design buildings.⁶⁶ It is fundamental to come to the realisation that, at this point in time, carbon neutrality in the building industry is still pie-in-the-sky thinking, and the more that misconception

hangs over the discipline, the more it hinders the real possibilities of exploring how architecture can operate in the real, unsustainable world. As it stands, architecture will not save the world, and one should be cautious of any narrative that claims the opposite. Architecture is just a small part – the material and spatial counterpart – of a larger movement, and one is still learning re scrutinising the human position in relation to this matter. It is part of the planetary ecology, and as such, must be given a framework that develops empathy not only for all living species, but for all material reality too. As Timothy Morton explains, to face the challenges of global warming is not to envisage a harmonious coexistence between a pristine nature and humans, but is about appreciating the weed growing through a crack in the concrete... and then appreciating the concrete. The concrete is a part of the world, and a part of us.⁶⁷

- A non-exhaustive glossary for architectural sustainability: Embodied Carbon, Operational Carbon, Carbon-neutral, Carbon-negative, Carbon Footprint, Circular Design, Net Zero, Passivhaus, LEED, BREEAM, Energy Poverty, Anthropocene, Non-Anthropocentric, International Energy Conservation Code, Greenwashing, R-value, U-value, IPCC, Vertical Gardens, Cradle to Cradle, Cradle to Gate, C40 Cities, Carbon Credits, Ecological Footprint, Thermal Capacity, Urban Heat Islands, Life Cycle Analysis, Rewilding, Biomimicry, Biophilic Design, BIM, BMS, BRI, Adaptive Design, Energy-plus Building, Climate Justice. This list is constantly being revised and expanded.
- "2022 Global Status Report for Buildings and Construction", UN, 2022: <https://www.unep.org/resources/publication/2022-global-status-report-buildings-and-construction>
- The Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC) is the United Nations body for assessing the science related to climate change. See <https://www.ipcc.ch/>
- Global warming has driven changes to the Earth's climate that are unprecedented in human history. In the last decade (2010–2020), global surface temperature was 1.1°C higher than the temperature recorded in the second half of the 19th century. Current ocean warming levels are only surpassed by the last ice age, and, consequently, the summer Arctic sea level rise is now faster than any time period in the last 3 000 years.
- "Alberta Man Mowing Lawn During Tornado Was 'Keeping an Eye on It'", *CTV News*, 4.6.2017.
- See Kelly Grovier, "The Golfers Who Finished Their Round While a Forest Burned", *The Guardian*, 8.9.2017.
- John Berger was a writer, artist and art critic, and creator of *Ways of Seeing*, a 1972 television series regarded as one of the most influential art programmes ever made.
- John Berger, *Ways of Seeing*. London: Penguin Books, 1972, p. 10.
- The Carbon Majors Database, CDP Carbon Majors Report 2017: <https://cdn.cdp.net/cdp-production/cms/reports/documents/000/002/327/original/Carbon-Majors-Report-2017.pdf>
- Damian Carrington, "Historical Climate Emissions Reveal Responsibility of Big Polluting Nations", *The Guardian*, 5.10.2021.
- Irina Ivanova, "Global Rich Must Cut Their Carbon Footprint by 97% to Stave Off Climate Change, UN says", *CBS News*, 16.12.2016.
- Patrick Greenfield, "Revealed: More Than 90% of Rainforest Carbon Offsets by Biggest Certifier Are Worthless. Analysis Shows", 18.1.2023.
- Marco Grasso, Richard Heede, "Time to Pay the Piper: Fossil Fuel Companies' Reparations for Climate Damages", *One Earth* vol. 6 issue 5, May 2023.
- It has been reported that Sultan Al Jaber is already taking action to prevent speakers, journalists and news editors from criticising polluting corporations or governments, a scenario that is taking greenwashing to a whole new level. See Ben Stockton, "Cop 28 president's team accused of Wikipedia 'greenwashing'", 30.5.2023.
- Pedro Gadanho. *Eco-Visionaries: Art, Architecture, and New Media after the Anthropocene*. Hatje Cantz Verlag, 2018.

- Pedro Gadanho. *Climax Change! How Architecture must transform itself in the Age of Ecological Emergency*. Barcelona: Actar, 2022, p. 13. See also the initiative "A Global Moratorium on New Construction" by Charlotte Malterre-Barthes. <https://www.charlottemalterrebarthes.com/practice/research-practice/a-global-moratorium-on-new-construction/>
- Ibid., p. 14.
- "Filling Vacancies, Vacant Real Estate: Seizing the Opportunity to Find Affordable Housing Solutions in Europe", 2016: https://ec.europa.eu/futurium/sites/futurium/files/long_version_en.pdf.pdf
- "The Case for an Environmentalism that Builds", *The Economist*, 8–14.4.2023.
- The rebound effect is the nullification of expected gains from the increase in efficiency of resource use from new emerging technologies. See Joan Thiesen, Torben S. Christensen, et al., "Rebound Effects of Price Differences" (12 Dec. 2006), *The International Journal of Life Cycle Assessment* 13, 2008.
- A number of recent studies have shown that reductions in the operational cost of lighting buildings brought about by the introduction of LED lights did not result in cost-cutting, but rather in increased consumption as users can now consume more lighting at the same cost. See <https://insideclimatenews.org/news/21082015/lighting-paradox-cheaper-efficient-led-save-energy-use-rises/>
- "The Coal Question; An Inquiry Concerning the Progress of the Nation, and the Probable Exhaustion of Our Coal Mines", written by William Jevons in 1865, is a report that examines the implications of Britain's reliance on coal and shows how the economical use of a fuel (coal) seems to lead to the increased consumption thereof.
- Mark Jarzombek, *Eco-Pop in The Return of Nature Sustaining Architecture in the Face of Sustainability*, Abingdon: Routledge, 2014, p. 124.
- Kenneth Boulding, *The Meaning of the 20th Century: The Great Transition*. Abingdon: Routledge, 1964.
- "The Limits to Growth; A Report for the Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind" is a ground-breaking report based on computer analysis that studies and predicts the relationships between economic and population growth and our dwindling supply of resources.
- See Matt Huber, "Mish-Mash Ecologism", *New Left Review*: <https://newleftreview.org/sidecar/posts/mish-mash-ecologism>
- See Francis Fukuyama, "The End of History?", *The National Interest* 16, Summer 1989.
- Frederic Jameson. *Archaeologies of the Future, The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, New York: Verso, 2005.
- Will Daniel, "'We May be Looking at the End of Capitalism': One of the World's Oldest and Largest Investment Banks Warns 'Greedflation' Has Gone Too Far", *Fortune*, 5.4.2023.
- Nat Barker, "Sustainability and Liveability Claims of Saudi American Corporations Just Racked Up Their Biggest Profit Margins Since 1950", *Fortune*, 25.8.2022.
- See Isabella Weber, Evan Wasner, "Sellers Inflation, Profits and Conflict: Why Can Large Firms Hike Prices in an Emergency?", *Review of Keynesian Economics*, Vol. 11, no. 2, Summer 2023, 183–213.
- "WHO Chief Declares End to COVID-19 as a Global Health Emergency", *UN News*, 5.5.2023.
- See Conor Lynch, "Welcome to 'Libertarian Island': How These One Percenters Are Creating a Dystopian Nightmare", *Salon*, 16.3.2015.
- The third chapter of the book is entitled "Weapons of Ecocide", expressing how architecture is complicit in environmental destruction.
- Gadanho, *Climax Change!*, p. 72.
- Historians explain how Presentism introduces a cultural bias and leads to fallacies. See Lynn Hunt, "Against Presentism | AHA". May 2002, *Historians.org*.
- The analogy between the modern movement and sustainable architecture has been around for some time. By way of example, twenty years ago Richard Rogers prophesied that: "Ecology-conscious buildings will change modern architecture more radically than perhaps any movement we have seen since the beginning of the modern movement". See Richard Rogers "Interviewed

- by Nina Rappaport: On Sustainability and How It's Changing the Face of Modernism", in David Gissen (ed.), *Big & Green: Toward Sustainable Architecture in the 21st Century*, Princeton Architectural Press, 2003, p. 172.
- Gadanho, *Climax Change!*, p. 155.
 - Ibid., p. 103.
 - Ibid., p. 19.
 - Ibid., p. 16.
 - The Third Industrial Revolution focuses on the idea that when new communication technologies converge with new energy regimes, mainly renewable electricity, this will lead to a new economic revolution. See Jeremy Rifkin, *The Third Industrial Revolution: How Lateral Power is Transforming Energy, the Economy, and the World*, Palgrave Macmillan, 2011.
 - See Catherine Slessor, *Eco-tech: Sustainable Architecture and High Technology*, London: Thames and Hudson, 1997.
 - Gadanho, *Climax Change!*, p. 86.
 - Ibid., p. 78.
 - Ibid., p. 92.
 - To quote Gadanho: "We will need new materials, new forms, and innumerable new ways of practicing", pp. 154–55.
 - Proponents of this vision include Inaki Abalos (see "Aesthetics and Sustainability: Alternatives", Abalos and Sentkiewicz, 2008: http://abalos-sentkiewicz.com/files/Aesthetics_and_Sustainability.pdf) and Bjarke Ingels (see "Hedonistic Sustainability", *TED*, May 2011: https://www.ted.com/talks/bjarke_ingels_hedonistic_sustainability).
 - By this is meant the urban strategy in the context of social housing that entails rejecting demolition, opting for low-cost refurbishment and an increase in floorspace that includes the introduction of a balcony.
 - See Miguel Eufrásia, "At the Crossroads of Sustainability: The Natural Recomposition of Architecture, *Architecture_MPS*, 2018.
 - Gadanho, *Climax Change!*, p. 24.
 - In social studies, the notion of escapism has many ramifications, but in this context one refers to the act of selfish withdrawal from the problem-ridden real world into the comfort and luxury of a safe environment. It involves a high degree of neglect regarding actions for bettering the existing conditions for society as a whole.
 - Gadanho, *Climax Change!*, p. 23.
 - See Ginger Nolan, "Architecture's Death Drive: The Primitive Hut Against History" *Log – Disorienting Phenomenology*, n. 42, Winter/Spring 2018, pp. 91–102.
 - Gadanho, *Climax Change!*, p. 27.
 - Ibid., p. 25.
 - See <https://www.neom.com/en-us>
 - In the movie, *Elysium* is a luxurious ring-shaped space station inhabited by the privileged class that escaped an overpopulated, diseased and polluted Earth.
 - We can point to the Carbon Credit offset fraud scheme or how the certification system for green buildings is deeply flawed.
 - Nat Barker, "Sustainability and Liveability Claims of Saudi 170-Kilometre City are 'Naïve' Say Experts", *Dezeen*, 8.8.2022.
 - Vivian Nereim, "MBS's \$500 Billion Desert Dream Just Keeps Getting Weirder", *Bloomberg UK*, 14.7.2022.
 - "Kingdom of Saudi Arabia Highlights 2022, Neom, The Line", *MENA Economic Review*, 2023.
 - <https://www.neom.com/en-us/regions/theline>
 - Cristiano Toraldo di Francia, *Continuous Monument*: <https://www.cristianotoraldodifranca.it/continuous-monument/>
 - Adam Greenfield, "All Those Complicit in Neom's Design and Construction Are Already Destroyers of Worlds", *Dezeen*, 2.11.2022.
 - Gadanho, *Climax Change!*, p. 174.
 - Morgan Meis, "Timothy Morton's Hyper-Pandemic", *The New Yorker*, 8.6.2021.

IMAGES

- Pedro Gadanho, *Climax Change!*, Actar, 2022
- Cecilia Wessels, "The Lawnmower Man", 2017
- The Economist*, April 2023
- David Geffen, Instagram Post, March 2020
- Boeri Studio, "Bosco Verticale", Milan, 2014
- Supersudio, *Continuous Monument*, 1969–70
- The Line*, Saudi Arabia, 2021

HISTÓRIAS DA PASSAGEM PNEUMÁTICA

por Klaus

“A Passagem Pneumática de Harry Corbelis”, ou, simplesmente, “A Passagem Pneumática” é uma série de histórias interligadas que decorrem num mundo paralelo, vislumbres do qual têm surgido nos cartoons arquitectónicos de Klaus (@klaustoon) para revistas e publicações como *eVolo*, *The New City Reader*, *(In)Forma*, *Uncube*, *MAS Context*, e mais frequentemente *Arquine*.

Quando questionado sobre a origem deste projecto, Luis Miguel (Koldo) Lus Arana, Professor Associado de Teoria e História da Arquitectura, e o alter ego de Klaus na vida real, recorda: “Em 2009, ainda estava concentrado na escrita de *Futuropolis*, a minha dissertação de doutoramento — uma historização cronológica da evolução da imagem da cidade do futuro nos meios de comunicação. O meu principal foco era a imagética da cidade que surgia na banda desenhada, mas a análise forçou-me a estudar outros campos, como o subtítulo indica — ‘banda desenhada e a construção transmediática da cidade do futuro’ —, tanto reconhecidos como destacados. Assim, no curso da minha investigação, mergulhei em todas as coisas relacionadas com a cidade e o futuro e, tal como muitos outros antes de mim e à minha volta, desenvolvi um fascínio pouco saudável pelo fantástico — em todos os sentidos da palavra — que o universo visionário dos anos 1960/70 tinha produzido: aqueles utópicos projectos, desenhos e maquetes que tinham sido compilados por pessoas como Reyner Banham, Justus Dahinden, George R. Collins e, muito especialmente Michel Ragon..., apenas para serem (praticamente) esquecidos para todo o sempre. Por essa altura, tinha acabado de ler *As Cidades Invisíveis* de Italo Calvino — por razões mais académicas de que por prazer, tenho de confessar — e pensei que aquelas outras imaginárias e — infelizmente — invisíveis cidades mereciam ser redescobertas e relatadas mas, ao contrário do que faz Calvino, de um modo também visual. E a ideia de escrever uma série de histórias ilustradas, com textos e desenhos, criando cenários imaginários para essas cidades futuras, tem estado na minha mente desde esse momento.”

“No entanto, isto pareceu-me um projecto pessoal, condenado a nunca ver a luz do dia. Decidi tornar-me um ‘cartoonista de arquitectura online’, devido à minha incapacidade de me comprometer com projectos de longo prazo. No entanto, quando comecei a trabalhar regularmente para revistas de arquitectura, foram-me dados mais espaço e mais latitude: ficção científica, brutalismo, estruturas hi-tech e, claro, cidades imaginárias, embora sempre numa linha paródica. Por vezes ecoam cidades do mundo real, outras vezes surgem muito simplesmente de trocadilhos fáceis (‘Roadhesia’: uma cidade feita de estradas sobrepostas, ‘Amaphonia’: uma cidade-selva cujos edifícios têm a forma de diferentes aparelhos de som). Comecei assim a usar os meus cartoons para desenvolver esta outra realidade, uma alter-realidade se quisermos, criando entradas isoladas que desencadeiam um processo de escrita automática. Ou seja, se as *Cités Obscures* de Schuiten e Peeters ressoavam com Calvino, a natureza não-planeada (ah, Banham...!) deste mundo sugeria fazê-lo rimar — de novo, um trocadilho fácil — com *Le Garage Hermétique* de Moebius e foi assim que nasceu *A Passagem Pneumática*.”

As 14 páginas que se seguem apresentam uma seleção de imagens, proporcionando uma amostragem de algumas das cidades da história total. Alguns desenhos foram já reproduzidos em cartoons noutras publicações, e algumas páginas foram especialmente concebidas para este número do *J—A*. É a primeira vez que todos estes desenhos são publicados como uma história coesa única, em conjunto com textos adicionais, para formular uma espécie de diário de bordo.

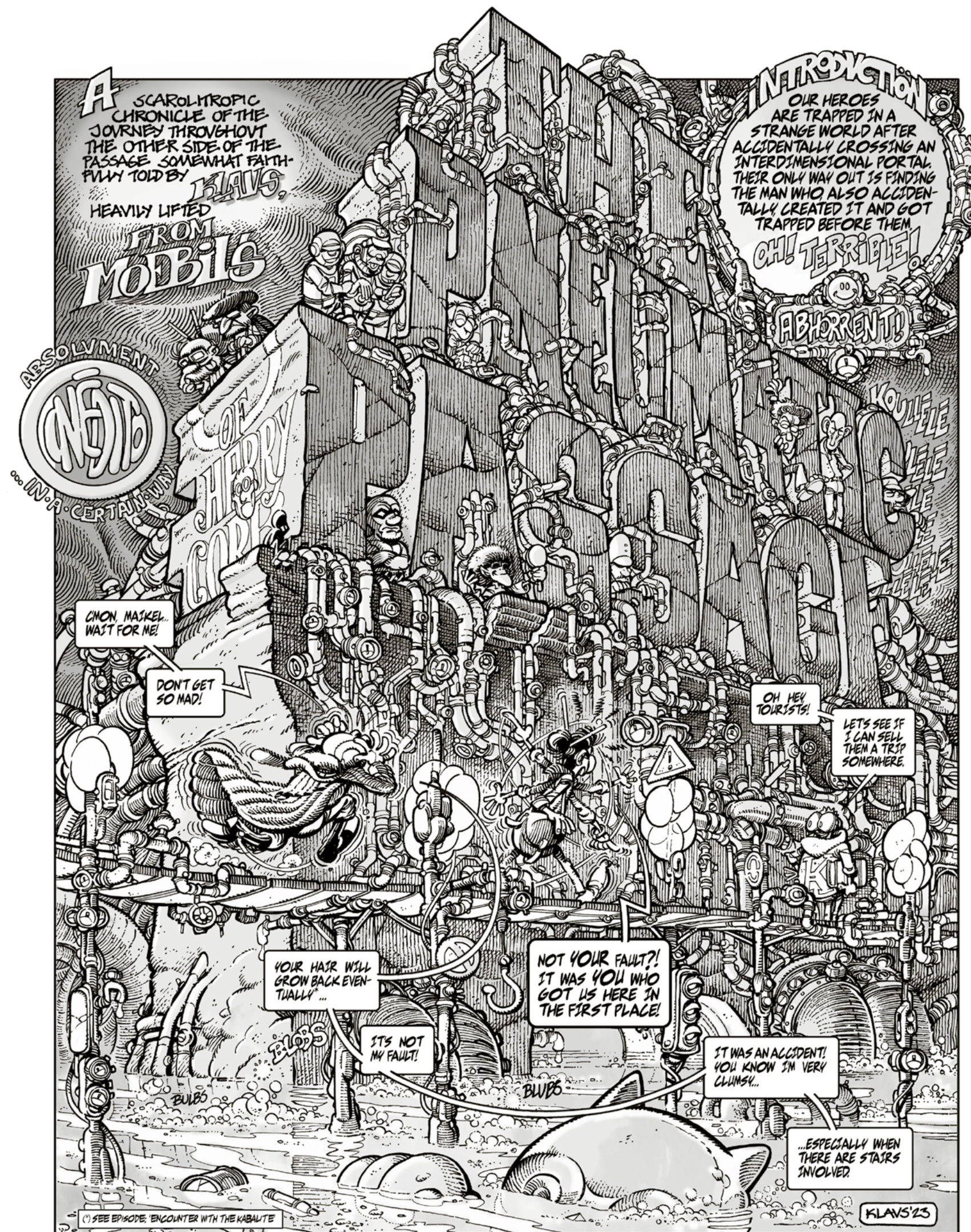
“The Pneumatic Passage of Harry Corbelis”, or, simply, “The Pneumatic Passage” is a series of interconnected stories taking place in a parallel world, glimpses of which have been featured in architectural cartoonist Klaus’s (@klaustoon) work for magazines and publications such as *eVolo*, *The New City Reader*, *(In)Forma*, *Uncube*, *MAS Context*, and, most often, *Arquine*.

When asked about the origins of this project, Luis Miguel (Koldo) Lus Arana, Associate Professor of Architectural Theory and History, and Klaus’s alter ego in real life, recalls: “Back in 2009, I was still immersed in the writing of *Futuropolis*, my PhD Dissertation, a chronological historization of the evolution of the image of the future city in mass media. The main focus was the urban imagery featured in comic books, but the analysis forcefully led me to study other fields, as the subtitle, ‘comics and the transmediatic construction of the city of the future,’ both acknowledged and underlined. Thus, in the course of my research I dug into all things future-and-city-related, and, as many others before and around me, I developed an unhealthy fascination for the fantastic — in all meanings of the word — production that the visionary scene of the 1960s/70s had provided: those amazing plans, drawings, and models that had been compiled by the likes of Reyner Banham, Justus Dahinden, George R. Collins, and, very especially, Michel Ragon... only to be (mostly) forgotten for ever after. By that time, I had also recently read *The Invisible Cities* — for rather scholarly than leisurely reasons, I have to admit —, and I thought that these other imaginary and — unfortunately — *Invisible Cities* deserved to be rediscovered and told, but, unlike Calvino’s, in an also visual way. And the idea to write a series of illustrated stories, with both texts and drawings or comic pages, creating imaginary backgrounds for these future cities from the past has been in the back of my mind ever since.”

