Bernardo Pinto de Almeida

O CORPO COMO ARQUITECTURA

THE BODY AS ARCHITECTURE

ÁLVARO LEITE SIZA

Desenhos 1973 a 2012

Drawings 1973 a 2012

Introdução breve: a tentação do desenho

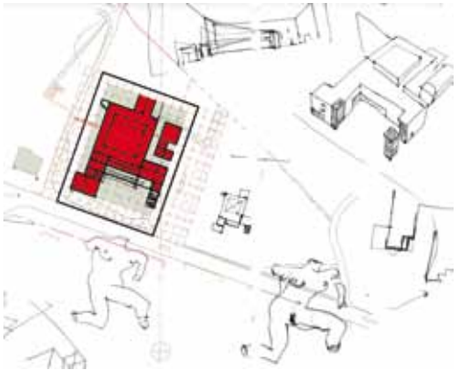
Ao meu amigo Eusébio Laranjeira

2008, Museu do Vinho, Cartaxo, Portugal
Wine Museum, Cartaxo, Portugal

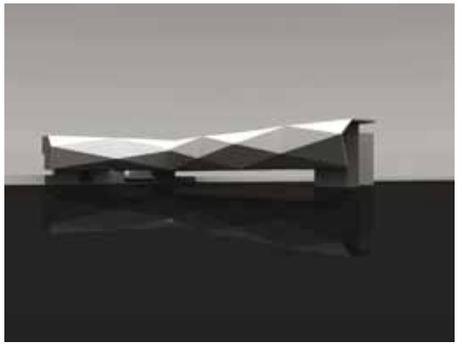
Álvaro Leite Siza desenvolveu, ao longo de quase três décadas, uma actividade intensa como arquitecto, voltada sobretudo para a experimentação e, nesse sentido, o artista mostrou-se sempre interessado em desenvolver arrojados projectos que lhe valeram já largo reconhecimento internacional configurado em livros, referências em obras de teoria, prémios, etc. numa série de distinções e destaques que, todos eles, apontam a dimensão prospectiva e profundamente original do seu trabalho.

Muitos desses projectos – e poderíamos mesmo defender que em certa medida isto é verdadeiro para toda a sua obra no campo da arquitectura, que escolheu como profissão – têm origem no desenho. Refiro-me aqui não tanto a esse modo do desenho relativamente tipificado e convencional que se reconhece como o chamado desenho da arquitectura, isto é daquela linguagem mais ou menos normalizada que faz do desenho de arquitectura uma disciplina susceptível de ser ensinada e aprendida academicamente, e que projecta desde início os espaços a partir de uma matriz também ela tipificada (nomeadamente pela prévia preocupação da definição de espaços) como antes do desenho no seu sentido mais livre, mais espontâneo, mas também mais filosófico – como *disegno*, isto é, como conceito – de que muitas vezes os seus projectos mais experimentais partiram para ganhar enfim a tridimensionalidade e a objectualidade que, só ela, torna material e visível depois da construção o que começou por ser uma forma idealizada.

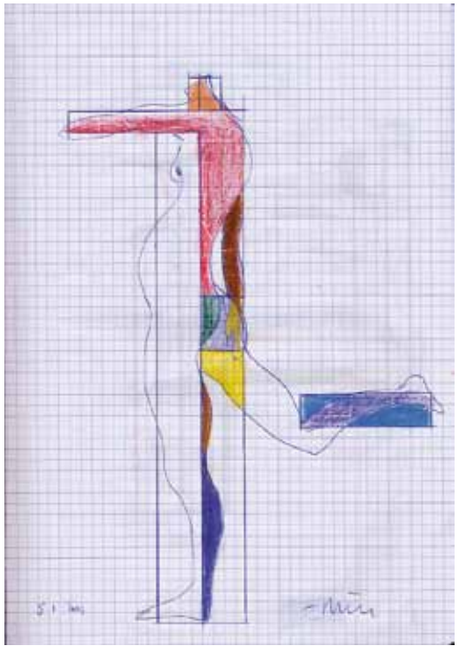
Seja este desenho o só aparentemente simples contorno de um esquivo arlequim elegantemente estilizado, que se reconhece quando observamos a partir de cima (ou em projecto) a sua ainda recente *Casa Fez*, no Porto, sejam outros projectos em que, sem fugir aos rigores que são impostos por um programa construtivo disciplinado, e tantas vezes referenciados aos grandes mestres da história da sua arte, que conhece profundamente, o facto é que na origem de cada