“This seemed, however, a pet project doomed to never see the light of day. I had decided to become an ‘online architectural cartoonist’ due to my inability to commit to long-term projects. However, once I started working regularly for architecture magazines, I was given both more leeway — and space — to work with, science fiction, brutalism, hi-tech structures, and, of course imaginary cities, even if always leaning towards the parodic. Sometimes they rhyme with cities from the real world, sometimes are simply born out of cheap puns (‘Roadhesia’: a city made of overlapping roads, ‘Amaphonia’: a city-jungle with buildings in the form of different items of music equipment). So I started using some of my cartoons to develop this alter-reality by creating isolated entries that unleashed a process of automatic writing. Thus, if Schuiten and Peeters’ *Cités Obscures* riffed with Calvino, the non-planned (ah, Banham...!) nature of this world suggested making it rhyme — again, a cheap pun — with Moebius’s *Garage Hermétique*, and so, *The Pneumatic Passage* was born.”

The following 14 pages present a selection of excerpts from the whole story, offering brief snapshots of some of the cities featured in it. Some drawings have been previously published in cartoon form elsewhere, others have been expanded for this publication, and a few pages have been especially drawn for this issue of *J—A*. This is the first time that all of them are published as a single, cohesive story, together with supplementary texts to form a logbook of sorts.

TALES FROM THE PNEUMATIC PASSAGE by Klaus



LOG MW.15.20. TENOCHTSHUACÁN

CAPTAIN'S LOG OF THE AOE LARAD. LOCAL DATE 06/05/729
1173 WEEKS AFTER THE CROSSING. X: 14-255-82-661.102
-Y: -99.136 7885-4726874

LOCATED IN THE TROPICAL ZONES ON THE NORTHWEST OF THE CONTINENT, CURRENT TENOCHTSHUACÁN COMPRISES A CONURBATION THAT LINKS THE ANCIENT CAPITAL OF THE MEXICA EMPIRE, ON ITS NORTHERN EDGE WITH THE FORMER CITY-STATE OF ST. JOHANNES TEOHUACÁN, LOCATED ABOUT 40 KILOMETERS TO THE SOUTH. DUE TO THE CONTINUOUS EXTENSION OF ITS SPRAWLING AREA OF INFLUENCE THE LOCALS ONE (AND NOT ENTIRELY TONGUE-IN-CHEEK) THAT IT WILL HAVE TO BE RENAMED 'TENOCHTSHUACÁN' IN A FEW DECADES. ACCORDING TO RAGONS, THE MOST COMMONLY ACCEPTED THESIS, AS POSITED DECADES AGO BY THE IN THE RESEARCH OF THE PRESTIGIOUS URBANARCHAEOLOGIST ALEXIS HERTZ-GALVER, THE ORIGIN OF TODAY'S MEGALOPOLIS AND THE CIVILIZATION AROUND IT, WHICH IS ACTUALLY A MULTI-ETHNIC CONGLOMERATION OF CULTURES DATES BACK MORE THAN FIVE CENTURIES, WHEN THE DIFFERENT TRIBES OF THE SUBCONTINENT ESTABLISHED AN ALLIANCE AFTER THE ARRIVAL, FIRSTLY, OF THE EASTERN EXPLORER CHRISTOPHORUS PALOMBUS, AND THE SUCCESSIVE 'WAR OF THE 20 YEARS'. THE COMPLETE DEFEAT OF COMMANDER FERRÁN GALANT AT THE HANDS OF THE MEXICANS PUT THE WAR TO AN END, AND PLACED THE CITY IN A PROMINENT POSITION AMONGST ALL MESOCONTINENTAL CITIES.

SUBJECT TO AN ACCELERATED URBAN AND TECHNOLOGICAL DEVELOPMENT, THE GROWING METROPOLIS WOULD COMBINE THE BEST OF TWO WORLDS, MERGING LOCAL TECHNOLOGIES AND CULTURAL TRADITIONS AND IMPORTED TECHNICAL ADVANCES. THIS EVOLVED INTO A DISTINCTIVE ARCHITECTURAL STYLE, WHICH WITH ITS INFINITE VARIATIONS, COMBINED OLD FORMS WITH OTHERS EXTRAPOLATED FROM LOCAL FORMAL TRADITIONS, AND A PENCHANT FOR HI-TECH AESTHETICS. THE RESULT, KNOWN AS NEO-PALOMBIAN, IN THE TERRITORIES LOCATED ON THE SOUTH OF THE ISTHMUS, AND, SOMEWHAT CONTEMPTUOUSLY, MOCK-TEZUMINIAN, BY SOME ARCHITECTURAL CRITICS, IN THE NORTHERN LANDS, COULD BE CHARACTERIZED, AMONG OTHERS, BY ITS EXTENSIVE USE OF THE TECHNO-ZIGGURAT (WITH TECHNOLOGICALLY-TEXTURED SURFACES OF SOLARIAN DESCENT), AND THE USE OF MONUMENTAL TRIBAL SCULPTURAL FORMS, SOMETIMES AT FULL-BUILDING SCALE. ALL THESE FEATURES COULD BE FOUND, IN AN EXTREME WAY, IN WHAT IS WIDELY KNOWN AS 'TYRELL STYLE', IN THE CASE OF THE CAPITAL CITY, WHOSE TECHNO-TEXTURED FAÇADES, AND ROOFS CROWNED WITH LANDING PORTS AND FORESTS OF ANTENNAE AND SPIRES GARNERED IT, BEFORE ITS EVENTUAL MERGING WITH THE SOUTHERN LANDS, THE NICKNAME 'TECHNOTITLÁN', CURRENTLY THE NAME OF A WELL-KNOWN NIGHT CLUB FRANCHISE.

THIS UNRIDLED ARCHITECTURAL AND TECHNOLOGICAL DEVELOPMENT HAS, BOTH PARADOXICALLY AND SOMEWHAT INEVITABLY, BEEN PARALLELED BY A GROWING INCREASE IN SUPERSTITION, PARTICULARLY IN THE FORM OF THE WIDESPREAD NAJ CULT, WHICH DENOUNCES SOCIETY'S NEGLIGENCE OF THE WORSHIP OF THE ANCIENT GODS AND THE INCREASING AGNOSTICISM THAT FOLLOWED THE ABORTED INVASION FROM THE EAST. DESPITE THE FACT THAT SOCIETY AS A WHOLE KEEPS MUCH OF THE AESTHETICS AND HABITS (OR THEIR DERIVATIVES) OF THE ANCIENT MESO-CONTINENTALS, RELIGION IS LARGELY ABSENT FROM DAILY LIFE. THE NAJ DOCTRINE DEcriES THIS ATHEISM, AND MAINTAINS THAT THIS PAGAN TECHNOLOGICAL DEVELOPMENT IS BEING WATCHED WITH DISGUST BY THE GODS, LIVING IN THEIR PYRAMIDS IN THE SKIES. NAJ RELIGION MAINTAINS THAT THE USE OF TECHNOLOGY IS RESERVED FOR THE GODS, AND ITS SACRILEGIOUS USE WILL BE PUNISHED BY THE OPENING OF A MYSTICAL BOX THAT WILL PUT AN END TO THIS UNHOLY WORLD.

SO AT LAST, LET ME INTRODUCE YOU TO OUR CAPITAL CITY: TENOCHTSHUACÁN!

OOOOOOHHH...! (REPRISÉ)

ASTONISHING!

WHAT A MARVELOUS VISION OF WHAT A CULTURE CAN PRODUCE IF YOU JUST LET IT BE.

SOON WE'LL RENAME IT AS TENOCHTSHUANACO ONCE WE FINALLY SUBDUCE THOSE GODDAMN INCAS.

...ERRR...

(I THINK A CHANGE OF TOPIC MIGHT BE A GOOD IDEA HERE)

SO WHAT'S UP WITH THAT HEATED ARGUMENT UP THERE?

OH NOTHING SERIOUS. A TYPICAL JURISDICTIONAL DISPUTE BETWEEN THE URBAN PLANNING DIRECTORS OF THE NEXTLA, TOLTEC AND ZAPOTEC AREAS.

EXCUSE ME SIR, BUT THAT STRIP HAS ALWAYS BELONGED TO THE MEXTEL DISTRICT.

AND DO YOU HAVE MANY OF THESE AREAS?

OH, NO LADDE. THIS AREA IS A NEXTLA ZONE ADJACENT TO THE ZAPOTEC NEIGHBORHOOD.

AND THAT IS PRECISELY WHY, AS A GESTURE OF GOOD WILL, WE ARE BUILDING IT IN NEO-ZAPOTEC STYLE.

OH, YEAH, A LOT. THE OTOMÍ SECTOR STARTS RIGHT THERE AND THEN WE HAVE THE NAHUA DISTRICT. AFTER THAT WE HAVE THE TONACAS THEN THE CHICHIMECAS, THE TLAXCALTECAS, THE ACOHUAS, THE PUREPECAS, THE OLMECS, THE...

DEAR GOD!

YA WANNA SEE MY FIRST CULTURISSE YOUR TOLTEC FACE?

MEH, LOOK AT THEM HUIZTESLOPOCHTIS!

DIFFERENT WORLD SAME THING!

...THAT WOULD REQUIRE THE EXISTENCE OF SOME KIND OF CULTURE TO APPROPRIATE, TO START WITH.

THAT IS CULTURAL APPROPRIATION, MISTER!

THIS IS A NEWLY DEVELOPED ZONE.

IT'S BEING BUILT BY MAYAN REAL ESTATE COMPANIES.

BIG TIME GENERATION, MY FRIENDS!

DO YOU KNOW WHAT I'M THINKING, TEZCATLIPOCA?

YES, QUETZALCOAL, THE SAME AS ME.

WHAT DID YOU EXPECT, CAMAXTL? THEY ARE HUMANS, A CALAMITY BY DESIGN.

BRING IN THE BOX!

LOG MW.19.56. ROADHESIA

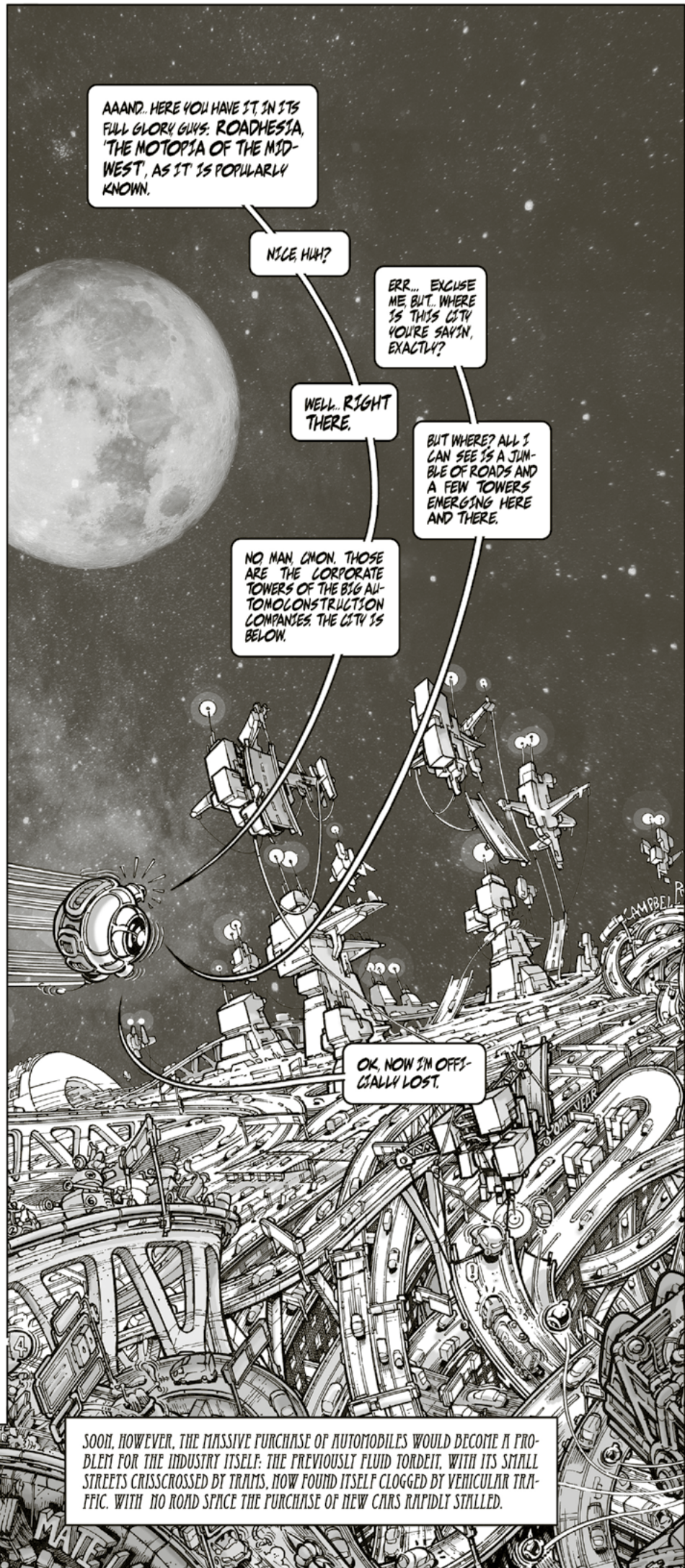
CAPTAIN'S LOG OF THE ROELARD. LOCAL DATE: 12/05/723
12.15 WEEKS AFTER THE CROSSING. X: 42.955699200-6891.
Y: -83.0658-63079396

AMONG ALL THE CITIES LOCATED OUTSIDE THE RAILWAY MERIDIAN OF THE PASSAGE, ROADHESIA IS PERHAPS THE MOST UNIQUE. SEEN FROM THE AIR, ROADHESIA DOES NOT LOOK LIKE A CITY, AT ALL, BUT RATHER LIKE A DEMENTEDLY OVERSIZED ROAD JUNCTION SUPERIMPOSED ON ITSELF A THOUSAND TIMES: ROADS OF DIFFERENT SIZES, SPEED TRAFFICS, NUMBER OF LANES, AND BEARING STRUCTURES INTERMINGLE IN AN INSANE HAVOC OF SEEMINGLY ENDLESS 'SPAGHETTI' JUNCTIONS. FROM THE DISTANCE, ONLY A FEW TOWERS CAN BE SEEN RISING ABOVE THE GENERAL TRAFFIC CHAOS, EMERGING IN THE CENTER OF HUGE ROUNDABOUTS THAT REDISTRIBUTE THE FLOWS IN ALL DIRECTIONS. THESE ARE THE HEADQUARTERS OF THE AUTOMOCONSTRUCTION CORPORATIONS, A VERY PECULIAR AUTOCHTHONOUS ROADHESIANS BUSINESS MODEL DEVOTED BOTH TO THE MANUFACTURE OF VEHICLES AND TO REAL ESTATE DEVELOPMENT AND ROAD PLANNING AND CONSTRUCTION.

ROADHESIA WAS NOT ALWAYS LIKE THIS; NOR DID IT HAVE THAT NAME. BARELY SEVEN DECADES AGO, THE AREA TODAY LOCATED UNDER ONE OF THE MAIN TRAFFIC JUNCTIONS WAS HOME TO THE SMALL CITY OF TORDEIT, A MODESTLY SIZED TOWN BATHED BY THE WATERS OF THE RIVER OF THE SAME NAME. KNOWN IN THE REGION AS 'THE ARMJOURTH OF THE NORTH', TORDEIT EMERGED, IN THE TWO CENTURIES AFTER ITS FOUNDATION, AS A COMMERCIAL JUNCTION AND AN INDUSTRIAL AND SHIPPING CONSTRUCTION CENTER, LOCATED IN BETWEEN THE RIVER AND THE RAILWAY LINE THAT RAN PARALLEL TO IT. THE TURNING POINT CAME SHORTLY AFTER THE CITY'S 200TH ANNIVERSARY, WHEN TYCOON HARRY HUSTON FOUNDED HUSTON WHEELS AND CO., BASING IT IN THE CITY. SON, HUSTON TURNED A SMALL CAR ASSEMBLY PLANT INTO A TRUE AUTOMOBILE PRODUCTION EMPIRE, WHOSE METEORIC ECONOMIC GROWTH ATTRACTED WORKERS BOTH FROM OTHER SECTORS -AND FROM NEARBY CITIES-, AND SPAWNED THE CREATION OF A VARIED SUPPORTING INDUSTRY: TIRE SUPPLIERS, LUBRICANT MANUFACTURERS, REPAIR SHOPS... HUSTON WHEELS EMPLOYED A LARGE PART OF THE POPULATION OF TORDEIT, WHOSE CITIZENS WERE BOTH ITS MAIN LABOR FORCE AND ITS LARGEST CUSTOMER. ONLY THE PERSISTENCE OF THE DIFFERENT TYPES OF RAILWAYS, ALL CONTROLLED BY THE LOCAL GOVERNMENT, AND THE JEWEL OF THE CROWN IN TORDEIT'S WELFARE STATE, PREVENTED THE AUTOMOBILE TO PHAGOCYTE ALL ASPECTS OF THE CITY'S LIFE. ALSO, IT ENSURED THE QUICK AND EASY COMMUNICATION -OF TRAVELERS AND MERCHANDISE- WITH THE REST OF THE CONTINENT.

THIS WOULD DEFINITELY CHANGE DURING THE GOVERNMENT OF MARGARETTA CHEIR. ORIGINALLY A LIGHT MUSIC SINGER WITH HER HUSBAND AND PRODUCER, FELLOW SINGER JOHNNY SUONO, MARGARETTA WOULD SOON REORIENT HER CAREER TOWARDS THE DISCO MUSIC MARKET, BECOMING THE MUSE OF DISCO SOUND IN THE FOLLOWING DECADE. KNOWN AS 'THE PLATINUM LADDIE', DUE TO HER STRATOSPHERIC SALES FIGURES AND THE DARING METALLIC OUTPITS WITH WHICH SHE WENT ON STAGE, MARGARETTA DECIDED TO TAKE ADVANTAGE OF HER ENORMOUS POPULARITY (HER LEGION OF FANS AVIDLY DEVoured ALL HER PRODUCTS, BE THEY COSMETIC PRODUCTS, CLOTHING, OR HER OWN MAGAZINE AND TELEVISION NETWORK) TO MAKE THE LEAP INTO POLITICS. AFTER COMING THIRD IN THE 676 PRO-MUNICIPAL ELECTIONS, THE NEOLIB PARTY WAS QUICK TO ASK HER TO JOIN THEM. A FEW MONTHS LATER, SHE WAS ELECTED THEIR CANDIDATE FOR THE FOLLOWING ELECTIONS, AT THE END OF THAT SAME YEAR, WHICH SHE WON. THE FOLLOWING YEARS WOULD BE MARKED BY A POLICY OF PRIVATIZATION OF THE PUBLIC TRANSPORTATION COMPANIES THAT LASTED THROUGHOUT HER THREE TERMS IN OFFICE. IN BARELY ONE AND A HALF DECADES, TORDEIT SAW HOW ITS EFFICIENT RAILWAY NETWORK TURN INTO AN EXPENSIVE, CHAOTIC, AND OBSOLETE REMNANT OF A BETTER PAST, AND ITS CITIZENS MOVE TOWARDS CAR PURCHASING, ENCOURAGED BY THE TAX REDUCTIONS, CREDITS AND EVEN SUBSIDIES FOR YOUR PURCHASE. THIS SPARKED A SECOND BIG BOOM IN CAR PRODUCTION, NOT JUST FOR HUSTON WHEELS, BUT FOR OTHER COMPANIES THAT SET UP SHOP IN THE CITY.

SOON, HOWEVER, THE MASSIVE PURCHASE OF AUTOMOBILES WOULD BECOME A PROBLEM FOR THE INDUSTRY ITSELF: THE PREVIOUSLY FLUID TORDEIT, WITH ITS SMALL STREETS CRISSCROSSED BY TRAMS, NOW FOUND ITSELF CLOGGED BY VEHICULAR TRAFFIC. WITH NO ROAD SPACE THE PURCHASE OF NEW CARS RAPIDLY STALLED.



AAAND... HERE YOU HAVE IT, IN ITS FULL GLORY GUYS: ROADHESIA, 'THE MOTOPIA OF THE MID-WEST', AS IT IS POPULARLY KNOWN.

NICE HUH?