2001, Esquissos concurso internacional Tomihiro Museum of Shi-Ga, Japan
Sketches, international competition, Tomihiro Museum of Shi-Ga, Japan



2008, Museu da Água, Valada, Cartaxo, Portugal
Water Museum, Valada, Cartaxo, Portugal



2001, Desenho de concepção arquitectónica
Architecture Conception drawing

Short introduction: the temptation of drawing

To my friend Eusébio Laranjeira

Álvaro Leite Siza has developed, throughout almost three decades, an intense activity as an architect, mainly based on experimentation. In that sense, the artist has always shown a keen interest in pursuing bold projects, which have already earned him vast international recognition, in the guise of books, references in theoretical works, awards, etc. The many prizes and features all point to the prospective and profoundly original dimension of his work.

Many of his projects – and we could go as far as stating that, to a certain extent, this applies to all his work in the profession he chose to embrace, in Architecture – have their origin in drawing. By this I do not refer to the kind of typical, conventional drawing that is usually labelled as architectural drawing, or, in other words, issued from that more or less standardised language which makes the architectural drawing a discipline that can be taught and learned academically, and which begins by projecting spaces from an equally typified matrix (namely because of the attention given to the definition of space). Instead, I refer to drawing in its most liberal, most spontaneous, and also most philosophical sense – as *disegno*, i.e., as a concept. That is the source from where his most experimental projects took off to finally attain the three-dimensional and object qualities that, once built, render visible and material what was only an idealised form.

Whether the drawing is but the seemingly simple contours of an elegantly stylised elusive harlequin, which can only be perceived from a bird's eye view (or in project) of his still recent *Casa Fez,* in Porto, or in other projects in which, without ever escaping the rigour imposed by a disciplined construction programme, and so often linked to the great masters in the history of art (whom he knows so well), the fact remains that in the centre of each one of his works

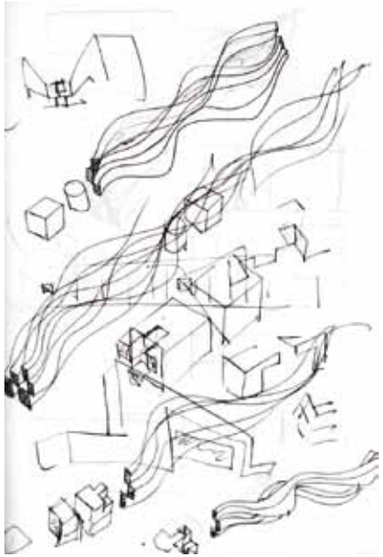
um está um desenho, uma figura, de cuja progressiva elaboração e estilização (ou, diríamos, processo abstractivo) nasce uma forma que, depois, anima por dentro, mas dinamicamente, o que será quando terminado um conjunto arquitectónico coerente.

Percebemos esta necessidade quando sabemos que, desde a sua mais jovem idade, o artista mergulhou na prática do desenho, e que esta se tornou a bem dizer obsessiva muito antes que a arquitectura se tornasse numa decisão de trabalho e numa paixão de vida. Essa *tentação do desenho*, de resto, compreende-se bem numa relação familiar estreita, em que reconhecemos quer nos desenhos de Maria Antónia Marinho Leite Siza, sua Mãe, quer nos de Álvaro Siza Vieira, seu Pai, uma vocação que provavelmente se continuou, originalmente embora relativamente a estes, através da sua mão inquieta.

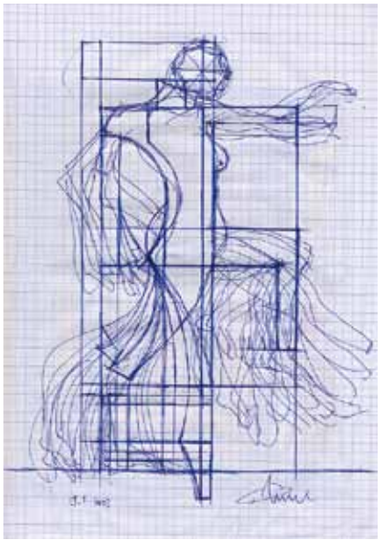
Essa prática continuada do desenho, que se multiplicou numa sucessão de séries e de exemplos ao longo dos anos, sendo em grande medida a base conceptual e formal da sua arquitectura, sempre surpreendente, e de que estão classificadas muitas centenas, ganhou para ele o sentido de uma actividade autonomizada, de carácter propriamente artístico, isto é, com características próprias e singulares que permitem traçar, desde o final da infância até aos dias de hoje, uma coerência surpreendente de obra, o que plenamente justifica que agora se dê a ver numa escolha antológica de cem exemplares aqui recolhidos o movimento dessa mesma obra, as suas inflexões e o corpo que foi ganhando.

A preto e branco ou a cores, ora de uma simplicidade desarmante ora de uma complexidade que mobiliza toda a nossa atenção, os desenhos de Álvaro Leite Siza aqui apresentados esclarecem pois um percurso que não foi jamais interrompido, ao mesmo tempo que definem claramente, e para quem souber ver, um programa plástico consistente e por isso também autónomo da sua prática arquitectónica, mesmo se, e como vimos para trás, indissociavelmente ligado àquela.

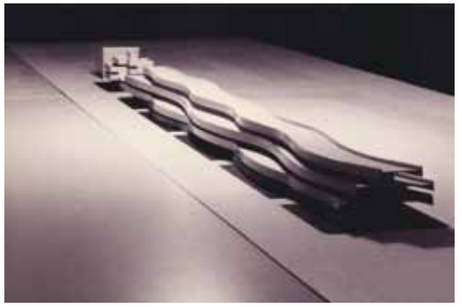
Vejamos pois como esta tentação do desenho foi definindo um corpo de obra, procurando compreender as suas grandes linhas temáticas e a evolução em complexidade de um pensamento plástico singular.



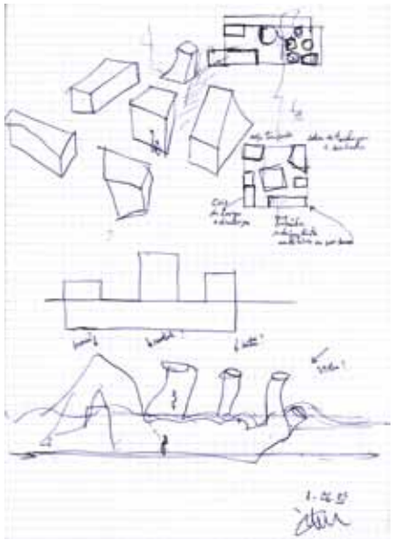
2000, Esquisso Complexo residencial na Maia, Portugal
Sketch, Residential complex in Maia, Portugal



2001, Desenho de concepção arquitectónica
Architecture Conception drawing



2000, Maqueta Complexo residencial na Maia, Portugal
Model, Residential complex in Maia, Portugal



2003, Esquisso Fundação Cargaleiro,
Vila Velha de Ródão, Portugal
Sketch, Cargaleiro Foundation,
Vila Velha de Ródão, Portugal

is a drawing, a figure, which undergoes constant elaboration and style changes (we could call it an abstraction process), and gives way to a shape that then is animated from the inside, in a dynamic manner that is achieved with a coherent architectural purpose.

It is easy to understand the artist's need to draw after learning that, from a very young age, he immersed himself in the practise of drawing, and that this became obsessive, so to speak, long before he chose to study Architecture and let Architecture become his life's work and passion. Besides, the *temptation of drawing* is something that fitted in with the environment at home, for both his mother, Maria Antónia Siza, and his father, Álvaro Siza Vieira, were avid sketchers; so we can assume there is a certain propensity for drawing, even though in Álvaro Leite Siza it has developed independently in relation to the parents, like an original product of his restless hand.

The continued practice of drawing, which produced several series and examples throughout the years, is to a large extent the conceptual and formal bases of his ever-surprising architecture. The many hundreds of drawings have come to mean a whole autonomous activity, of a purely artistic nature; that is, with their own singular characteristics, which render visible, from the end of his childhood until today, a remarkable coherence of his work. For this reason, it is now more than justified to publish an anthology of one hundred selected drawings that show the movement, the modulations and the body of his work, which has gradually gained weight.

In black and white or in colour, the drawings by Álvaro Leite Siza are at times disarmingly simple and strangely complex; the sample shown here is evidence of a path that was never interrupted, and it also defines very clearly (for whomever wishes to see) a consistent programme in the plastic arts, which is independent from the practice of architecture, even if, as stated above, the two activities are somehow intertwined.

Let us then see how this temptation of drawing began to form a body of work; let us try to understand its main guidelines and the complex evolution of a truly singular and plastic line of thought.

Todos os corpos, o corpo

Se tema há que percorre como uma firme invariante toda a obra plástica de Álvaro Leite Siza, unindo-a num fluxo contínuo que permite que se perceba como um todo mas, ao mesmo tempo, desorganizando o sentido desse todo pelas inflexões que vai tomando, esse tema é o do corpo, num sentido muito alargado do termo.