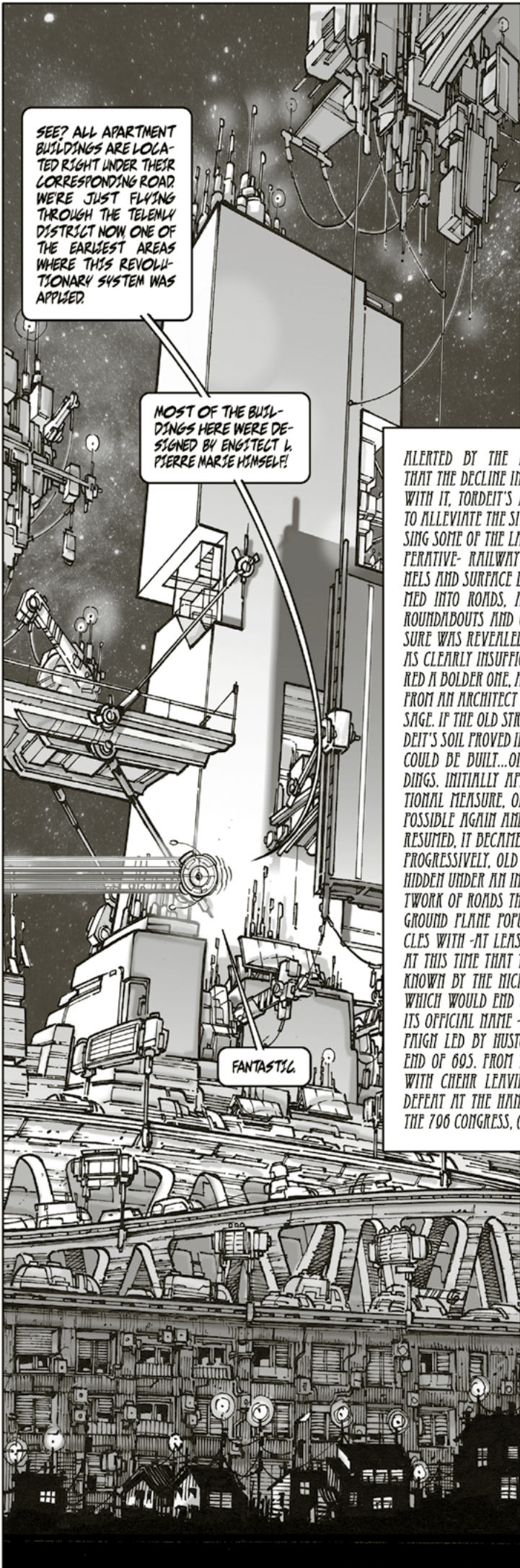
ERR... EXCUSE ME BUT, WHERE IS THIS CITY YOU'RE SAYIN', EXACTLY?

WELL, RIGHT THERE.

BUT WHERE? ALL I CAN SEE IS A JUMBLE OF ROADS AND A FEW TOWERS EMERGING HERE AND THERE.

NO MAN, GON. THOSE ARE THE CORPORATE TOWERS OF THE BIG AUTOMOCONSTRUCTION COMPANIES. THE CITY IS BELOW.

OK, NOW I'M OFFICIAALLY LOST.

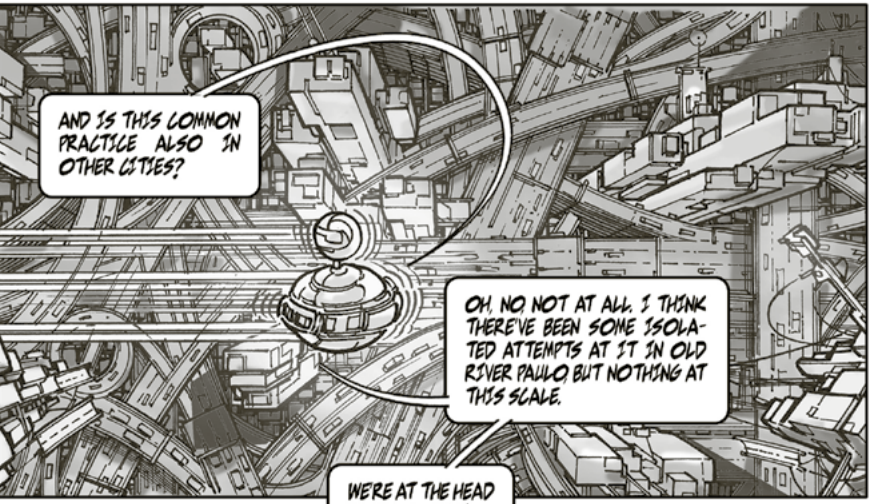


SEE? ALL APARTMENT BUILDINGS ARE LOCATED RIGHT UNDER THEIR CORRESPONDING ROAD. WE'RE JUST FLYING THROUGH THE TELENY DISTRICT NOW. ONE OF THE EARLIEST AREAS WHERE THIS REVOLUTIONARY SYSTEM WAS APPLIED.

MOST OF THE BUILDINGS HERE WERE DESIGNED BY ENGINEER L. PIERRE MARSE HIMSELF!

FANTASTIC!

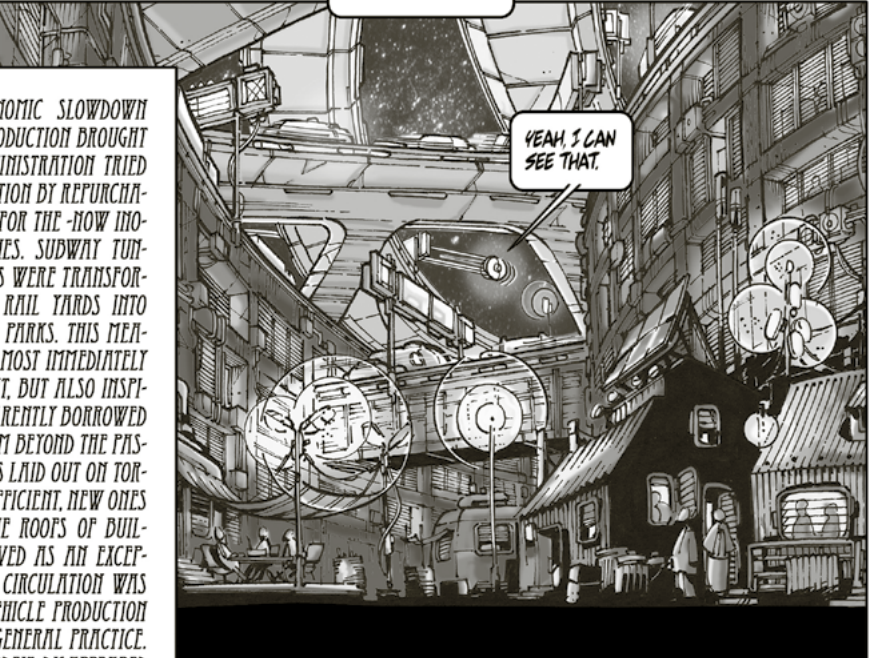
ALERTED BY THE ECONOMIC SLOWDOWN THAT THE DECLINE IN PRODUCTION BROUGHT WITH IT, TORDEIT'S ADMINISTRATION TRIED TO ALLEVIATE THE SITUATION BY REPURCHASING SOME OF THE LAND FOR THE -NOW INOPERATIVE- RAILWAY LINES. SUBWAY TUNNELS AND SURFACE LINES WERE TRANSFORMED INTO ROADS, AND RAIL YARDS INTO ROUNDABOUTS AND CAR PARKS. THIS MEASURE WAS REVEALED ALMOST IMMEDIATELY AS CLEARLY INSUFFICIENT, BUT ALSO INSPIRED A BOLDER ONE, APPARENTLY BORROWED FROM AN ARCHITECT FROM BEYOND THE PASSAGE. IF THE OLD STREETS LAID OUT ON TORDEIT'S SOIL PROVED INSUFFICIENT, NEW ONES COULD BE BUILT... ON THE ROOFS OF BUILDINGS. INITIALLY APPROVED AS AN EXCEPTIONAL MEASURE, ONCE CIRCULATION WAS POSSIBLE AGAIN AND VEHICLE PRODUCTION RESUMED, IT BECAME A GENERAL PRACTICE. PROGRESSIVELY, OLD TORDEIT DISAPPEARED HIDDEN UNDER AN INCREASINGLY DENSE NETWORK OF ROADS THAT GENERATED A NEW GROUND PLANE POPULATED ONLY BY VEHICLES WITH -AT LEAST- FOUR WHEELS. IT IS AT THIS TIME THAT THE CITY BEGAN TO BE KNOWN BY THE NICKNAME OF ROADHESIA, WHICH WOULD END UP BEING ADOPTED AS ITS OFFICIAL NAME -AFTER A STRONG CAMPAIGN LED BY HUSTON HIMSELF- AT THE END OF 695. FROM THIS MOMENT ON, AND WITH CHEIR LEAVING OFFICE AFTER THE DEFEAT AT THE HANDS OF BOB MINORS IN THE 706 CONGRESS, (...).



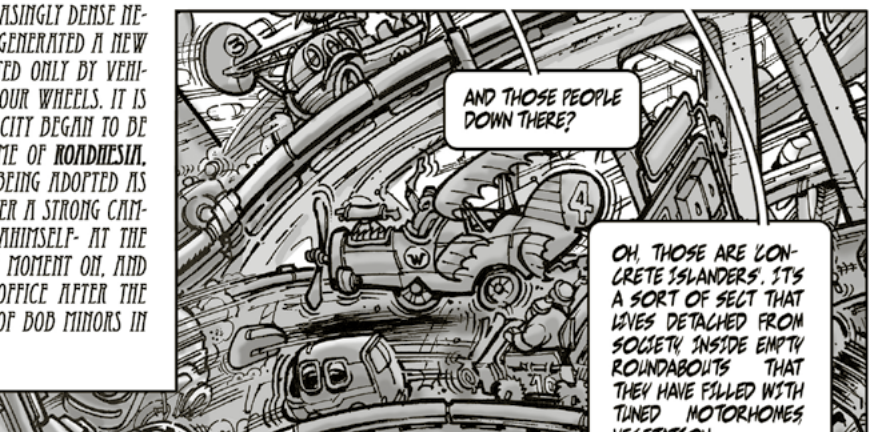
AND IS THIS COMMON PRACTICE ALSO IN OTHER CITIES?

OH, NO NOT AT ALL. I THINK THERE'VE BEEN SOME ISOLATED ATTEMPTS AT IT IN OLD RIVER PAULO BUT NOTHING AT THIS SCALE.

WE'RE AT THE HEAD OF PROGRESS!

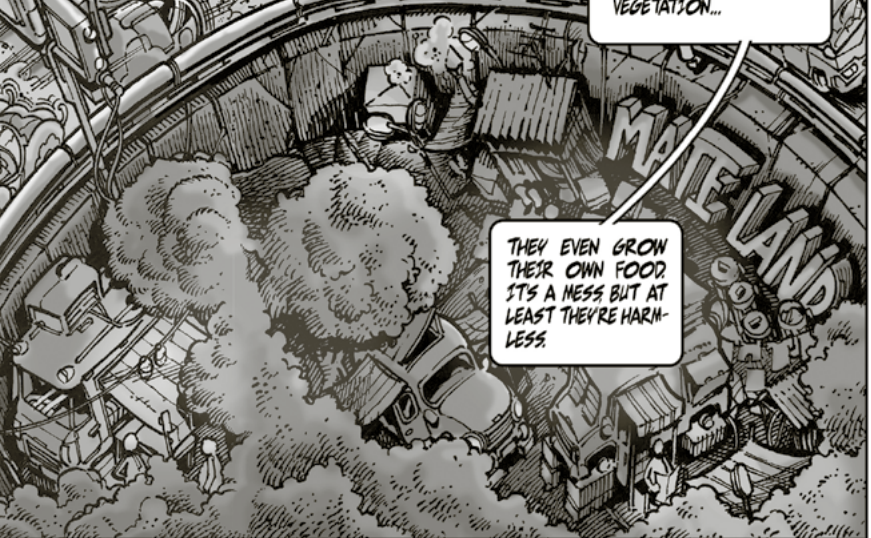


YEAH, I CAN SEE THAT.



AND THOSE PEOPLE DOWN THERE?

OH, THOSE ARE CONCRETE ISLANDERS. IT'S A SORT OF SECT THAT LIVES DETACHED FROM SOCIETY INSIDE EMPTY ROUNDABOUTS THAT THEY HAVE FILLED WITH TUNED MOTORHOMES, VEGETATION...



THEY EVEN GROW THEIR OWN FOOD. IT'S A MESS BUT AT LEAST THEY'RE HARMLESS.

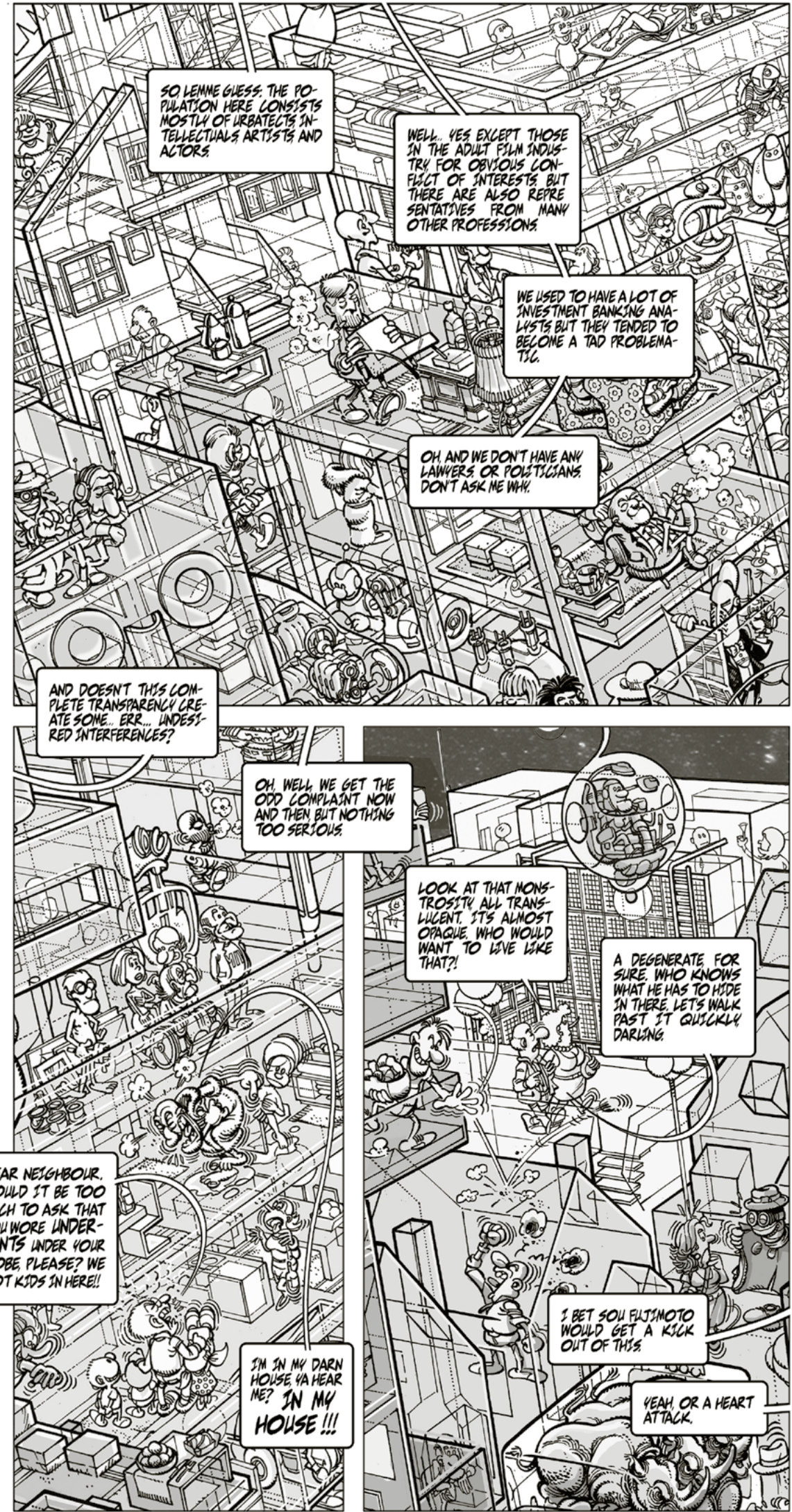
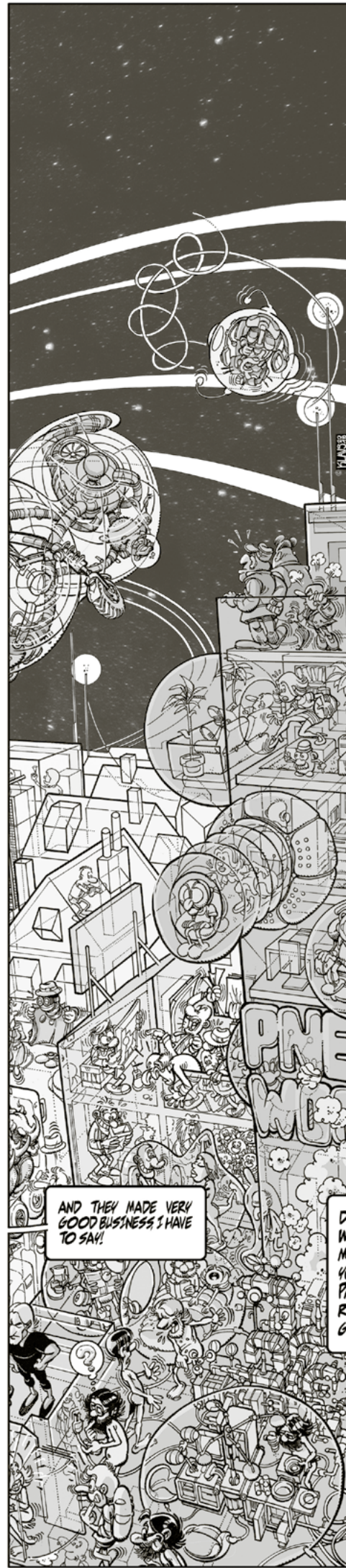
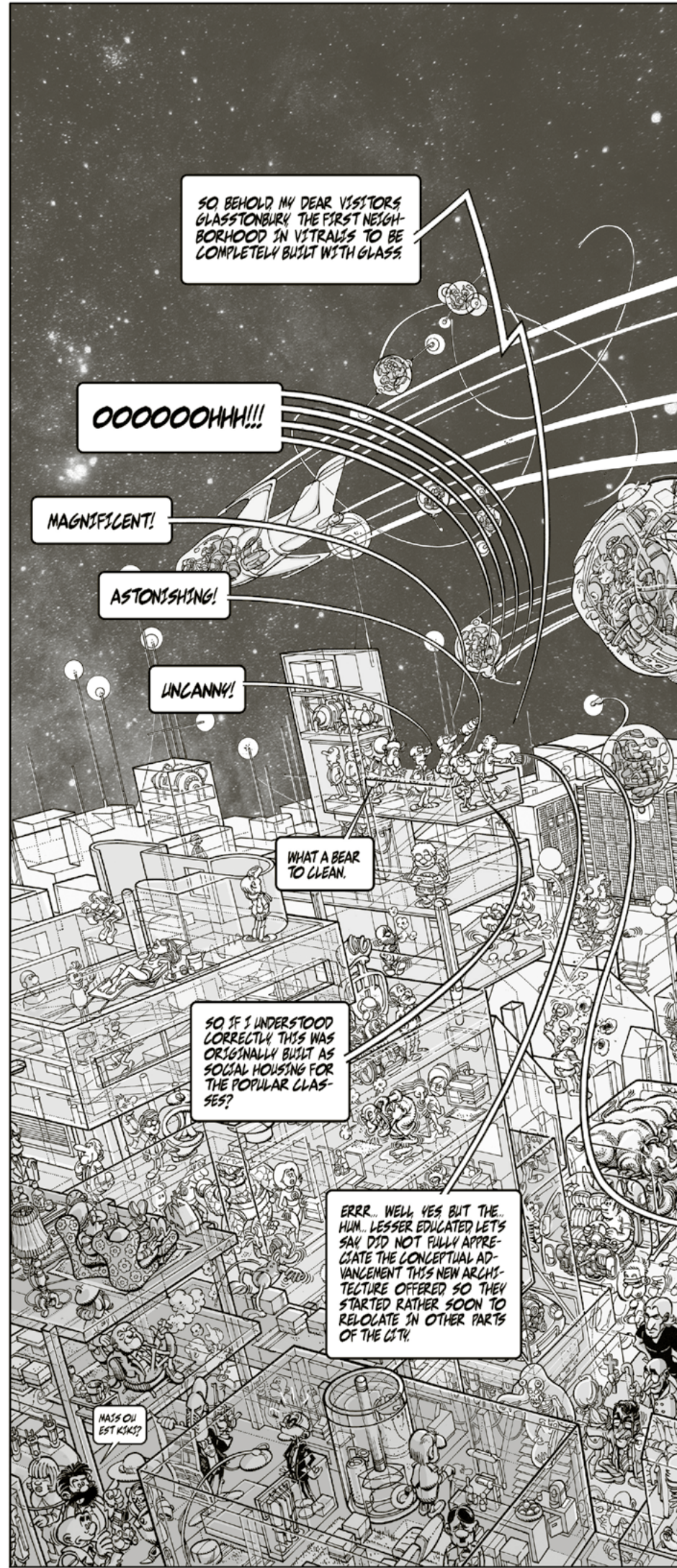
LOG MW.14.18_ VITRALIS

CAPTAIN'S LOG OF THE ADÉLARDE... LOCAL DATE: 14/05/723
12.95 WEEKS AFTER THE CROSSING! _X_ 42 355674200-4874
Y -83 0638-830 737978

AS WITH FAVELNOAH SOME TIME LATER, OUR APPROACH TO VITRALIS HAD A SOMEWHAT TROMPE-L'OEIL-ESQUE FEEL TO IT. AT FIRST, WE CLEARLY SPOTTED THE SKYLINE OF A CITY VERY FAR AWAY, BUT, AS WE GOT SLIGHTLY CLOSER, IT SEEMED TO BECOME BLURRY, WITH ITS OVERALL SHAPE PRESENTING AN EVANESCENT QUALITY. AFTER SEVERAL DAYS CROSSING THE DESERT, WE THOUGHT OUR EYES WERE DECEIVING US, AND IT WAS SIMPLY A MIRAGE. HOWEVER, AS WE GOT CLOSER, NOT ONLY THE IMAGE OF THE CITY PERSISTED, BUT ITS SKYLINE BECAME MORE ELABORATE AND CLEARLY DEFINED, ONLY TO BECOME VAGUE AGAIN. WE WERE STILL OVER 50 MILES AWAY WHEN WE FINALLY REALIZED THE OBVIOUS EXPLANATION: THE CITY WAS ENTIRELY MADE OF GLASS - AND NOT IN A PAUL AUSTER WAY OF SPEAKING. NOT KNOWING WHERE TO START, WE DECIDED TO PARK THE ADÉLARDE AND TAKE A GUIDED TOUR, WHICH PROVED USEFUL... IN A CERTAIN WAY.