Reflictamos então um pouco sobre em que medida é assim que essa obra se desenvolve para podermos, a partir dos dados dessa análise e das suas conclusões – mesmo que provisórias, porque nenhuma obra plástica se esgota no plano das suas críticas e comentários – percebê-la nas suas linhas de continuidade e de descontinuidade isto é, na dialéctica do seu avanço que é o motor do seu processo interno.

De facto, e a um primeiro olhar, muitos são os corpos que a atravessam, sejam estes unidos num apertado enlace erótico, quase se fundindo nas representações do amor físico, ou então sós, isolados como se repousassem, simplesmente abandonados a uma espécie de observação curiosa das possibilidades atléticas e plásticas do movimento. A um segundo olhar, porém, o que mais importa reter no desenvolvimento desta mesma obra e destas presenças é precisamente o modo como a consciência do real, obtida através do corpo, opera como uma instância que subjuga todas as demais e as reduz no conjunto da obra a uma importância parcelarizada se é que não mesmo secundária.

De facto, face a essa omnipresença do que deveremos designar propriamente como expressão do *espaço da experiência do corpo* – isto é, da expressão do corpo como um centro em que se rebate a experiência múltipla dos sentidos, decerto, mas também aquele de que nascem os encontros com as possibilidades rítmicas, nomeadamente o da relação com o espaço, e mesmo o da relação com o outro – todas as demais relações e presenças temáticas (sejam estas mentais, intelectuais, ou mesmo conceptuais) se tornam secundárias.

2007, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel
Oil Pastel Drawing on paper

All the bodies, the body

2010, Desenho a Tinta Nankim Azul Negro
e Pastel de Óleo s/ papel

Black and Blue India Ink and Oil Pastel
Drawing on paper

If there is a theme that firmly pervades the entirety of Álvaro Leite Siza's plastic art, it is the theme of the body, considered in its broadest sense. Under it, all its constituent parts are arranged as a whole in a continuous flow, but also, at the same time, they question that sense of unity with the variations they take in.

Let us then reflect on the ways the work develops: analysing the data and attempting some conclusions (even temporary ones, for no work of art can ever be fully exhausted in criticism and commentaries) is an exercise that allows us to understand the guidelines of the work, in terms of both continuity and discontinuity i.e., the dialectics of its progress, which is the main engine of its internal process.

Indeed, at first sight, we meet numerous bodies, whether joined in a tight erotic embrace, almost fusing together the signs of physical love, or alone, isolated, as if resting, simply abandoned to a sort of curious observation of the athletic and plastic possibilities of movement. However, when we look closer, we should be able to see that, as the work and these bodily presences evolve, it is precisely the way in which the consciousness of reality, obtained through the body, operates, like an entity that subjugates all others and reduces them within the whole of the work to a fragmentary condition, if not a secondary one.

So, given the omnipresence of that we should appropriately name the expression of the *space of body* experience – or, in other words, the expression of the body as a centre in which the multiple experience of the senses is processed, for sure, but also that which brings forth those encounters of rhythmical possibilities, namely of the relationship with space and even the relationship with the other – all other themed relationships and presences (whether mental, intellectual, or even conceptual) become secondary.

Os corpos nesta obra aparecem portanto com uma significação precisa, que é a de testemunhar – talvez acontecendo isso primeiramente de um modo quase inconsciente mas, com o passar do tempo, de um modo cada vez mais consciente e consciencializado – que há uma primeira e determinante experiência do mundo e de tudo o que o povoa que tem sempre que passar pelo corpo e, também, a noção tornada cada vez mais nítida de que todas as demais compreensões e apreensões que nos formam enquanto sujeitos, isto é, que determinam a nossa subjectividade singular, deverão inevitavelmente decorrer desta. Ou seja, que há um conhecimento do mundo, do espaço e dos outros, que passa, inevitavelmente, pelo nosso próprio corpo.

Isto, sendo complexo, pode dizer-se de uma forma simples. Se por acaso vemos alguém cair, ferir-se, queimar-se, ou então rejubilar de uma alegria incontida, chorar, rir intensamente, dançar, exprimir o seu afecto com um longo e apertado abraço, só nos será realmente possível compreender qualquer um desses movimentos se nós mesmos já tivermos, em parte ou totalmente, experienciado algo de semelhante que permita a identificação e, por esse meio, o entendimento dessas muitas e possíveis expressões comunicantes do corpo e dos seus movimentos.

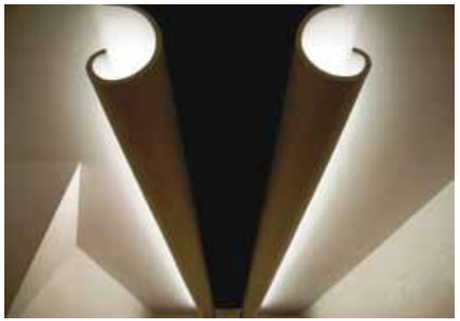
Por isso normalmente a criança ri quando vê alguém contorcer-se com uma dor violenta, já que em princípio ainda não pode identificar tal expressão com a sua própria experiência e esse riso apenas manifesta como a diverte o movimento desse corpo, seja este o que é comandado pela dor, numa contorção ou, num rosto, pelo que é o registo da sua expressão.

Porque uma criança pode chorar arrebatadamente mas o facto é que desse estado aparentemente incontrolado capaz de passar ao riso, quase sem restrição ou interrupção, assim se consegue distrair do motivo que antes lhe pedia o choro. E assim, quando vê o adulto chorar, entende que ele apenas está num momento da sua experiência, que como tal imediatamente poderá ser descontinuado na mudança rápida para o riso.

Também no plano afectivo, tanto como no da sexualidade, como tentaremos ver melhor mais adiante, é no fundo essa experiência do corpo que na verdade permite toda a identificação e, o que é mais importante, a fixação em cada um de nós do que poderemos designar como *a relação imaginária* com o corpo do outro, isto é, a nossa capacidade interior de imaginar as sensações que vão perpassando no corpo do outro.

Candeeiro Fez, pormenor
Fez Lamp, detail

Candeeiro Fez, vista geral
Fez Lamp, overall view



Sanca de iluminação artificial, Atlier Fez
Artificial Lighting cove, Fez Atelier

Here, the bodies appear with a precise meaning and purpose, to testify that there is a first and determining experience of the world and everything in it, which must always go through the body. This may happen almost unconsciously at first, but as time goes by, it becomes a more and more conscious and internalized practice. The notion that clearly arises is that all other comprehensions and apprehensions that form us as individuals and determine our singular subjectivity should inevitably derive from this certainty: that our knowledge of the world, of space, of others, is inevitably linked to the knowledge of our own body.

It is a complex realization, however, it can be put rather simply. If by chance we see someone fall, hurt, get burned or, on the other hand, rejoice in an unbridled fashion, cry, laugh, dance, express their affection in a long and close embrace, it will only be possible for us to really understand any of those movements if we, ourselves, have already, fully or partly, experienced something similar which will enable us to identify the feeling. The perception of the many possible communicative expressions of the body and its movements depends on it.

This explains why a child will normally laugh when he sees someone contort in acute pain; in principle, he is not able to relate such an expression to his own personal experience, and the laughter is only a manifestation of amusement at the sight of certain body and facial movements that are commanded by pain.

With crying, it is a fact that a child can go from an apparently uncontrollable whining to a state of laughter almost without restriction or interruption, as long as he gets distracted from the reason that made him cry in the first place. So when a child sees an adult cry, he will assume it is only a stage of experimenting, and that action can at any time rapidly switch to laughs.

When it comes to the emotional plan, and also the sexual plan, as we shall see further ahead, it is basically that experience of the body which in truth renders possible all associations and, what is most important, creates in us something we could call the *imaginary relationship* with someone else's body, that is, our inner capacity to imagine the sensations that others feel in their bodies.

É justamente porque é possível ir imaginando, a partir das nossas próprias memória e experiência sensível, como um outro corpo sente prazer ou dor, que se pode ir constituindo em nós aquilo que se designa como um *espaço interior,* quer dizer esse espaço em que se forja não apenas o imaginar e a capacidade do que designei atrás como a *relação imaginária* como, também, o espaço que nele se abre à dimensão propriamente desejante que o redesenha.

Dimensão desejante isto é, aquela que constitui o espaço imaginário que procede primeiramente de uma apreensão do outro mas que permite que o sujeito se fixe depois nele através de um relacionamento que o reconhece como um outro sujeito e já não apenas como um mero objecto, permitindo que com esse outro se possa estabelecer uma troca que intensifica a experiência do corpo na sua abertura a um outro ao mesmo tempo que a um *si mesmo*.

Nesse sentido, a referida experiência do corpo constitui a nossa única relação possível com a totalidade da experiência sensível na medida em que, através dela, atingimos simultaneamente o conjunto sensível formado pela própria percepção de si e pela percepção do outro e do mundo, não apenas enquanto representação mas também enquanto espaço que se autonomiza em cada um de nós como próprio da abertura a uma interioridade.