OUR GUIDE, **DIAPHANOS**, TOOK US THROUGH ONE OF THE EARLIER - AND MORE SPECTACULAR - DISTRICTS, BUILT FOLLOWING THE NEW REGULATIONS FROM THE 670'S: **GLASSSTONBURY**. FORMERLY CALLED **CHRISTALIS**, VITRALIS HAD BEEN FOUNDED AS A SMALL TOWN IN 619 BY A GROUP OF ARTISTS, COLLECTIVELY KNOWN AS THE **GLASS CHAINSAW**, AND LEAD BY THE CHARISMATIC ARCHITECT-SCULPTOR **DRUMMER TAUTER**. MANY CONTEMPORARY AUTHORS SUSPECT TAUTER WAS A 'PASSAGE CROSSER': THAT IS, A TRAVELER WHO ENTERED THE CONTINENT AFTER CROSSING FROM A PARALLEL WORLD. WHICHEVER HIS ORIGIN, TAUTER GARNERED A WELL-STOCKED FOLLOWING OF UPPER-CLASS ARTISTS AND CONNOISSEURS. MORE IMPORTANTLY, HE MADE A CRUCIAL DISCOVERY FOR THE CITY'S SUSTENANCE. BURIED UNDER THE DESERT'S SANDS LAY A NETWORK OF CAVES FILLED WITH GIANTIC BIO-LUMINESCENT CRYSTALS WHICH NOT ONLY PRODUCED LIGHT, BUT, WITH THE APPROPRIATE MACHINERY (ALL OF IT PNEUMATIC), PROVIDED ALL THE ENERGY CHRISTALIS NEEDED. THESE NATURAL 'ARCHITECTURE' INSPIRED TAUTER AND HIS FOLLOWERS' EARLY, STILL TINDY ATTEMPTS AT 'GLASSARCHITECTURE', MANY OF WHICH STILL REMAIN AS REVERED ICONS THAT MARKED FURTHER DEVELOPMENTS. THEIR DISCOVERY ALSO PROMPTED SOME LESS THAN DESIRABLE MOVEMENTS BY THOSE WHO DECIDED TO MASSIVELY EXPLOIT THE ENERGY PROVIDED BY THE UNDERGROUND CRYSTALS. FOLLOWING THE POWER OUTAGE OF 665, A SOLUTION WAS PUT IN PLACE WITH THE CREATION OF AN ORGANIZATION OF EXPERT TECHNICIANS WHO TOOK CARE OF THE SOURCE, MAKING SURE IT WAS REASONABLY SOURCE. (ACCORDING TO SOME AUTHORS, SUCH AS DETECTIVE-RESEARCHER **JACK MCELLAN**, THIS GROUP HAS EVOLVED THROUGH THE YEARS INTO A SORT OF CULT: THE 'TAUTOLOGISTS' - SEE LOG MW.14.20.: CHRISTALIS).

ALSO, MEASURES WERE PUT IN PLACE WHEN, AFTER THE WALLERGATE SCANDAL, HIGH OFFICERS IN THE TOWN'S GOVERNMENT WERE FOUND GUILTY OF SELLING DRAINED ENERGY TO NEARBY TOWNS, AND TAMPERING WITH THE FIGURES OF ENERGY USE BY BIG CORPORATIONS. AFTER THIS, TRANSPARENCY, BOTH METAPHORICAL AND PHYSICAL (NOT PHENOMENAL, THOUGH), WAS ADOPTED AS THE CITY'S DEFINING FEATURE. ALSO FINDING ITS PHYSICAL FORM IN ARCHITECTURE AND DESIGN: NEW NEIGHBORHOODS WERE BUILT ENTIRELY OF GLASS, FOLLOWING THE MOTTO 'NOTHING TO HIDE, ALL TO SHARE'. ALTHOUGH POPULAR AT FIRST, ACCEPTANCE OF THESE NEW DEVELOPMENTS VARIED, AND, EVEN THOUGH PRIMARILY AIMED AT THE POPULAR CLASS, THEY ULTIMATELY BECAME A REFUGE FOR ARTISTS, ARCHITECTS, AND WELL-DOING CITIZENS IN GENERAL. VOICES AGAINST THIS NEW POLICIES ALSO AROSE, SUCH AS THAT OF PHILOSOPHER-ACTIVIST **MARCEL COUFFAULT** - DERISIVELY BAPTIZED BY HIS OPPONENTS AS 'MARCEL F*CK ALL': WHO DENOUNCED THE TRANSFORMATION OF AN ALLEGED 'UTOPIA OF TRANSPARENCY' INTO A TRUE DYSTOPIA OF CONTROL THAT TURNED THE WHOLE CITY INTO A PANOPTIC PRISON 'WHERE EVERYBODY BECOMES EVERYBODY ELSE'S GUARD'. SOME COUNTER-MEASURES WERE APPLIED, TRYING TO TEMPER THIS, INTRODUCING CONCEPTS SUCH AS THE 'TRANSPARENCY RATE', AND THE 'MAXIMUM ALLOWED OPAQITY'. HOWEVER, MANY OPTED TO LIVE OUTSIDE THE NEW (NOW PANIC) NEIGHBORHOODS, IN SO-CALLED 'COUNTER-TRANSPARENT' BUILDINGS (SEE: R.R. WEISKOPF), OR TRANSLUCENT NEIGHBOURHOODS. COUFFAULT HIMSELF IS SAID TO LIVE SECLUDED IN ONE OF THE ALL-TRANSPARENT QUARTERS, IN A HOUSE COMPLETELY CLAD IN MIRRORS VIRTUALLY IMPOSSIBLE TO FIND.



LOG ME.27.36 X-ESIA

CAPTAIN'S LOG OF THE ROSEARD - LOCAL DATE 20/05/723
 13.15 WEEKS AFTER THE CROSSING - X-422605388.1153576
 -4- -83 737641-8670783

AFTER ALMOST FIVE DAYS OF UNEVENTFUL BUT EXTREMELY HOT JOURNEY OVER THE SANDS OF THE CORDELLIAN DESERT, WE FINALLY ARRIVED TO OUR NEXT STAGE IN OUR SEEMINGLY NEVERENDING SEARCH FOR LIFE CICRJET'SIS. OUR NOT VERY FRUITFUL STAY IN HECKERSTADT (SEE LOG ME.115.02) HAD, AT LEAST, PROVIDED US WITH A SMALL HINT. APPARENTLY, HE HAD LEFT THE CITY LOOKING FOR A 'FLUX METAVIRATOR', A MECHANICAL COMPONENT THAT WAS PRODUCED IN ONE OF THE SEVERAL LINEAR CITIES THAT CROSSED 'DESERT C', AS THE LOCALS CALLED IT. WITH SUCH MENAGERE INFORMATION, WHICH ADDED TO THE LACK OF RELIABLE CARTOGRAPHY ON THE CITIES OF THE SANDS, WE DECIDED TO HEAD EAST, AND START CHECKING THEM IN THE ORDER WE FOUND THEM. THIRTEEN DAYS LATER, WE ARRIVED AT THE OUTSKIRTS OF X-ESIA, 'THE PEARL OF THE DUNES,' SOMETIMES REFLECTED IN THE MAPS AS 'LA VILLE EN X'. X-ESIA WAS ONE OF SEVERAL 'VILLE PONTS', ACCORDING TO RAGO MICHAELIS'S CLASSIFICATION, WHICH, WITH GREATER OR MORE OFTEN THAN NOT-LESSER FORTUNE, HAD BEEN BORN, AND IN MANY CASES, PERISHED, IN THE WASTELANDS ON THE EAST OF THE PASSAGE. IF ANYTHING, X-ESIA STOOD OUT AS PROBABLY BEING THE BIGGEST OF ALL. IN THE COURSE OF BARELY A CENTURY - IF OUR ASSUMPTIONS ABOUT THE MEASUREMENT OF TIME IN THIS PLACE ARE CORRECT - THE CITY HAD GONE FROM BEING A SMALL STRUCTURE LOST IN THE MIDDLE OF AN AGGRESSIVE DESERT TO BECOMING A GIANTIC CONSTRUCTION THAT STRETCHED OVER WHO KNOWS HOW MANY HUNDREDS OF MILES. THIS IS NOT A FIGURE OF SPEECH. IN OUR SHORT STAY THERE, NO ONE WAS ABLE TO TELL US HOW FAR THE CITY EXTENDED TO THE EAST, ENGULFED BY THE TERRIFIC MISTS WHOSE ORIGIN AND EXACT DATE OF APPEARANCE WERE UNKNOWN, ALTHOUGH THEY CAN AT LEAST BE TRACED BACK TO 633AG. CERTAINLY, IT WOULDN'T BE US WHO WOULD TRY TO SOLVE THE MYSTERY.

FOR THE TIME BEING, WE JUST NEEDED TO KNOW THAT, ALTHOUGH FORKING IN MULTIPLE DIRECTIONS WITH BRANCHES THAT COLONIZED THE ARID LANDSCAPE AT A DIZZING RATE AND EXPONENTIAL GROWTH, THE DEVELOPMENT OF THE CITY NECESSARILY FOLLOWED THE LINEAR RIDGES THAT EMERGED IN THE COLLISION BETWEEN THE SUBCONTINENTAL TECTONIC PLATES, WITH ITS MAIN AXIS FOLLOWING THE REINHARDT FAULT, WHICH CROSSED THE DESERT IN AN ALMOST PERFECT EAST-EAST ORIENTATION. AS WE APPROACHED THE END OF THE CLOSEST SECTOR, THE APPARENTLY MONOLITHIC STRUCTURE DROKE DOWN IN A MELLE OF CRANES, SCAFFOLDING, CHIMNEYS, AND ROLLING MILLS: AN OBSCURE TUTOR WHICH, AS IF A SORT OF REVERSED INDUSTRIAL GANGRENE, INSTEAD OF CONSUMING THE MEMBER IT CLANG TO, EXTENDED ITS LIFE IT TOWARDS WHO KNOWS EXACTLY WHAT FUTURE. LIKE OTHER CITIES BEFORE, X-ESIA SUFFERED FROM THE SAME 'BUILDING SYNDROME' EARLIER STUDIED BY URBANOLOGISTS FRANCIS PETERSON AND BERND SCHULTEN, WHICH ALSO AFFLICTED THE NEARBY CITIES OF CHIMNELISS, TON, FIVELNOH, OR ROADNESIA, TO NAME A FEW. IN THIS CASE, THE PROBLEM OF THE LIMIT, ENDEMIC TO ALL DERIVATIONS OF THIS CITY, WAS CREATED BY SIMPLE EXTRUSION OF THE CITY - BY THE CRAZY DOGMA OF IMPROVORACIOUS LOGIC OF BOTH ITS ECONOMIC CLASS SYSTEM. ACCORDING TO THE MACROSTRUCTURE OF THE CITY (SEE LOG ME.19.50), THE CHARACTER WAS, IN ITS ORIGIN, A SERIES OF INTERWINDEN FINGERS...

SO WHAT IS IT THIS TIME? DOOTER-VILLE?

I THINK YOU SHOULD SERIOUSLY CONSIDER LIMITING YOUR USE OF 1920S REFERENTS A LITTLE.

OK, SO WHAT'S THIS THING IN FRONT OF US?

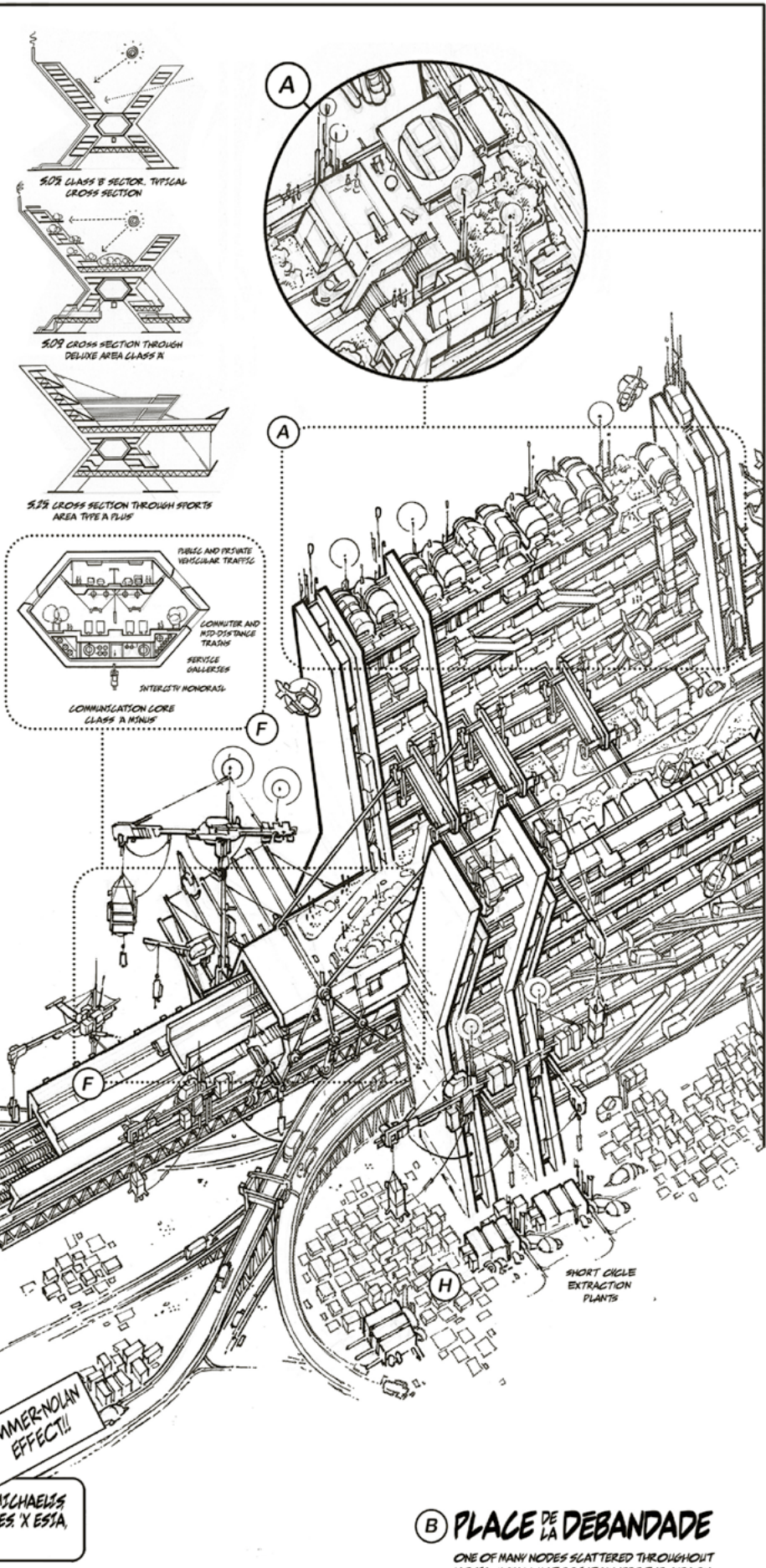
W... HUH... ACCORDING TO MSCHAEISS, IT'S IN FRONT OF... ERR... AH, YES, X-ESIA, THE PEARL OF THE DESERT.

EKSESTIA?

NO, NO, X-ESIA, WITH AN 'X'.

AH, I SEE.

(I SHOULD'VE SEEN IT COMING...)



A) LES QUARTIERS HAUTS

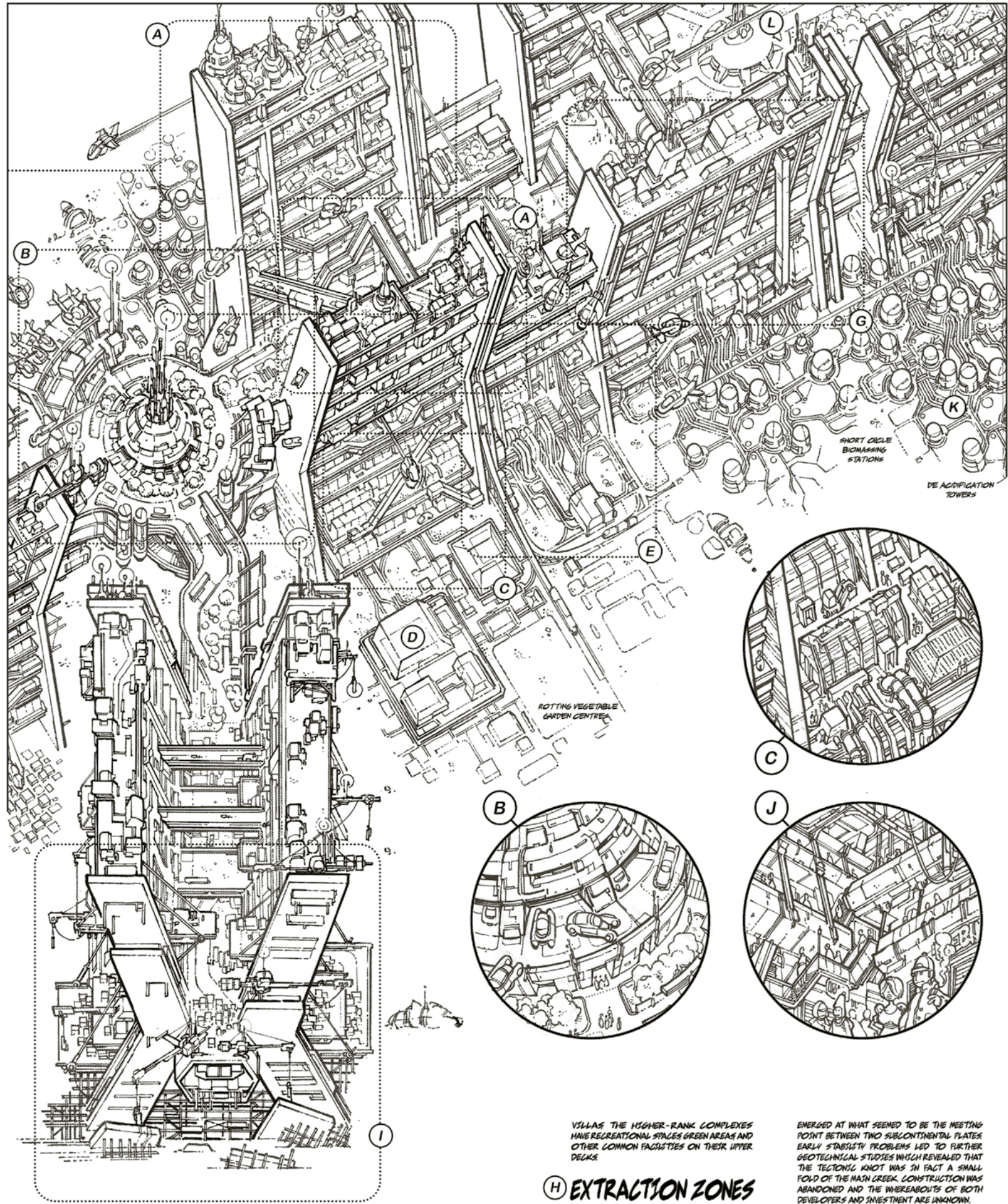
HOUSING THE PROFITABLE CLASSES THEY ARE LOCATED IN THE SUN-EST AREAS. THIS IS A FEATURE DICTATED BY THE SUBCONTINENTAL CRACK WHICH RUNS FOLLOWING MOSTLY AN EAST WEST AXIS MAKING THE NORTH UPPER ARM OF THE CITY THE MOST DEMANDED AREA FOR HOUSING CONSTRUCTION. THIS ENDEMIC CONDITION HAS LED TO A HISTORICAL IMBALANCE MAKING IT A COMMON PRACTICE FOR THE SUBALTBANS OF THE UPPER NEIGHBORHOODS TO PROMOTE THE DEVELOPMENT OF THE SOUTHERN BRANCHES FACING THEM TYPICALLY CONSISTING OF TENEMENTS FOR THE MIDDLE AND LOWER CLASSES.

B) PLACE DE LA DEBANDADE

ONE OF MANY NODES SCATTERED THROUGHOUT X-ESIA USUALLY AT POINTS WHERE THE SUBCONTINENTAL RIDGE CHANGES DIRECTION OR BIFURCATIONS OCCUR. THE PLACE DE LA DEBANDADE GATHERS THE USUAL FUNCTIONS OF COMMUNICATION CENTER AND TRAFFIC NODE ALLOWING TRANSITION BETWEEN LEVELS CHANGES OF DIRECTION AND ACCESS TO PARKING AREAS. IT ALSO HOUSES A LEISURE CENTER WITH DINING PLACES AS WELL FED BY THE CONTINUOUS FLUX OF CITIZENS.

C) GREENHOUSES, PRODUCTION AND INDUSTRIAL AREAS

LOCATED ON THE LOWER LEVELS THEIR EXPOSURE TO THE ACID EMANATIONS OF THE SAND MAKES THEM REQUIRE CONSTANT REPAIRMENT.



F) THE GREAT CORRIDOR

LOCATED AT THE CROSSING OF THE SUPERSTRUCTURES THIS WORKS AS THE MAIN LONGITUDINAL STRUCTURE AND HOUSES THE VEHICULAR AND INFRASTRUCTURAL COMMUNICATIONS BETWEEN SECTORS. ITS ROOF WIDELY LANDSCAPED BECOMES AN EXTENSIVE PEDESTRIAN BOULEVARD SPARKLED WITH ELEVATED PLAZAS AND PUBLIC BUILDINGS.

G) MIDDLE/ASPIRATIONAL CLASS NEIGHBORHOODS

BUILT ON THE UPPER ARMS OF THE SOUTHERN WING OFTEN LEAVING VOIDS BETWEEN THEM SO AS TO LET SUNLIGHT FREELY BATHE THE UPPER CLASS RESIDENCES ON THE OPPOSITE SIDE THESE SECTORS MOSTLY CONSIST OF GROUPINGS OF 6 OR RARELY 8 CLASS CONDOS GENERALLY CROWNED BY A MANSION-CLASS

H) EXTRACTION ZONES

ONCE THE THIN LAYER OF ACIDIC SAND HAS BEEN REMOVED THE UPPER STRATA OF THE SUB-SUPERSTICIAL CREEK ARE USED AS A QUARRY TO OBTAIN THE GRAVEL USED IN THE PAVEMENTATION - FOLLOWING THE TRADITIONAL HANSEN-SENNIT METHOD OF THE ACID-RESISTANT CONCRETE NEEDED FOR THE MAIN STRUCTURAL MEMBERS.

I) DERIVATION DE GUILLEMERARD-PELE

ONE OF THE MANY PRESUMABLY DEVELOPED EXTENSIONS STARTED THROUGH THE YEARS THIS ONE

J) THE UNDERWORLD

UNSTABLE FOR HOUSING CONSTRUCTION THE CITY'S UNDERWORLD HAD BEEN ORIGINALLY USED FOR AGRICULTURAL PURPOSES AS CONSUMPTION OF WHEAT WAS REPLACED BY OTHER TYPES OF FOOD THE OLD PLATFORMS WERE PROGRESSIVELY OCCUPIED BY FOREIGNERS WHO BUILT IN THEM A TRUE UNDERWORLD IN PERPETUAL DARKNESS SHROUDED IN MYSTERY THE AREA IS AVOIDED BY CITY DWELLERS.

VILLAS THE HIGHER-RANK COMPLEXES HAVE RECREATIONAL SPACES GREEN AREAS AND OTHER COMMON FACILITIES ON THEIR UPPER DECKS.

EMERGED AT WHAT SEEMED TO BE THE MEETING POINT BETWEEN TWO SUBCONTINENTAL PLATES EARLY STABILITY PROBLEMS LED TO FURTHER GEOTECHNICAL STUDIES WHICH REVEALED THAT THE TECTONIC KNOT WAS IN FACT A SMALL FOLD OF THE MAIN CREEK. CONSTRUCTION WAS ABANDONED AND THE WHEREABOUTS OF BOTH DEVELOPERS AND INVESTMENT ARE UNKNOWN.

SHORT CYCLE BICAMBERG STATIONS

DE ACIDIFICATION TOWERS

ROTTING VEGETABLE GARDEN CENTRES

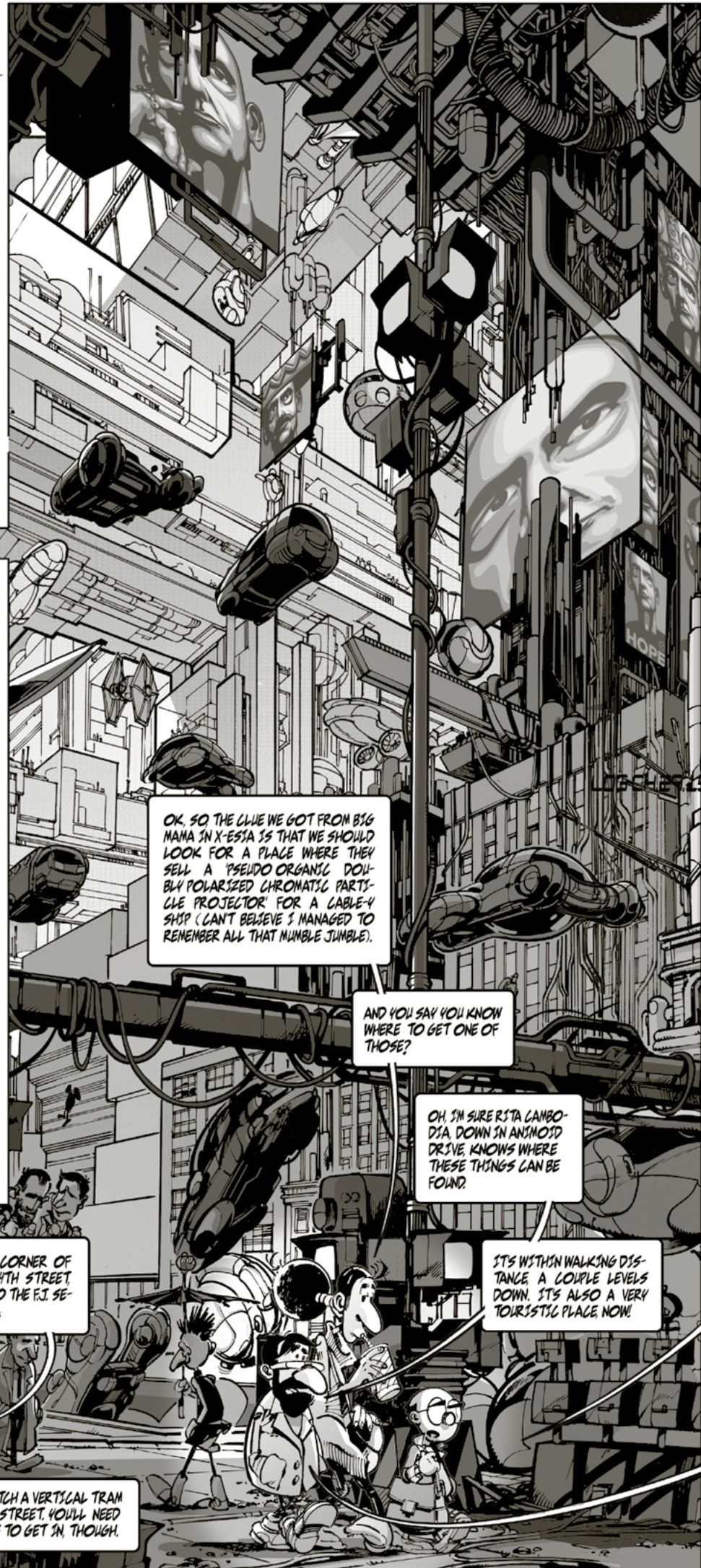
SHORT CYCLE EXTRACTION PLANTS

LOG NUM: 35.10 - RIPLEYVILLE

CAPTAIN'S LOG OF THE AOELEARD - LOCAL DATE: 21/05/723
 1325 WEEKS AFTER THE CROSSING - X: 34.149359-323764L
 -Y: -118.33776807-497638

AFTER OUR MOSTLY UNSUCCESSFUL STAY IN TENOCHTITHUACÁN, AND FOLLOWING THE ADVICE THAT DANOR BANNION HAD GIVEN US DURING OUR EVENTFUL STAY IN X-ESSIA, WE HEADED TOWARDS RIPLEYVILLE. A MINIMAL PART OF THE MEGALOPOLITAN CONURBATION OF SAN ANGELES, TODAY'S RIPLEYVILLE STRICTLY FOLLOWS THE OUTLINE -AND KEEPS MANY OF THE STRUCTURES- FORMERLY OCCUPIED BY THE DAC-KETS OF THE FILM STUDIOS, ON THE OUTSKIRTS OF THE SOUTHERN CAPITAL OF THE URBAN SPRAWL. ITS PLAYFUL, AND ALMOST UNIVERSALLY USED NICKNAME (THE OFFICIAL NAME OF THE TOWN IS 'SOUTH SAN ANGELES, INDEPENDENT DISTRICT (I.C.)') SPURNS FROM TO THE EX-MILITARY, AND SUCCESSFUL FILM DIRECTOR, COL. ANTHONY S. RIPLEY, WHO, IN 609AG MANAGED TO HAVE IT OFFICIALLY ACKNOWLEDGED AS AN INDEPENDENT DISTRICT. RIPLEY BECAME ITS FIRST MAYOR, A POSITION HE WOULD RETAIN FOR SIX LEGISLATURES (HIS FIRST CAMPAIGN'S MOTTO, "YES GOV'NOR!", HAS BECOME A POPULAR CATCHPHRASE IN CASUAL SPEECH). KNOWN ABOVE ALL FOR HIS METICULOUSNESS, EXQUISITE VISUAL STYLE, AS WELL AS FOR HIS AUTHORITARIAN WAYS AND HIS TENDENCY TO BUILD SETS, RIPLEY WOULD BE TO A GREAT EXTENT THE GREAT ARCHITECT OF THE TRANSFORMATION OF THE OBSOLETE STUDIO STRUCTURES IN A CITY IN ITS OWN RIGHT.

THE SLOW DECLINE OF THE FILM INDUSTRY, GRADUALLY REPLACED BY HOLO-VIDEO (THE DERISIVE TERM HOLO-VIDIOT, COINED TO DESCRIBE ITS USERS, SOON FELL INTO DISUSE, AS THE POPULARITY OF THE MEDIUM GREW AT VERTIGINOUS SPEED), ESPECIALLY IN THE GENERATION OF THE TURN OF THE CENTURY (THE SO-CALLED CENTENNIALS), TURNED THESE STRUCTURES INTO AN OBSOLETE, PHANTASTICORIC, FAKE CITYSCAPE. RIPLEY, WHO HAD BEEN RESPONSIBLE FOR THE CONSTRUCTION OF MORE THAN A FEW OF THEM (SEE, FOR EXAMPLE, THE INTERIORS OF THE OSTRANDER SPACESHIP IN HIS SEMINAL 'SCIFI THRILLER 'MEILA'), REUSED IN LATER FILMS, DOOMED TO ABANDONMENT AND/OR DESTRUCTION BY THE BANKRUPT STUDIOS, RIPLEY SUGGESTED TO USE THE OLD SETS AS THE INFRASTRUCTURE ON WHICH TO CREATE AN AUTHENTIC CITY. ASSOCIATED IN THE SOUTH S.A. CONSORTIUM (OF WHICH RIPLEY WOULD BE THE FIRST CEO, AND LARGELY THE RESPONSIBLE FOR MANY OF ITS BUILDING DESIGNS), THE STUDIOS REORIENTED THEIR ACTIVITY TOWARDS URBAN PLANNING AND REAL ESTATE DEVELOPMENT. THUS, IN A PECULIAR IN-FILL (AND COUNTER-FACADIST) OPERATION, THE FAKE FACADES BEGAN TO HOUSE REAL BUILDINGS BEHIND THEM, AND SEVERAL HUNDRED HECTARES OF SETS AND DISUSED SOUND STUDIOS BECAME A 'CITY OF CITIES', WITH PARTS DESIGNED FOLLOWING A '20S CHICAGO' LOOK, TYPICAL FAR WEST STREETS, SEVERAL CHINATOWNS, OR NARROW MEDIEVAL ALLEYWAYS, AMONGST AN ENDLESS NUMBER OF VARIANTS. THEIR INHABITANTS -PREDOMINANTLY EX-WORKERS FROM THE VERY ILLY STUDIOS TOOK TO THEM TO PRESERVE THEIR SPECIFIC CHARACTERS, DRESSING UP AND DESIGNING THEIR ENVIRONMENTS ACCORDING TO THE SPECIFIC SETS (IN THIS PART, RAGONIS LARGELY RELIES ON PASSAGES FROM 'A FUTURE NOW: THE MAKING OF RIPLEYVILLE' (SAN ANGELES: PAGER-COLUMNS/ÉDITIONS DU PASSAGE, 690), BY SAUL S. SALTON, A CHRONICLE OF THE EARLY YEARS OF THE DEVELOPMENT PROCESS OF THE CITY.)



OK, SO THE CLUE WE GOT FROM BSG MAMA IN X-ESSIA IS THAT WE SHOULD LOOK FOR A PLACE WHERE THEY SELL A 'PSEUDO ORGANIC DOUBLY POLARISED CHROMATIC PARTICLE PROJECTOR' FOR A CABLE-Y SHIP (CAN'T BELIEVE I MANAGED TO REMEMBER ALL THAT NUMBLE JUMBLE).

AND YOU SAY YOU KNOW WHERE TO GET ONE OF THOSE?

OH, I'M SURE STA CAMBODISA DOWN IN ANIMOSID DRIVE KNOWS WHERE THESE THINGS CAN BE FOUND.

IT'S WITHIN WALKING DISTANCE A COUPLE LEVELS DOWN. IT'S ALSO A VERY TOURISTIC PLACE NOW!

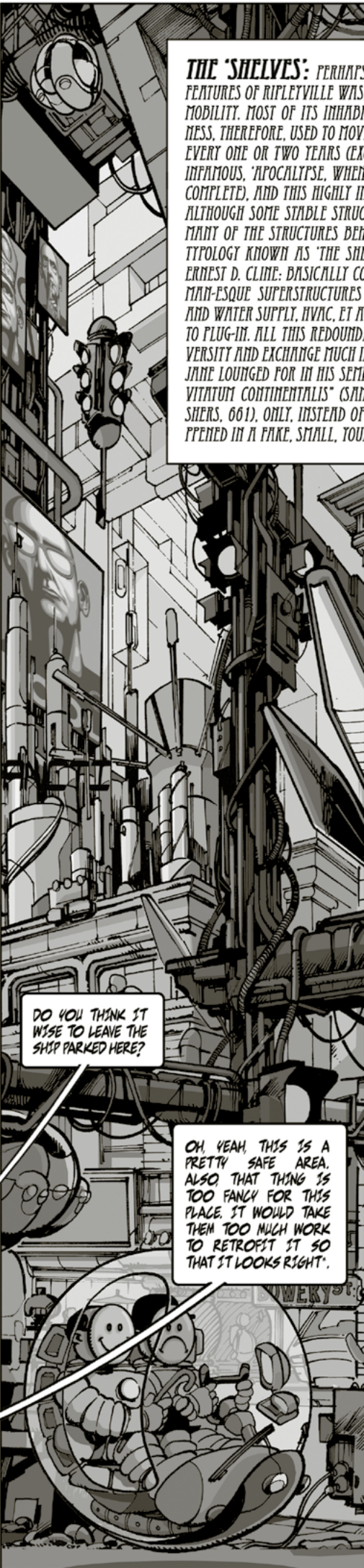
THE TRUMBULL BUILDINGS?

YEAH, IT'S IN THE CORNER OF THE 1ST AVENUE 14TH STREET 23ST SHAFT, NEXT TO THE F.J. SEBASTIAN MEMORIAL.

YOU CAN CATCH A VERTICAL TRAIN DOWN THE STREET, YOU'LL NEED A MULTIPASS TO GET IN, THOUGH.

THE 'SHELVES': PERHAPS ONE OF THE MOST CHARACTERISTIC FEATURES OF RIPLEYVILLE WAS, SINCE THE BEGINNING, THE IDEA OF MOBILITY. MOST OF ITS INHABITANTS CAME FROM THE FILM BUSINESS, THEREFORE, USED TO MOVE FROM PRODUCTION TO PRODUCTION EVERY ONE OR TWO YEARS (EXCEPT FOR FRANK HUSTON PICCOLO'S INFAMOUS, 'APOCALYPSE, WHEN?', WHICH TOOK OVER A DECADE TO COMPLETE), AND THIS HIGHLY INFLUENCED THE DESIGN OF THE CITY, ALTHOUGH SOME STABLE STRUCTURES WERE BUILT, THE DESIGN OF MANY OF THE STRUCTURES BEHIND THE FACADES FELL UNDER THE TYPOLOGY KNOWN AS 'THE SHELVES', PATENTED BY INDUSTRIALIST ERNEST D. CLINE, BASICALLY CONSISTING OF A NETWORK OF FRIEDMAN-ESQUE SUPERSTRUCTURES WITH ALL SERVICES (ELECTRICITY AND WATER SUPPLY, HVAC, ET AL.) READY FOR INDIVIDUAL MODULES TO PLUG-IN. ALL THIS REDOUNDED TO A RICH CULTURE OF DENSE DIVERSITY AND EXCHANGE MUCH IN THE VEIN OF WHAT JACOB THOMAS JANE LOUNGED FOR IN HIS SEMINAL "VITA ET MORS MINGHARUM CIVITATUM CONTINENTALIS" (SAN ANGELES: TEPERE DONTUM PUBLISHERS, 661). ONLY, INSTEAD OF IN A 'BIG HISTORICAL CITY', IT HAPPENED IN A FAKE, SMALL, YOUNG DISTRICT.

DENSITY STARTED BECOMING A PROBLEM WHEN, IN A PARADOXICAL TURN OF EVENTS, THE RISE OF WOPSTER CULTURE IN THE BIG METROPOLISES OF THE CONTINENT (INCLUDING S.A.) STARTED VINDICATING ANCIENT FORMS OF POPULAR CULTURE, AND RIPLEYVILLE RAPIDLY BECAME A PILGRIMAGE SITE. AS IN OTHER PLACES BEFORE IT (WITH THE RENOVATED AIR-LINE IN NEW AMSTERDAM AS ITS FOREMOST EXAMPLE), THIS RESULTED IN THE ACCELERATED CONGESTION AND GENTRIFICATION OF RIPLEYVILLE'S CENTRE: MANY OWNERS OF SPOTS IN 'THE SHELVES' RENTED THEM TO TOURISTS, WHO FLOCKED IN THOUSANDS WITH THEIR TRENDY, 'RETRO' WOPPODS, ALTERING THE PICTURESCAPE BUT RICH URBAN LIFE OF THE CITY. WITH TOURIST MONEY CASHING IN AT AN UNPRECEDENTED RATE, THE NEW LOCAL ADMINISTRATORS, WHO HADN'T LIVED DURING THE STUDIOS' GOLDEN YEARS, LAUNCHED A SERIES OF NEW DEVELOPMENTS, EXTENDING THE 'SHELVES' UPWARDS TO MAKE ROOM FOR MORE VISITORS, AND DRIVING MANY OF THE ORIGINAL RESIDENTS TO THE EQUALLY CONGESTED OUTSKIRTS OF RIPLEYVILLE (SOME AUTHORS HAVE SEEN HERE AN INSPIRATION FOR THE SETTING OF EARL D. CLINE'S 711 NOVEL 'GAME OVER, MAN').



DO YOU THINK IT WISE TO LEAVE THE SHIP PARKED HERE?

OH, YEAH THIS IS A PRETTY SAFE AREA, ALSO THAT THING IS TOO FANCY FOR THIS PLACE, IT WOULD TAKE THEM TOO MUCH WORK TO RETROFIT IT SO THAT IT LOOKS RIGHT.

AS YOU SEE IT'S A GREAT LOT WITH MANY POSSIBILITIES: ELECTRICITY AND WATER SUPPLY, GARBAGE INCINERATOR, PRIVATE GARDEN... EVERYTHING INCLUDED!