Todo aquele que, por via de uma experiência remota de sanções disciplinares que podem ir de uma excessiva repressão parental até a experiências cedo percepcionadas em espaços de detenção ou de agressão que o atinjam na profundidade do seu corpo, será inevitavelmente marcado por isso na sua relação com o mundo assim como na sua relação com os outros, tal como os chamados sujeitos de experiências pós-traumáticas, vividas primeiramente em teatros de guerra etc., reproduzem constantemente, e de um modo quase automático porque inconsciente, essa experiência nas suas relações com o que os rodeia mesmo fora desse contexto.

Isso acontece porque no seu corpo se imprimiu, mais forte do que a curiosidade de ir ao encontro de novas experiências a que o sujeito normalmente queria abrir-se, uma imagem dramática, feita de sofrimento, que age como uma barreira de bloqueio fóbico relativamente à sua experiência livre, por interposição de um sentimento de medo que interdita o corpo de ir ao encontro dos outros (e até de si mesmo) no plano das sensações.

Imagem do livro "orgies" de Georges Marbeck
Image from the book "orgies" of Georges Marbeck

2005, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel
Oil Pastel Drawing on paper

2003, Desenho a carvão sobre papel
Drawing, charcoal over paper

Because it is possible to imagine, from our own memory and sensory experience, how another body can feel pleasure or pain, we can start building our own *inner space*, which is a space where not only the imagining and that ability we have above called *imaginary relationship* are devised, but also, the space which opens to a truly desiring dimension that redefines it.

A *desiring dimension,* i.e. that which composes the imaginary space which at first stems from an apprehension of the other but then allows the subject the means to form a relationship that will allow an identification of the other as a subject as well, and not as a mere object. This means an exchange can be established, and that intensifies the experience of the body in regard to its openness to others and at the same time *to itself.*

In this sense, the experience of the body we are dealing with here constitutes our only possible connection with the entire sensory experience, since, through it, we simultaneously attain the sensitive whole that is formed by the perception of the self, the perception of the other and of the world, not just as representation but also as a space which gradually gains weight, as a sign of openness to what is within.

Anyone who has experienced even remotely any sort of disciplinary sanctions that may go from an excessive parental repression to events observed in detention or aggression areas that may hit him deep in the body, will inevitably be scarred, and that will affect the connections with the outside world and the relationship with others, as in the case of the subjects of post-traumatic stress, who developed that disturbance after fighting wars, etc. They will constantly reproduce, in an almost automatic and unconscious manner, that experience in the relationships they form even outside that context.

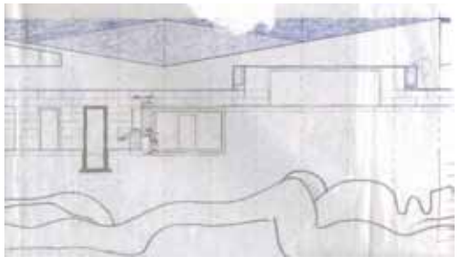
This will happen because the body – instead of allowing the curiosity of trying any new experiences that the subject would normally welcome – was marked by a dramatic image, made of suffering, which acts like a phobic blockage to a free experience, by interposing a sense of fear, which stops the body from going and meeting others (or even itself) as far as sensations go.

Deste modo, o que venho designando muito geralmente como a *experiência do corpo* designa um conjunto muito vasto, que forma um espaço de identificações complexas e inter--subjectivas em que se configura a construção de uma imagem interna (ou *internalizada*, para retomar um termo roubado ao vocabulário da psicanálise) do corpo próprio. Sendo que esta imagem complexíssima é composta também do conhecimento integrado (e por isso mesmo memorizado em *si*) dos seus limites sociais, físicos, psíquicos, económicos, morais, libidinais e espaciais, entre outros.

Por exemplo, e para percebermos melhor a importância do que refiro, no caso do conhecimento e reconhecimento – pelo corpo e pelos seus mecanismos de apreensão – das relações espaciais, deveremos compreender que é precisamente graças a elas que se forja a instância por onde se faz, também no próprio corpo, a necessidade da arquitectura e a sua capacidade de a produzir como intervenção re-formadora do espaço.