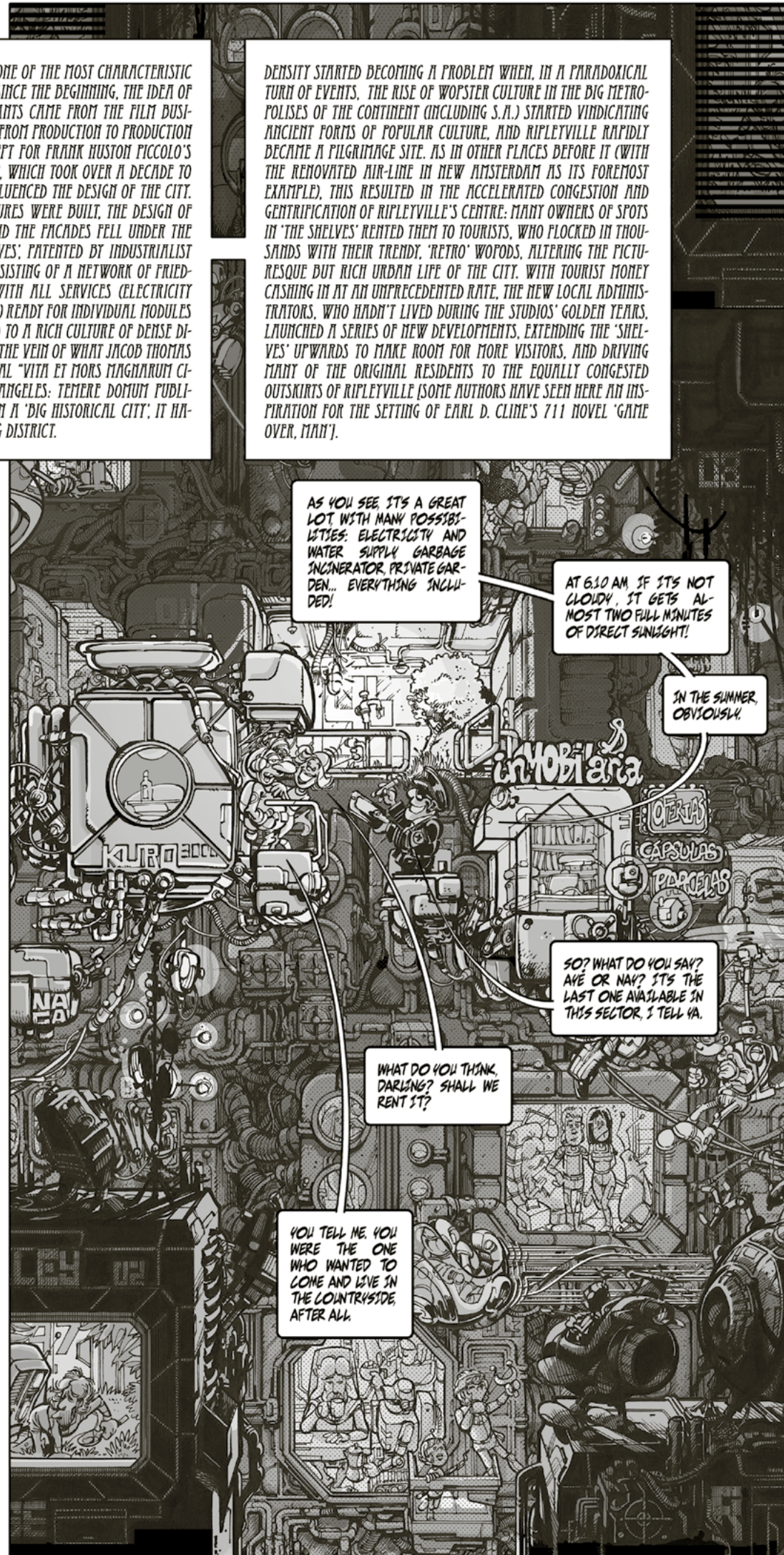
AT 6:10 AM, IF IT'S NOT CLOUDY, IT GETS ALMOST TWO FULL MINUTES OF DIRECT SUNLIGHT!

IN THE SUMMER, OBVIOUSLY.

SO? WHAT DO YOU SAY? AVE OR NAY? IT'S THE LAST ONE AVAILABLE IN THIS SECTOR, I TELL YA.

WHAT DO YOU THINK, DARLING? SHALL WE RENT IT?

YOU TELL ME, YOU WERE THE ONE WHO WANTED TO COME AND LIVE IN THE COUNTRYSIDE AFTER ALL.



LOG MW23.17 - FAVELNOAH

CAPTAIN'S LOG OF THE ADELPHO - LOCAL DATE: 13/06/723
 16.15 WEEKS AFTER THE CROSSING! - X - 22 902-025653.123874
 -Y- -43.21397339150843

ON OUR SIXTH WEEK AFTER THE CROSSING, WE ARRIVED AT FAVELNOAH, A COASTAL CITY LOCATED ON THE NORTHWESTERN CORNER OF THE CONTINENT. ORIGINALLY A SMALL FISHERMEN VILLAGE CALLED **WIND-A-BARRA** (NATIVE FOR 'THE QUIET MEADOW BY THE SEASIDE'), THE CITY PROPER WAS FOUNDED IN 202 AG BY COLONISTS FROM INSIDE THE CONTINENT, WHO RENAMED IT '**RIVER PAULO**'; FOLLOWING THEIR OWN TRADITIONS. AFTER ITS TRANSFORMATION INTO RIVER PAULO, THE CITY OUTWENT A SPECTACULAR TRANSFORMATION, DEVELOPING A WHOLE INDUSTRY AROUND FISH THAT FOSTERED COMMERCE WITH THE REST OF THE CONTINENT. SECONDLY, THE PARTICULAR OROGRAPHIC CONDITIONS OF THE RIVER PAULO BAY, WITH ITS SPLENDID, YEAR-LONG MICRO-CLIMATE, LONG BEACHES AND CRYSTALLINE WATERS, TURNED IT INTO A TOWN-SIZED TOURISTIC RESORT. IN 650 AG, THE POPULATION OF THE CITY EXCEEDED 3 MILLION. BY 660 AG, IT WAS CLOSE TO 7 MILLION. UNFORTUNATELY, THE INCREASE IN SIZE AND POPULATION WAS PARALLELED BY AN INCREASE IN THE DISPARITY OF THE DISTRIBUTION OF WEALTH, WITH OVER HALF OF THE POPULATION LIVED IN A NETWORK OF SHANTY TOWNS SURROUNDING THE DENSE CITY CENTER. IT WAS IN THIS PERIOD THAT THE CITY STARTED TO BE POPULARLY KNOWN AS **FAVELIS**.

660 AG ALSO MARKED A SECRETLY CRITICAL DATE FOR THE CITY'S FUTURE, AS A CRUCIAL FIGURE RETURNED AFTER ALMOST TWO DECADES AWAY. A KID OF THE FAVELAS, **PAULINA SOLARIS** HAD LEFT AT THE AGE OF 3, AND TOOK TO HERSELF THE TASK OF REVERSING THE SOCIAL INEQUALITY. SETTLING IN THE SAME AREA WHERE SHE HAD GROWN UP, SHE TEAMED WITH HER NEIGHBORS TO INTRODUCE INNOVATIVE SOLUTIONS, BOTH REGARDING HOUSING, ENERGY PRODUCTION, AS WELL AS THE DESIGN OF URBAN SPACE. SOON, WHAT HAD STARTED AS A COMPENDIUM OF TINY LOCAL ACTIONS SPREAD LIKE A WILDFIRE, NOT ONLY AMELIORATING LIVING CONDITIONS, BUT ALSO IMPDING FAVELIANS WITH A STRONG SENSE OF COMMUNITY THAT REPLACED THE RULE OF LOCAL MAFIAS. BY 665 AG, ALL WESTERN FAVELAS WERE CRIME-FREE. AND SHE STARTED THE SECOND PHASE OF HER PLAN: TO GAIN CONTROL OF THE 'FAVELA TOURISM', MONOPOLIZED BY THE CITY COUNCIL OF RIVER PAULO. FOR DECADES FUNDS FROM THE CONTINENT HAD BEEN FLUSHED TO THE CITY IN ORDER TO IMPROVE COMMUNICATIONS BETWEEN THE CENTER AND THE FAVELA BELT. ACCORDINGLY, THE COUNCIL BUILT A NETWORK OF 'TELEFÉRICOS' (CABLE CARS), CONNECTING THE DIFFERENT BOROUGHS, WITH THE CITY CENTER, ON THE BELIEF THAT 'PHYSICAL MOBILITY WOULD FOSTER SOCIAL MOBILITY'. THE RESULT WAS RATHER THE OPPOSITE, WHEN THE SYSTEM WAS SOLD TO TOURISM TYCOON **MARCELO ALDRIN**, WHO TURNED IT INTO A PRIVATE TRANSPORTATION SYSTEM, PREVENTING FAVELIANS FROM USING THEM.

WHAT'S THAT STRUCTURE AHEAD OF US A NUCLEAR PLANT?

I CAN'T SEE A THING WITH THIS DESERT HEAT HAZE.

WELL IF IT IS CERTAINLY A GIANTIC ONE.

THE RADAR SAYS IT'S STILL OVER 50 MILES AWAY.

AIDED BY FAIRED FAVELOLOGISTS **JAMICE GEMSTONE**, **MISHA FREIRE-MEDEIROS**, AND **DIANCA KLEIN**, SOLARIS FILED A LAWSUIT BOTH AGAINST RIVER PAULO'S COUNCIL, AND ALDRIN ENTERPRISES, WITH CHARGES OF CORRUPTION, MISUSE OF PUBLIC ASSETS, AND VIOLATION OF MONOPOLY LAWS. THE EXPECTED DISMISSAL OF ALL CHARGES BY RIVER PAULO'S GRAND JURY WAS THEN REVERSED BY THE CONTINENTAL COURT OF JUSTICE, WHOSE VERDICT SHOOK THE CITY IN A WAY NO SEISM HAD DONE BEFORE. FACING A MULTI-BILLIONAIRE FINE AND A SIMILARLY ASTRONOMICAL ECONOMIC COMPENSATION TO THE FAVELIANS, NOW GROUPED IN THE '**FAVELIS CIVIL SOCIETY**' (FCS), FAVELIAN TOURS WENT IMMEDIATELY BANKRUPT, A SIMILAR FATE GLIDED OVER THE COUNCIL OF RIVER PAULO. AS CHIEF NEGOTIATOR OF THE FCS, SOLARIS CAME TO AN AGREEMENT WITH BOTH PARTIES: ADDING TO A PARTIAL PAYMENT OF THE TOTAL DEBT, THE FCS WOULD BE THE SOLE PROPRIETOR OF ALL FAVELIA TOURS INFRASTRUCTURES, AS WELL AS THE LAND CURRENTLY OCCUPIED BY THE FAVELAS, WHICH WOULD NOW BECOME AN INDEPENDENTLY-MANAGED TERRITORY.

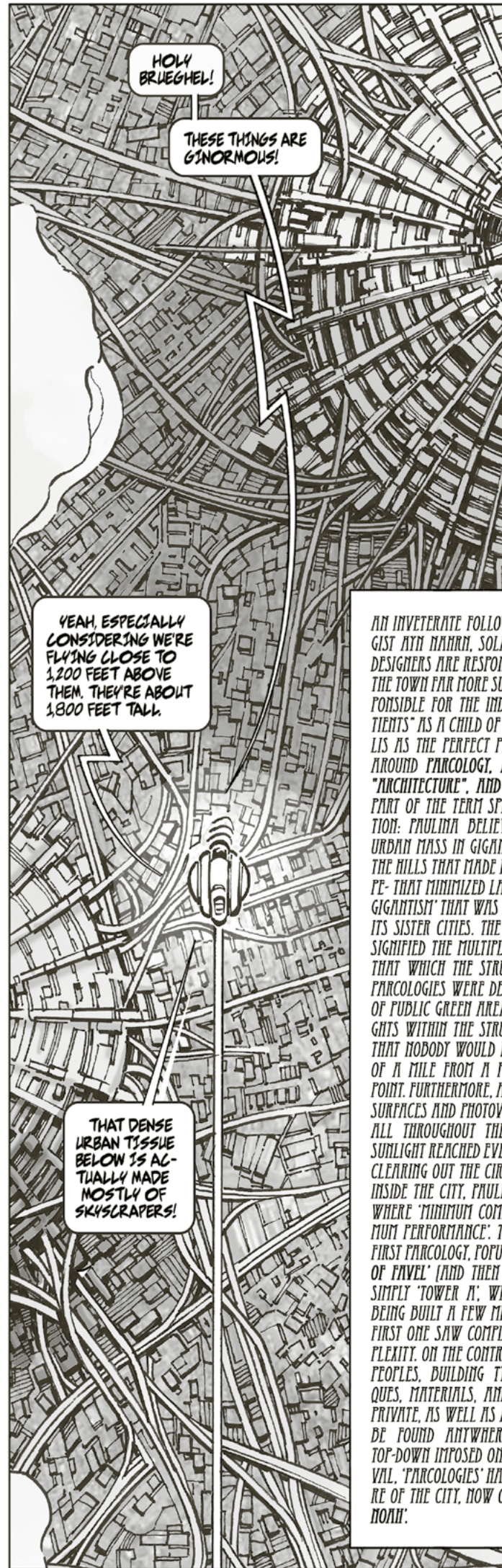
WITH MONEY FROM TOURISM CASHING IN, AND AN EASY ACCESS TO THE CITY, THE FCS LAUNCHED A SILENT, PEACEFUL 'TAKEOVER' OF RIVER PAULO. IN A PROCESS COINED BY FREIRE-MEDEIROS AS '**REVERSED GENTRIFICATION**', THE LAND VALUE OF THE PROPERTIES BOUGHT BY FAVELIANS WITHIN THE CITY CENTRE DROPPED DRAMATICALLY. THIS MADE IT EASY FOR THE FCS TO PURCHASE A LARGE NUMBER OF BUILDINGS IN THE MIDDLE OF THE CITY, UNTIL A CIRCLE OF ROUGHLY 1 MILE IN DIAMETER WAS OWNED BY THEM. NOW, EVERYTHING WAS READY FOR THE LAUNCH OF PHASE 4: THE UNLEASH OF AN '**NESTHETOGENETIC**' PROCESS THAT WOULD CHANGE THE FACE OF RIVER PAULO, AND, PERHAPS, THE WHOLE CONTINENT FOREVER.

YOWZA!

THAT'S NO NUCLEAR PLANT, HAN.

IT'S A CITY!

(OR SO IT SEEMS AT LEAST...)



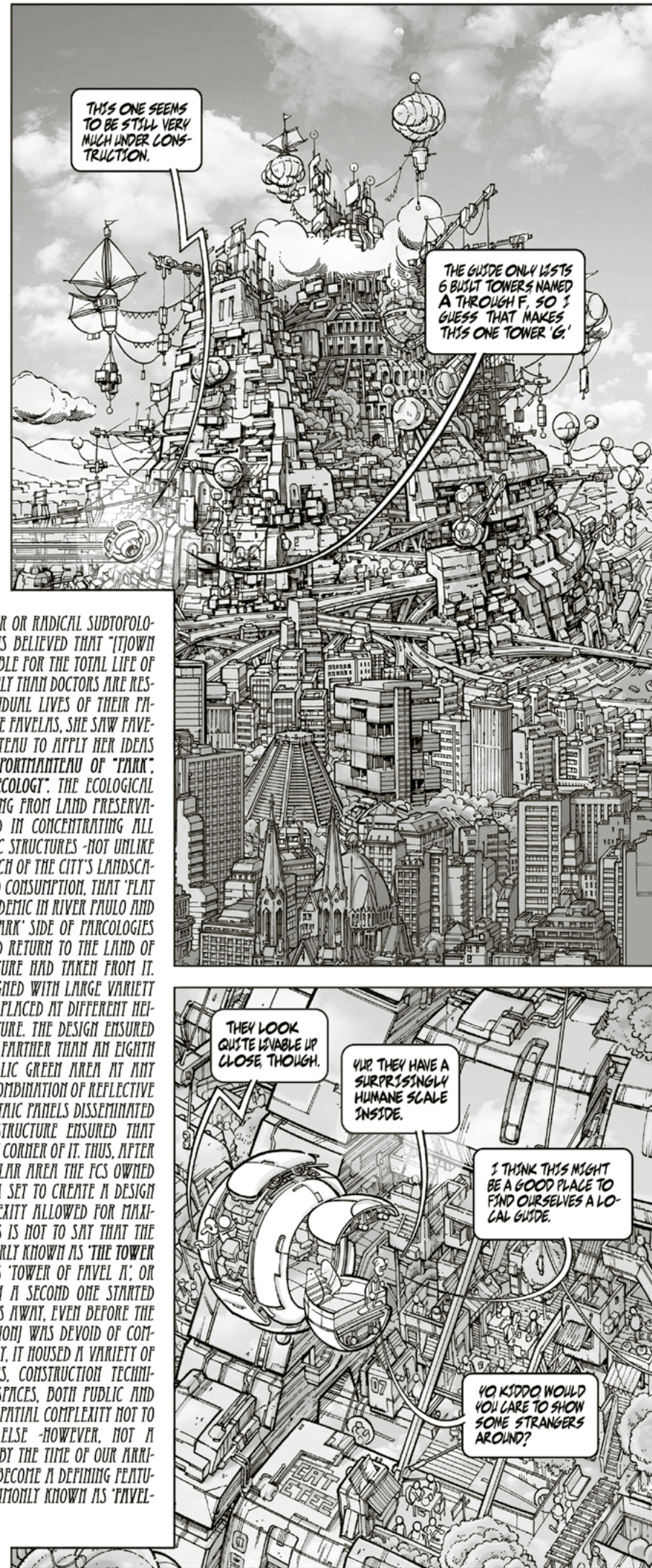
HOLY BRUEGHEL!

THESE THINGS ARE G'SNORNOUS!

YEAH, ESPECIALLY CONSIDERING WE'RE FLYING CLOSE TO 1,200 FEET ABOVE THEM. THEY'RE ABOUT 1,800 FEET TALL.

THAT DENSE URBAN TISSUE BELOW IS ACTUALLY MADE MOSTLY OF SKYSCRAPERS!

AN INVETERATE FOLLOWER OR RADICAL SUBTOPOLOGIST **AYN NAHRN**, SOLARIS BELIEVED THAT "[T]OWN DESIGNERS ARE RESPONSIBLE FOR THE TOTAL LIFE OF THE TOWN FAR MORE SURELY THAN DOCTORS ARE RESPONSIBLE FOR THE INDIVIDUAL LIVES OF THEIR PATIENTS" AS A CHILD OF THE FAVELAS, SHE SAW FAVELIS AS THE PERFECT PLATEAU TO APPLY HER IDEAS AROUND PARCOLOGY, A PORTMANTAU OF "PARK", "ARCHITECTURE", AND "ECOLOG". THE ECOLOGICAL PART OF THE TERM SPRANG FROM LAND PRESERVATION: PAULINA BELIEVED IN CONCENTRATING ALL URBAN MASS IN GIANTIC STRUCTURES - NOT UNLIKE THE HILLS THAT MADE MUCH OF THE CITY'S LANDSCAPE - THAT MINIMIZED LAND CONSUMPTION, THAT 'PLAT GIGANTISM' THAT WAS ENDEMIC IN RIVER PAULO AND ITS SISTER CITIES. THE 'PARK' SIDE OF PARCOLOGIES SIGNIFIED THE MULTIPLIED RETURN TO THE LAND OF THAT WHICH THE STRUCTURE HAD TAKEN FROM IT. PARCOLOGIES WERE DESIGNED WITH LARGE VARIETY OF PUBLIC GREEN AREAS PLACED AT DIFFERENT HEIGHTS WITHIN THE STRUCTURE. THE DESIGN ENSURED THAT NOBODY WOULD BE FARTHER THAN AN EIGHTH OF A MILE FROM A PUBLIC GREEN AREA AT ANY POINT. FURTHERMORE, A COMBINATION OF REFLECTIVE SURFACES AND PHOTOVOLTAIC PANELS DISSEMINATED ALL THROUGHOUT THE STRUCTURE ENSURED THAT SUNLIGHT REACHED EVERY CORNER OF IT. THUS, AFTER CLEARING OUT THE CIRCULAR AREA THE FCS OWNED INSIDE THE CITY, PAULINA SET TO CREATE A DESIGN WHERE 'MINIMUM COMPLEXITY ALLOWED FOR MAXIMUM PERFORMANCE'. THIS IS NOT TO SAY THAT THE FIRST PARCOLOGY, POPULARLY KNOWN AS 'THE TOWER OF FAVEL' (AND THEN AS 'TOWER OF FAVEL A', OR SIMPLY 'TOWER A', WHEN A SECOND ONE STARTED BEING BUILT A FEW MILES AWAY, EVEN BEFORE THE FIRST ONE SAW COMPLETION) WAS DEVOID OF COMPLEXITY. ON THE CONTRARY, IT HOUSED A VARIETY OF PEOPLES, BUILDING TYPES, CONSTRUCTION TECHNIQUES, MATERIALS, AND SPACES, BOTH PUBLIC AND PRIVATE, AS WELL AS A SPATIAL COMPLEXITY NOT TO BE FOUND ANYWHERE ELSE - HOWEVER, NOT A TOP-DOWN IMPOSED ONE. BY THE TIME OF OUR ARRIVAL, 'PARCOLOGIES' HAD BECOME A DEFINING FEATURE OF THE CITY, NOW COMMONLY KNOWN AS 'FAVELNOAH'.



THIS ONE SEEMS TO BE STILL VERY MUCH UNDER CONSTRUCTION.

THE GUIDE ONLY LISTS 6 BUILT TOWERS NAMED A THROUGH F, SO I GUESS THAT MAKES THIS ONE TOWER 'G'!

THEY LOOK QUITE LIVABLE UP CLOSE THOUGH.

YUP, THEY HAVE A SURPRISINGLY HUMANE SCALE INSIDE.

I THINK THIS MIGHT BE A GOOD PLACE TO FIND OURSELVES A LOCAL GUIDE.

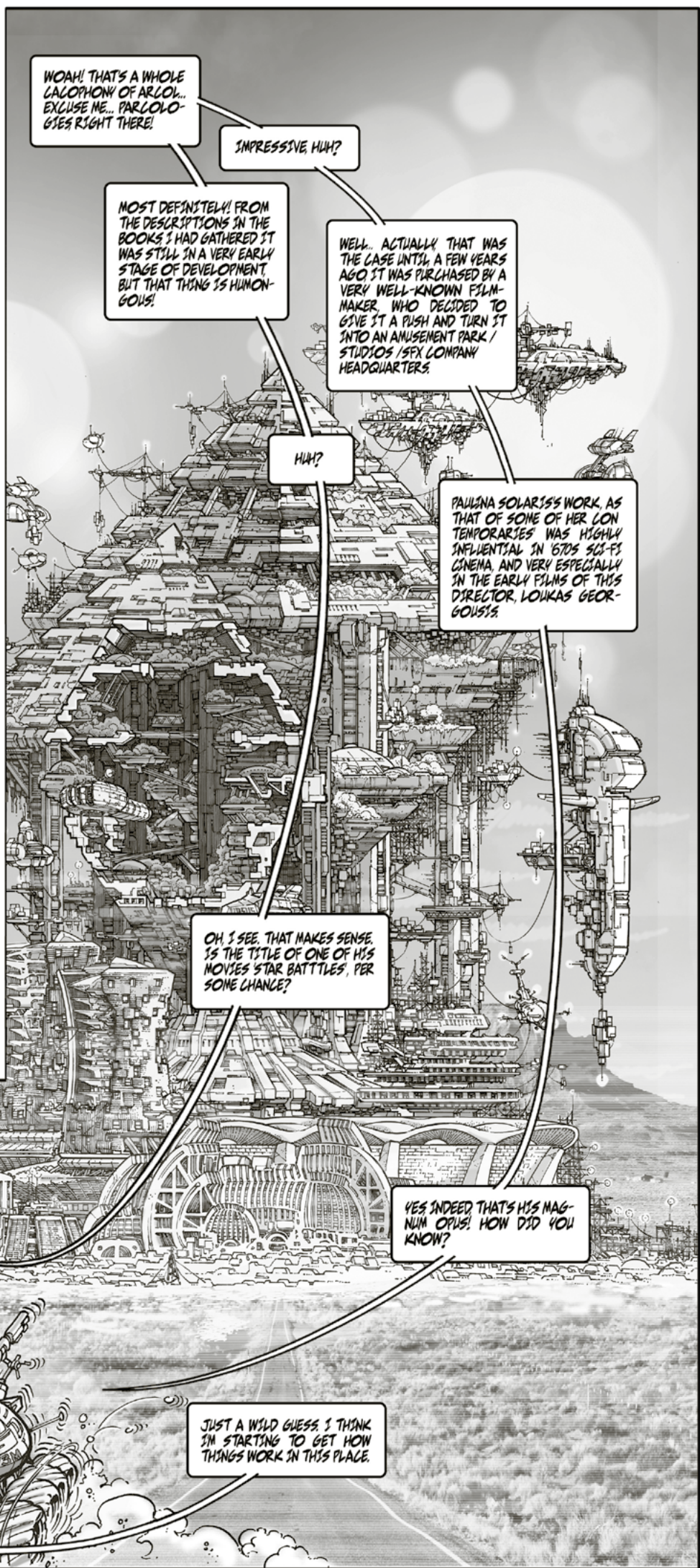
HO KIDDY WOULD YOU CARE TO SHOW SOME STRANGERS AROUND?

LOG CH.29.15. SACRO SANCTI

CAPTAIN'S LOG OF THE ADELARD - LOCAL DATE: 03/06/723
1437 WEEKS AFTER THE CROSSING - X: 24.344323265194
Y: -1.12.1028277137751

THERE SEEMS TO BE NO AGREEMENT ON THE REASONS WHY SOLARIS LEFT FAVELNOAH. SOME ARGUE THAT CONSTANT FIGHTING AND THE DISCREDIT CAMPAIGNS AGAINST HER FINALLY TOOK THEIR TOLL. SOME OTHERS CITE GROWING DISAGREEMENTS WITH THE INHABITANTS OF THE TOWERS ON THE CHANGES SHE TRIED TO INTRODUCE IN SUBSEQUENT ITERATIONS. EAGER TO EXPLORE A WIDER VARIETY OF PARCOLOGICAL SOLUTIONS, SHE FACED THE OPPOSITION OF THOSE WHO REVERED THE ORIGINAL DESIGN WITH ALMOST SUPERSTITIOUS DEVOTION. THUS, PAULINA LEFT FAVELNOAH IN 671. THERE ARE VIRTUALLY NO RECOUNTS ON HER LIFE IN THE FOLLOWING DECADES, OTHER THAN THE MAGNIFICENT STRUCTURES SHE LEFT BEHIND IN OTHER FAVELA CITIES, SUCH AS FAVEL II A, FAVELADIGA, PARCVILLAGE I AND II, PARCIBUZ, PARCANTON, FAVELCANTON, PARCFORTE, FAVELOGOGI, IMPRAFAVEL, PARCUBE... DECADES OF SUCCESS COULD NOT COMPENSATE HER GREATEST DISAPPOINTMENT, THOUGH. AFTER YEARS OF IMPROVING IMPOVERISHED, OVERPOPULATED FAVELA SITES, SOLARIS DECIDED TO UNDERTAKE THE DREAM PROJECT OF ANY URBATECT: CREATING AN EX NOVO PARCOLOGI, A TRUE GE-SAMTKUNSTWERK UNRESTRAINED NEITHER BY GEOGRAPHIC OR ECONOMIC, OR BY SOCIETAL CONDITIONS. SEARCHING TO BENEFIT FROM THE MULTIPLICITY OF POINTS OF VIEW THAT COMES WITH DIFFERENT FIELDS OF KNOWLEDGE, SHE RECRUITED A LEGION OF INTELLECTUALS FROM EVERY DISCIPLINE, FROM URBATECTS TO ONTOSOCIOLOGISTS, FROM STRUCTURAL BIOENGINEERS TO ASTROPHILOSOPHERS, AS THE SITE FOR HER MAGNA OPUS, BAPTISED AS SACRO SANCTI. SHE CHOSE AN ALREADY EXISTING TABULA RASA: THE PLAINS OF SHINAR, IN THE MIDDLE OF THE EMERKAR DESERT. OFF TO A STRONG START, HER VISION SOON SHOWED GLIMPSSES OF ITS LATER FAILURE.

TOO MANY DISCORDANT VOICES, TOO MANY EGOS, AND A STRONGER WILL TO IMPOSE INDIVIDUAL IDEAS ON OTHERS THAN TO ACTUALLY WORK ON THEIR REALIZATION MADE THE CONSTRUCTION AN ARDUOUS, TITANIC, AND EMOTIONALLY DRAINING ENTERPRISE THAT SUFFERED FROM A SLOW DEATH. AFTER YEARS OF SLOWLY DIMINISHING PROGRESSES, CONSTRUCTION ON THE SCARCELY-BUILT CITY WAS FINALLY ABANDONED AROUND 721 AG. IT STILL EXISTS AS THE RUINS OF A DREAM THAT NEVER WAS, AND SURVIVES AS A PLACE OF PILGRIMAGE FOR ARCHITECTURAL TOURISTS AND STUDENTS, WHO PERIODICALLY VISIT IT AND ORGANIZE WORKSHOPS IN ORDER TO COMPLETE UNFINISHED SECTORS, OR REPAIR DAMAGED ONES. ONLY THESE VOLUNTARY ACTIONS HAVE PREVENTED IT FROM COMPLETELY DISAPPEARING (FROM RAGONIS: HISTOIRE MONDIALE DE L'ARCHITECTURE ET DE L'URBANISME CONTINENTALIS, T.3).



WOAH! THAT'S A WHOLE CALOPLYN OF ARCOLO... EXCUSE ME... PARCOLOGES RIGHT THERE!

IMPRESSIVE HUH?

MOST DEFINITELY! FROM THE DESCRIPTIONS IN THE BOOKS I HAD GATHERED IT WAS STILL IN A VERY EARLY STAGE OF DEVELOPMENT, BUT THAT THING IS HUMONGOUS!

WELL, ACTUALLY THAT WAS THE CASE UNTIL A FEW YEARS AGO IT WAS PURCHASED BY A VERY WELL-KNOWN FILM-MAKER WHO DECIDED TO GIVE IT A PUSH AND TURN IT INTO AN AMUSEMENT PARK / STUDIOS / SFY COMPANY HEADQUARTERS.

HUH?

PAULINA SOLARIS'S WORK, AS THAT OF SOME OF HER CONTEMPORARIES WAS HIGHLY INFLUENTIAL IN '60S SCI-FI CINEMA, AND VERY ESPECIALLY IN THE EARLY FILMS OF THIS DIRECTOR, LOUKAS GEORGIOUSS.

OH I SEE, THAT MAKES SENSE IS THE TITLE OF ONE OF HIS MOVIES STAR BATTLES, PER SOME CHANGE?

YES INDEED THAT'S HIS MAGNUM OPUS! HOW DID YOU KNOW?

JUST A WILD GUESS I THINK I'M STARTING TO GET HOW THINGS WORK IN THIS PLACE.

MM

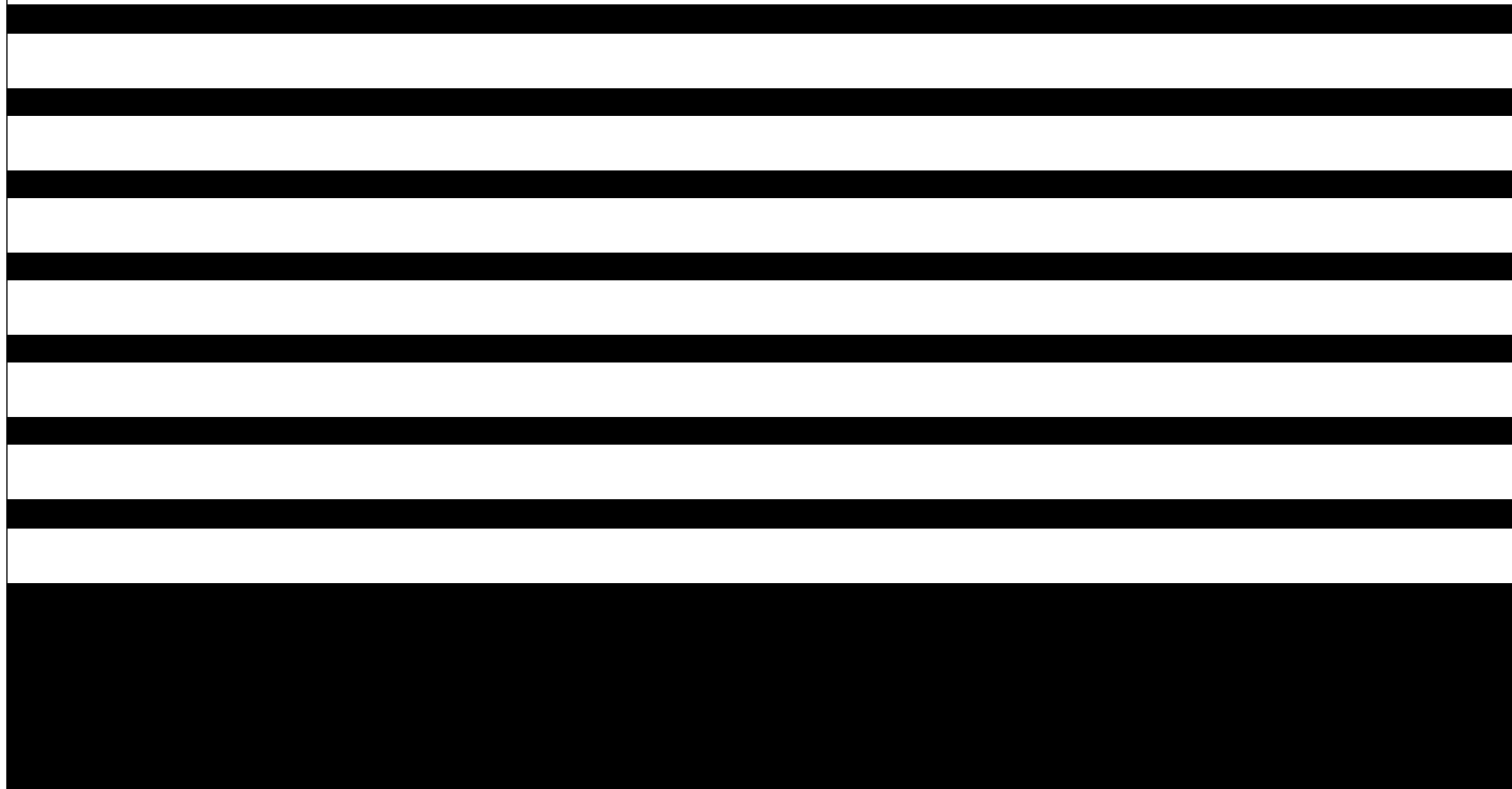
GID

Prémio Manuel Graça Dias
dst — Ordem dos Arquitectos
Primeira Obra

dstgroup
building culture



ORDEN DOS ARQUITECTOS



REUNIÃO DO JÚRI

SEDE NACIONAL DA ORDEM DOS ARQUITECTOS, SALA PORFÍRIO PARDAL MONTEIRO

Por convocatória do seu Presidente, o arquiteto Sergio Fernandez (por indicação conjunta da Ordem dos Arquitectos e do Grupo dst), o Júri da primeira edição do Prémio Manuel Graça Dias, dst — Ordem dos Arquitectos, Primeira Obra, doravante designado Prémio, que integrou os arquitetos Sofia Isidoro (por indicação do Ministério da Cultura), Ana Vaz Milheiro (por indicação da Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte) e Inês Vieira da Silva e Egas José Vieira (ambos por indicação do Conselho Diretivo da Ordem dos Arquitectos), reuniu na Sede nacional da Ordem dos Arquitectos, em Lisboa, no dia 24 de março 2023, pelas 15 horas.

Foram registadas 32 candidaturas na plataforma digital construída para o efeito, até ao final do prazo de receção, 17h do dia 15 de janeiro, e duas candidaturas fora deste limite temporal.

Os membros do Júri, a quem foi enviada, em devido tempo, toda a documentação relativa ao seu conjunto (Quadro-resumo — Anexo 1), tiveram, antecipadamente à presente reunião, perfeito conhecimento de cada uma das candidaturas.

O Presidente deu início aos trabalhos, começando por cumprimentar cada um dos membros presentes (Folha de presenças — Anexo 2). Agradeceu a todos o facto de terem procedido a uma cuidada avaliação das diversas candidaturas, o que minimizou os inconvenientes que poderiam advir da realização da reunião em data tão tardia, face ao calendário previsto.

O Júri deliberou excluir as duas candidaturas que não deram entrada no prazo regulamentar e ainda a candidatura com o número 11 que, embora de particular qualidade, contraria o disposto nas alíneas b) e c) do ponto B do Regulamento do Prémio por se tratar de uma obra efémera e ter sido, já, objeto de anterior premiação (Prémio FAD de arquitetura efémera).

Antes de se dar início à projeção das 31 candidaturas a concurso e proceder às respetivas votações, o Júri refletiu sobre uma possível afirmação da importância, valor e mensagem a transmitir com esta primeira edição do Prémio, sublinhando tratar-se de uma evocação de Manuel Graça Dias e, no texto do Regulamento, lhe estarem associadas as condições de “qualidade arquitetónica, inventividade e considerações ambientais”.

O Júri, analisadas as diferentes candidaturas cujo nível geral sublinhou, iniciou o processo de votações.

Numa primeira ronda foram destacadas dez obras, com os números de seriação das candidaturas 1, 4, 7, 8, 12, 16, 23, 27, 30 e 32, contando pelo menos três votos favoráveis dos membros do Júri.

Em sucessivos visionamentos e debates sobre as qualidades dos trabalhos, o Júri deliberou, por unanimidade, a atribuição do Prémio ao trabalho constante da candidatura n.º 23 — Casa em Freamunde, da autoria de Ricardo Leitão e Rita Furtado.

A Casa em Freamunde, de 2021, é uma obra de raiz, construída em contexto urbano descaracterizado. Pequena habitação de dois pisos, inserida num lote com limites definidos por construções sem particular interesse, preserva a escala das volumetrias próximas e, respeitando as características dos arruamentos envolventes, afirma a sua presença com uma fachada, a norte, “assumidamente bidimensional, de desenho quase provocatório que, claramente, dá novo significado aos alinhamentos daqueles. “Por outro lado, no tardo, a casa assume-se tridimensional”, organizando-se em torno de “um pátio aberto de escala doméstica”.

“A forma irregular do lote exigiu, desde logo, que os espaços interiores se adaptassem ao seu ligeiro empeno”. “O projeto tenta tirar partido deste desvio geométrico e, com base em traçados reguladores que dele derivam, criar relações e tensões entre os vários espaços do edifício”.

Com um elaborado e inventivo tratamento plástico e espacial, “O dispositivo entrada — escada — chaminé, constitui-se como elemento primordial de aglutinação e distribuição de toda a casa...”, ampliando a sua vivência através de uma premeditada fluidez.

Como dizem os autores no texto que acompanha o projeto, traduzindo uma inteligente e sensível base de trabalho, a casa “não é nem podia ser pura”.

É a partir deste conceito, com uma atitude onde a criatividade está intimamente ligada ao rigor e ao sentido do que pode e deve ser o espaço de habitar, que se dá origem a esta obra, diríamos sem recurso a qualquer tipo de exibicionismo fácil, mas de grande valor arquitetónico.

O Júri deliberou atribuir uma primeira menção honrosa ao segundo trabalho mais votado, referente à candidatura com o n.º 32 — Casa-Atelier, da autoria de Maria João Rebelo. Trata-se de uma renovação onde o confronto entre o novo e o preexistente é feito com recursos plásticos e espaciais que plenamente justificam a evocação do manifesto “Il fera beau demain”, de Lacaton & Vassal (1995).

A reabilitação proposta visa a maior simplicidade de funções e, consequentemente, de meios a utilizar. “Não existem quartos principais nem suites”; “as formas dos seus espaços não seguem funções pré-determinadas, uma vez que o objetivo é que nem a etiqueta nem os protocolos domésticos sejam respeitados dentro desta casa”. “No exterior, não há um jardim idílico, antes um jardim produtivo, partilhado com um agricultor que não tinha terra”.

“Esvaziando o supérfluo, reconstruiu-se apenas aquilo que se considera estritamente fundamental: duas esculturas habitáveis contendo as infraestruturas indispensáveis para as necessidades básicas — uma cozinha e uma casa de banho”. Foi encetado um esforço para manter tudo o que foi possível, adotando a opção de “não fazer” como premissa metodológica. A assumida elementaridade da proposta e a sua qualidade plástica justificam claramente a menção atribuída.

O Júri decidiu atribuir uma menção honrosa a dois trabalhos ex aequo; à candidatura n.º 4 — Edifício General Silveira, da autoria de Tiago Antero e Vítor Fernandes e à candidatura n.º 12 — Casa com Muitas Caras, da autoria de Ana Luísa Soares.

O Júri acentuou a segurança e a inventividade postas na resolução do complexo problema dos acessos e, bem assim, a intenção de valorizar valores formais característicos do local de intervenção na obra n.º 4.

A obra n.º 12 mereceu especial atenção por constituir uma experiência plasticamente muito caracterizada e que, simultaneamente, questiona, pelo tipo de programa proposto, a adoção de soluções estereotipadas.

Nada mais havendo a tratar, o Júri deu por concluídos os trabalhos pelas 19 horas, não sem antes se mostrar satisfeito com o nível global das candidaturas e com o modo como todos os membros trabalharam no sentido de se chegar a consenso nas classificações. A ata da sessão, merecendo a concordância de todos, é, por todos, assinada.

Lisboa, 24 de março 2023

Sergio Fernandez (Presidente)

Sofia Isidoro (Representante do MC)

Ana Vaz Milheiro (Representante da AICA)

Inês Vieira da Silva

Egas José Vieira

PRÉMIO MANUEL GRAÇA DIAS

O Prémio Manuel Graça Dias — dst Ordem dos Arquitectos, Primeira Obra visa cumprir aquilo que consideramos fundamental como atributo duplo de uma atividade cultural na Ordem dos Arquitectos: celebrar a vida e a obra dos membros que se destacaram dentro e fora da instituição; e apoiar aqueles que agora no início do seu percurso profissional se irão seguramente destacar pela sua capacidade de navegar no mundo novo que nos rodeia. Esta iniciativa propõe uma continuidade entre o trabalho daqueles que, já não estando connosco, marcaram a vida da arquitetura, e aqueles que agora emergem com novas inquietações e soluções. Nesse sentido, a figura de Manuel Graça Dias como referência maior e designação do Prémio surgiu com naturalidade. Quem o conheceu e quem o pode continuar a conhecer — através da obra, desenhos, livros, textos, programas de televisão e rádio — sabe que MGD representa uma irreverência incomum entre os arquitetos; e uma reverência à arquitetura, também no cruzamento com o mundano, com as outras artes, sociologias, teorias, que permanece inesquecível.

Estamos seguros que as novas gerações que este Prémio convoca saberão continuar a fazer da arquitetura um ato de inteligência, provocação, beleza, em articulação com as prementes questões do nosso tempo.

Hoje conclui-se a primeira edição do Prémio MGD, com a expectativa que, numa cadência bianual, se possa estabelecer como um prémio de referência para os jovens arquitetos do futuro. Premeiam-se hoje os primeiros das primeiras obras MGD. A Ordem dos Arquitectos felicita-os vivamente, desejando que este reconhecimento traga renovadas oportunidades e sucessos.