Mas, mais em geral, este conjunto de experiências é também aquele que forja a sua competência de imaginar, ou simplesmente de adivinhar, o corpo de um outro desde logo como algo diferente de si o que, só como percepção integrada e integradora de uma diferença essencial, permite a identificação e mesmo o movimento do desejo, ou dos afectos, em direcção ao outro e, sobretudo, o reconhecimento pleno desse outro como um outro.

É neste sentido, de resto, que o corpo se torna político, isto é, ao mesmo tempo sujeito e objecto de trocas simbólicas, reais e imaginárias, em que se torna presente como actor e como agente de transformação. Mas é também neste sentido que o corpo atinge a sua máxima capacidade relacional, na medida em que só pelo ganho de uma consciência individualizada em relação com o espaço envolvente é que ele se torna deveras sujeito e, como tal, capaz de uma acção interveniente no colectivo social em que se inscreve.



2005, Desenhos de concepção Casa Fez, Foz do Douro, Portugal

Sketch of Fez House, Foz do Douro, Portugal

Casa Fez, Foz do Douro, Portugal
Fez House, Foz do Douro, Portugal

This way, what I have been calling in very broad terms the *experience of the body* designates a vast lot, which creates a space of complex and inter-subjective associations that help to build an inner image (or better yet, an *internalized* image, to use a loanword from the lexis of psychoanalysis) of our own body. Furthermore, this extremely intricate image is also made up of built-in knowledge (and thus memorized in *itself*) of social, physical, psychic, economic, moral, libidinal and spatial limits, among others.

Let me underline the importance of this matter of knowledge and acknowledgment, through the body and its grasping devices, with the example of spatial relations. We should understand that it is precisely thanks to them that the need for architectures arises, in its capacity to produce it as an intervention that re-forms space.

But, in general, this set of experiences is also that which creates the ability to imagine, or maybe simply to guess, the body of another as something that, right from the start, is different from our own, and that only as an integrated perception, part of an essential difference, makes for the association and even the trigger of desire, or affection, towards the other. Above all, it is what fully acknowledges that other as in fact an other.

In this regard, the body becomes political; that is, at the same time it is both the subject and the object of symbolic exchanges, real and imaginary ones, it asserts its presence as an actor and an agent of transformation. But it is also at this point that the body reaches its total relational capacity, to the extent that only by gaining an individual conscience in regard to the surrounding space does it truly become a subject, and, as such, it can lead an intervening role within the social setting it is inscribed.

Desenho, ritmos, riscos

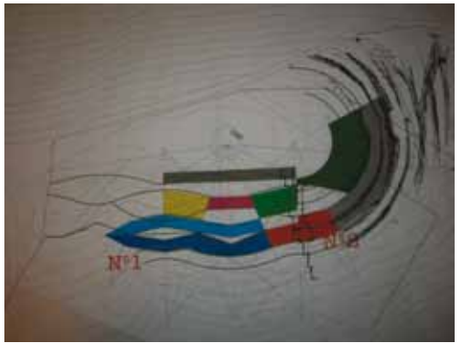
Na obra desenhística de Álvaro Leite Siza, os corpos desenham geografias várias e inscrevem também vários e diferentes papéis: entre outros a dança, a troca amorosa, a expressão angustiada ou jubilatória de sentimentos, de alegria e de dor, o encontro consigo e com os outros, para apenas me restringir a descrever sumariamente algumas dessas presenças… O que significa que, em cada uma destas presenças, o corpo deve reinventar-se na sua adaptabilidade e na sua consciência do acto performativo que assume, porque em cada uma delas há códigos, formas de comunicação e, sobretudo, campos perceptivos que tendem a ampliá-lo no plano da sua experiência sensível e como tal a multiplicá-lo tanto na sua fisicidade, como na sua memória e como sobretudo na sua própria experiência subjectiva.

Por isso o corpo tem, nesta obra, e como já atrás afirmei, uma presença tão insistente, o que torna compreensível que essa experiência própria do desenho configure, de um modo subtil mas por isso mesmo profundo, algo que manifesta o que antes foi também experiência do corpo nesses sucessivos encontros e reencontros com o seu próprio espaço e com os demais espaços, nomeadamente com o espaço de outros corpos, inscrevendo ao mesmo tempo a multiplicidade desses corpos todos numa totalidade que se cinge na experiência como memória e que apenas se pode comunicar verdadeiramente, para além da expressão nos movimentos como a dança etc., pelo modo do desenho.