Jorge Figueira. Cultura/Promoção da arquitetura. CDN/OA
11 de Abril de 2023



Edifício General Silveira © José Campos



Casa-Atelier © Francisco Arcenário e Luca Bosco (atlante)

Casa em Freamunde © Francisco Arcenário

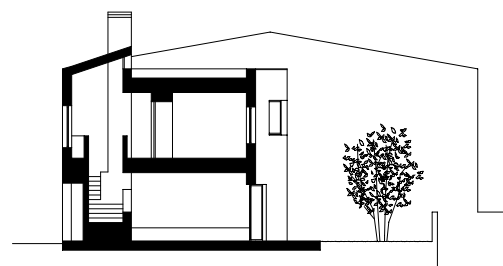
Casa com muitas caras © Rory Gardiner

CASA EM FREAMUNDE

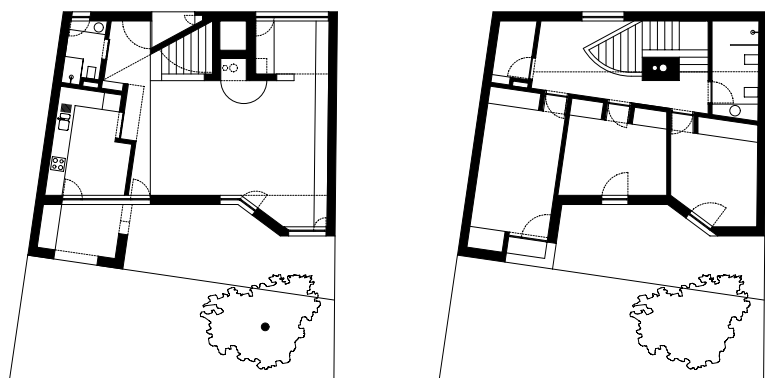
Ricardo Leitão e Rita Furtado

Uma pequena casa de dois pisos foi desenhada para uma jovem família em Freamunde — uma das muitas “cidades” que fazem parte do vasto território sem forma, centro e limites definidos que caracteriza o designado Vale do Sousa. Neste, como em tantos outros casos, conceitos tradicionais como “urbano” e “rural”, “cidade” e “campo”, não se adequam para descrever a urbanização extensiva que aqui conquistou lugar e faz conviver em áreas reduzidas, habitações, fábricas e campos de cultivo. É a partir desta realidade que a casa se constrói, ocupando um pequeno lote trapezoidal flanqueado por duas habitações unifamiliares de linguagem e construção corrente e vulgar. A norte, o edifício faz frente de rua rematando um dos principais enfiamentos do malconformado centro. A sul, desdobra-se de forma a tirar o máximo partido da paisagem mais ou menos fragmentada que se lhe oferece.

Em certo sentido, a casa possui um duplo caráter. Por um lado, procura desenhar uma fachada para a rua no sentido *albertiano* do termo, isto é, declaradamente pública e até certo ponto autónoma face ao interior — um esforço inglório para se relacionar com uma inexistente ideia de cidade. Esta fachada tenta alcançar, ao mesmo tempo, uma certa abstração e banalidade no que diz respeito à escolha, desenho e composição dos seus elementos. Dois deles são quase-monumentais e definem o eixo de uma simetria quebrada: o negativo da entrada e a grande janela redonda. A fachada é assumidamente bidimensional, característica apenas contrariada pela espessura atribuída pela quase-ridícula cobertura inclinada que procura estabelecer — talvez em vão — uma tênue relação com a vizinhança. O conjunto é pontuado por uma ativa e iconográfica chaminé que, pela sua posição descentrada, reforça no exterior a expressão da complexidade do interior. Por outro lado, no tardo, a casa assume-se tridimensional. A pretexto de umas construções espúrias preexistentes, foi possível, em cada extremidade, avançar sobre o logradouro e sobre as empenas expectantes mais profundas dos vizinhos, conformando-se um pequeno pátio aberto de escala doméstica que pacientemente aguarda o verde crescimento da hera. Esta operação resulta num volume tripartido, pontuado por vãos que, ora desmaterializam os cantos, ora perfuram as massivas paredes, animando a aparente simetria do conjunto que substancia a matriz clássica do projeto.



Corte Transversal



Plantas do rés-do-chão e 1º piso



Enquadramento do Alçado Norte



Enquadramento do Alçado Sul

Enquadramentos da sala



Enquadramentos da sala, escada e átrio dos quartos



A forma irregular do lote exigiu, desde logo, que os espaços interiores se adaptassem ao seu ligeiro empeno. Ao invés de ignorar esta assimetria e impor uma ordem intransigente, o projeto tenta tirar partido deste desvio geométrico e, com base em traçados reguladores que dele derivam, criar inter-relações e tensões entre os vários espaços do edifício.

A casa não é — e não podia ser — pura.

No piso superior, este princípio determina, por via de uma parede diagonal que conforma o átrio dos quartos, que estes sejam todos diferentes, característica enfatizada pelo espaço oferecido pelas saliências volumétricas do tardo e pelas janelas com diferentes orientações e dimensões, que permitem uma relação com o exterior sempre distinta.

No piso inferior, é a cozinha e uma pequena instalação sanitária que se desviam em relação ao átrio de entrada de modo a permitirem o acesso à sala. Esta é ampliada no seu remate por dois pequenos nichos — um espaço de escritório sob a escada com uma janela “en longueur” virada para a rua e um aconchegante canto de leitura em relação franca com o jardim.

A relação entre os diferentes espaços pretendeu-se, tanto quanto possível, fluida. Contudo, o desenho dos tetos introduz uma necessária hierarquia, evidenciando a complexidade geométrica que serviu a construção do projeto.

O dispositivo *entrada-escada-chaminé* constitui-se, ao mesmo tempo, como o elemento primordial de aglutinação e distribuição de toda a casa.

É através da tensão criada entre estes três elementos que se torna possível, num lote com pouca profundidade, conceber espaços que, de outra forma, não beneficiariam de tamanha generosidade. Para além disso, e pela sua clara adjacência à fachada principal, este tríptico opera como um filtro e confere privacidade aos principais espaços domésticos, configurando o núcleo central a partir do qual toda a casa se desenvolve e para o qual constantemente se vira.

No percurso ascensional que nos leva desde a entrada ao piso superior, as inflexões a que somos sujeitos potenciam a *promenade* que amplia artificialmente a escala da pequena casa. Esta percepção de grandeza e dilatação espacial é reiterada pelo pé-direito alto do átrio dos quartos, rematado por uma janela tipo clerestório que decorre do desencontro entre as duas coberturas (a plana e a inclinada) e que serve de complemento à cénica janela redonda, que tem a capacidade de nos devolver o olhar à rua.

Localização: Rua 25 de Abril, Freamunde - Portugal
 Área Bruta de Construção: 185 m²
 Ano de Construção: 2020-2021
 Autores: Ricardo Leitão e Rita Furtado
 Projetos de Especialidades: José Sá Gomes e Rui Aragão
 Fotografia: Francisco Ascensão

CASA-ATELIER

Maria João Rebelo (atelier local)

“Elogio de nada” (ou a estratégia política do não-fazer)

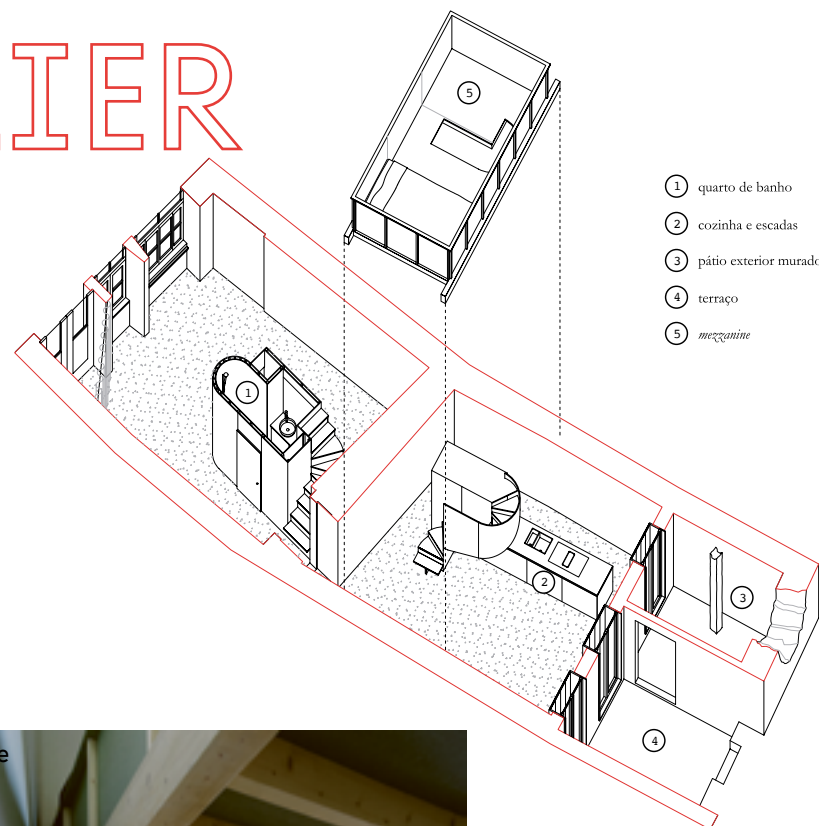
No seu manifesto “*Il fera beau demain*” (1995), Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal deixaram um aviso à navegação para quem projeta e constrói hoje em dia, ao escrever: “privamo-nos de uma arquitetura extraordinária em nome de um pouco de conforto burguês”. Partindo dessa (ou contra essa) suposição, a reabilitação desta casa bicentenária visa o seu contrário: ou seja, uma estética anti-aspiracional.

No seu interior, não existem quartos principais nem suites. Não há acabamentos extravagantes, roupeiros embutidos e muito menos ‘walk-in closets’. As formas dos seus espaços não seguem funções pré-determinadas, uma vez que o objetivo é que nem a etiqueta nem os protocolos domésticos convencionais sejam respeitados dentro desta casa. No exterior, não há um jardim idílico, mas antes um jardim produtivo, partilhado com um agricultor que não tinha terra. No interior, não existe uma estrita divisão do trabalho: o atelier de arquitetura, a casa e o jardim coabitam sem propriamente se sobrepor, surgindo contradições que procuram resolver quaisquer antagonismos.

O edifício que aqui existia foi esvaziado do que lhe era supérfluo, e nele foi reconstruído apenas aquilo que se considera estritamente fundamental: duas esculturas habitáveis contendo as infraestruturas indispensáveis para as necessidades básicas – uma cozinha e uma casa de banho – e uma série de lugares inúteis; “extra-ordinários”, porque impossíveis de nomear. Para além destes, foi apenas acrescentado um mezanino, por questões práticas de intimidade. Esses novos volumes foram construídos em madeira de pinho, contraplacado marítimo e MDF hidrófugo, para uma maior durabilidade. De um ponto de vista plástico, as cores refletem as condições dos próprios materiais. Os pavimentos foram nivelados com os despojos das paredes demolidas e com uma betonilha afagada à mão, exposta e acabada apenas com uma fina camada de cera. Quando possível, as paredes de granito e ardósia foram deixadas visíveis. A estrutura de madeira existente foi substituída apenas onde era inevitável, por questões de segurança. Foi encetado um esforço para manter tudo o que foi possível, adotando a opção de “não-fazer” como premissa metodológica.

Tanto a porta de entrada de madeira existente como as molduras das janelas de madeira foram restauradas, sem que outras intervenções fossem realizadas na fachada principal da rua. Mesmo os vestígios de cartazes políticos colados sobre os seus azulejos durante a Revolução de Abril foram conservados, enquanto forma de património material e intelectual. Tanto o telhado existente como a fachada sul foram isolados por questões de eficiência energética. Pela mesma razão, foram produzidos três novos caixilhos de madeira: pintados de vermelho vivo para proteção e evocação, incluindo portadas para intimidade e regulação da luz. Na fachada norte, novos caixilhos interiores de madeira foram acrescentados, para criar pequenos jardins de inverno que ajudam a manter o calor dentro de casa e o ruído da rua fora dela.

As escolhas de projeto que fizemos (e as que não fizemos) permitiram-nos alcançar um orçamento inferior a 500 euros/m2. Para quem esteja disposto a tal compreender, esta casa pode ser lida como seguindo as orientações de um manifesto ainda por escrever. Um manifesto dirigido para aqueles que vivem nos ditos países “desenvolvidos” e que só é possível entender a partir do seguinte pressuposto: (praticamente) tudo o que precisamos já cá está. Entre vazios e ruínas, toda e qualquer parede é potencialmente uma casa, uma escola, um hospital ou uma fábrica. Cabe-nos a nós reocupá-los, redistribuí-los e reinventá-los. Cada peça de arquitetura é uma utopia inacabada, desde que, para evocar palavras de Rossi, reavivemos “a política como opção”.



Escadas de acesso ao mezzanino



Zona de entrada da casa



Salão

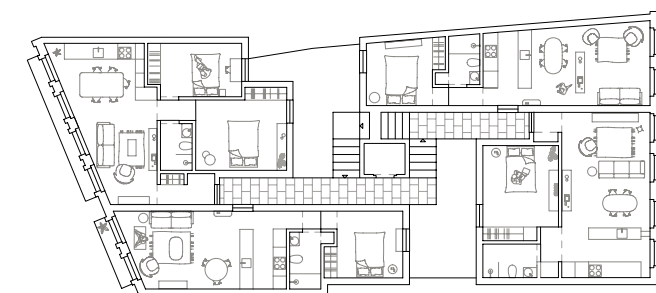
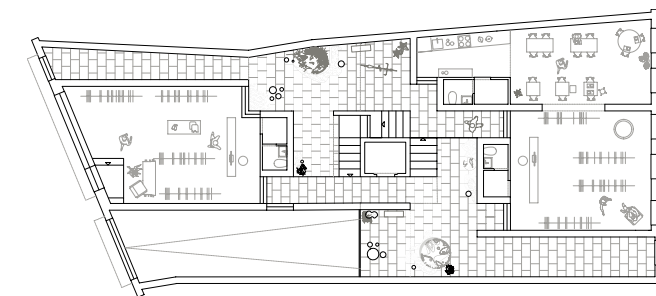
Localização: Valongo, Porto, Portugal
Autoria: atelier local
Colaborador(es): João Paupério e Maria João Rebelo
Data(s) do projeto: agosto 2020 – outubro 2020
Data(s) da construção: dezembro 2020 – novembro 2021
Projetos de especialidade: Eng.º Américo Neves
Carpintaria: Carpimestre
Fotografias: Francisco Ascensão e Luca Bosco (atlante)

EDIFÍCIO GENERAL SILVEIRA

Tiago Antero e Vítor Fernandes



Análise das métricas e ritmos entre fachadas



Planta do piso 0 e piso 1



Vista da Rua General Silveira

Vista do Apartamento T3 Duplex – Sala de estar



Vista do pátio a partir do acesso a oeste

Localização: Porto, Portugal
Cliente: Privado
Projeto: 2016-2018
Construção: 2019-2022
Tipo: Habitação coletiva e comércio
Área: 1378 m²
Arquitetura: Tiago Antero; Vítor Fernandes
Colaboradores: Abílio Silva, Catarina Fernandes, Nieves Schiafini
Engenharías: Stucco, Luísa Miguel, Daniel Pires, Fénix Engenharia
Fotografia: José Campos

CASA COM MUITAS CARAS

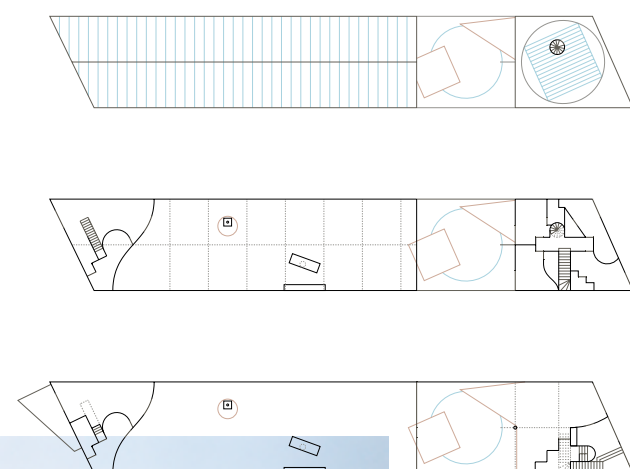
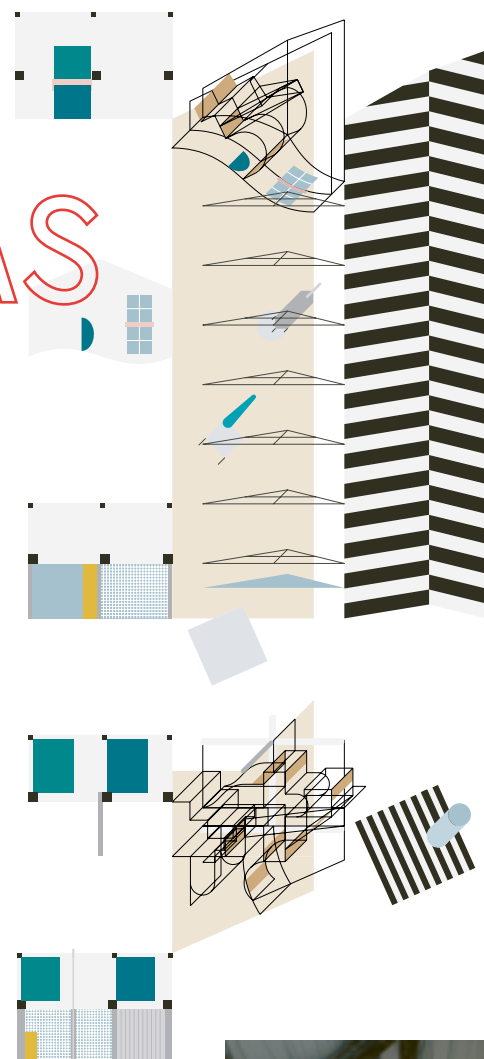
Ana Luísa Soares (fala atelier)

Uma casa tão grande que deixa de o ser. O armazém, que já tinha sido fábrica de tecidos e oficina de reparação automóvel, foi abordado por um cliente de mente aberta. Talvez o espaço onde viria a habitar pudesse aprender das limitações e qualidades espaciais de usos anteriores.

A estrutura existente divide o projeto em dois momentos. Na frente de rua, um edifício de administração dos anos 1950 com estrutura corrente em betão, recebe os quartos de convidados numa desordem de planos e formas. No interior do quarteirão, debaixo da imponente estrutura centenária em madeira de castanho, acontecem os programas sociais. Em ambos os espaços, cada nova linha em planta e corte, que prometeriam paredes e tetos, tomou formas livres, em conflitos ponderados. Entre os dois momentos, um quadrado é recortado, formando um necessário negativo de luz e jardim, clarificando a separação.

A grande sala recebe cada novo elemento como uma celebração: cozinha, lareira, porta. O contraste entre a expressão forte da madeira e leve do tecido desconstrói a ideia de um teto e sugere um céu. As paredes originais são pintadas de branco, abstraindo-lhes o peso da materialidade do granito.

Os cinco alçados são pensados como um gangue. Cada um tem um caráter distinto, mas aparentemente semelhante a cada outro. Uma métrica de quadrados negros agarra todos eles e define a figura de cada alçado. Paredes recorrentes de janelas, estores de cor azul ou verde, portas amarelas ou momentos em tijolo de vidro procuram sublinhar carismas individuais. O antigo armazém é agora uma casa com muitas caras.



© Rory Gardiner



© Giulietta Margot



© Rory Gardiner

Localização: Porto
Data: 2017-2020
Equipa:
filipe magalhães
ana luísa soares
ahmed belkhodja
lera samovich
ana lima
rute peixoto
paulo souza
Paisagismo:
joão magalhães
Construtor:
civiflanco
Fotografia:
francisco ascensão
giulietta margot
rory gardiner
ivo tavares

Parceiros Institucionais



↙ FEEDBACK (OPEN CALL) FEEDBACK ↗

↗ O J-A procura FEEDBACK.

Numa nova série dedicada à crítica, convocamos os nossos leitores a exercerem-na, seja abordando assuntos e questões que vos interessem e motivem, seja como resposta directa aos números e temas do próprio J-A. Acreditamos que a crítica deve ser aberta e plural.

Lançamos por isso uma chamada para participações que podem ter os seguintes formatos:

- textos originais até 500 palavras;
- textos originais até 250 palavras acompanhados por imagem livre de direitos;
- *cartoons*, diagramas, fotografias ou fotomontagens autorais.

A equipa editorial do J-A reserva-se o direito de seleccionar as melhores contribuições, em função do espaço disponível, a publicar na edição impressa da revista.

Aguardamos, pois, o vosso FEEDBACK para ja@ordemdosarquitectos.org.

(OPEN CALL)

(OPEN CALL)

(OPEN CALL)

(OPEN CALL)

↙ FEEDBACK (OPEN CALL) FEEDBACK ↗

↙ FEEDBACK (OPEN CALL) FEEDBACK ↗

↙ FEEDBACK (OPEN CALL) FEEDBACK ↗

↙ FEEDBACK (OPEN CALL) FEEDBACK ↗

↙ FEEDBACK (OPEN CALL) FEEDBACK ↗

↙ FEEDBACK (OPEN CALL) FEEDBACK ↗