Assim, com a dança, e como frequentemente se sente nestes desenhos, que constantemente fazem dela o seu tema de eleição e o seu motivo, também uma espécie de pulsação rítmica invade todo o espaço desenhado, de tal modo que parece que são as próprias figuras desenhadas que, no seu volutear, dançam. E, desse modo, ou melhor, através dessa vibração da linha, que não é fixa, ou que estremece sob a força do ritmo, que incorpora os sinais de ser infixa ou, numa palavra, que se sente e pressente como se tornasse oscilantes as figuras, são estas que se animam sob os nossos olhos e parecem comunicar-nos pulsações, movimento.

2008, Esquisso fachada da biblioteca, Museu do Vinho, Cartaxo, Portugal

Sketch of Library façade, Wine Museum, Cartaxo, Portugal



2004, Esquisso Complexo Desportivo, Sport Clube do Porto, Porto, Portugal

Sketch of Sport Clube do Porto Sports Complex, Porto, Portugal

2000, Sancas de Luz artificial, Discoteca Lanternins, Matosinhos, Portugal

Artificial Lighting coves, Lanternins Nightclub, Matosinhos, Portugal

Drawing, rhythms, lines

In the drawings by Álvaro Leite Siza, the bodies trace several geographies and play several different roles: these could belong to the domains of dance, love affairs, the anguished or blissful expression of feelings, joy or pain, the encounter with oneself and with the others, to briefly name but a few of these elements. In each and every one of these presences, the body must reinvent itself in order to adapt, as it is conscious of the performing acts it has to play, which in turn have to follow certain codes, respect forms of communication and, most importantly, fit perception fields that tend to expand it in terms of its sensory experience. As such, the body is multiplied in both its physicality and its memory, and also in its proposed subjective experience.

It is for these reasons, as I have previously mentioned, that the body has such a persistent importance in the whole of the work. It allows us to understand that the very experience of drawing puts together, in a subtle and profound way, something that manifests what once was also an experience of the body during those continuous encounters and reunions with its own space and all other spaces, namely the space of other bodies. The multiplicity of those bodies is at the same time inscribed in the totality, which blends into the experience as memory; beyond the expression of movements such as dance, it can only truly be communicated through drawing.

So, alongside dance, which is so frequently a favourite theme and motive for these drawings, there is also a sort of rhythmical pulse that invades all the drawn space, in such a way that it seems it is the lines of the figures themselves, as they spin, that are dancing. And, by doing so, or better yet, by means of the vibration of the line, which is not fixed, that trembles under the force of rhythm, that incorporates the signs of being loose – in a word, that can be felt and sensed as something that makes figures flickering – these figures animate before our eyes and seem to communicate pulses, movement.

Ora esta capacidade de captação das figuras e, depois, da sua comunicação, pressupõe uma comunicação do próprio corpo de quem desenha, que faz aflorar, através do desenho, a impressão e a memória da dança. Também assim acontecia por exemplo com a pintura de Jackson Pollock, cuja gestualidade nervosa, sacudida e intensa traduzia evidentemente uma experiência concreta do seu próprio corpo.

De outro modo ainda nos poderíamos deter aqui sobre as relações do corpo com o espaço que o envolve. Que sentimos nos desenhos como se ora o saturasse e procurasse invadir praticamente todo o espaço do ecrã, ora como se fosse perdendo a nitidez da linha e do contorno em benefício de um modo mais amplo de envolver as figuras, que evoca um sombreado pelo qual se obtém uma sensação táctil, quase como se de volume.

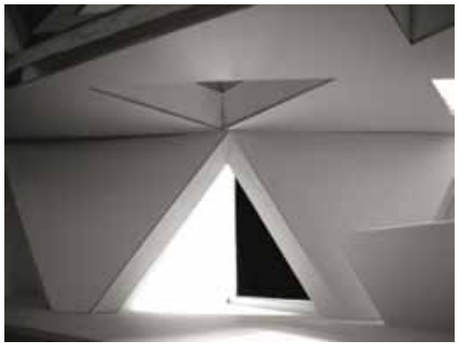
É assim que os corpos, nos desenhos de Álvaro Leite Siza, tendem a transbordar o espaço que os contém e a fundir-se com o espaço envolvente ou, quando as figuras têm uma dimensão mais gráfica e mais nítida nas linhas que as esboçam, a deixar que esta penetre a linha que contorna outros corpos também ali figurados.

De tal modo que, em certos exemplos mais radicais, e um pouco à imagem do que ocorre com as imagens de Francis Bacon, o desenho torna-se numa arena em que os corpos fazem da troca amorosa uma espécie de luta, em que se fundem, se interpenetram, se confundem uns com os outros se não mesmo uns nos outros, como se fundindo-se, e como adiante tentaremos definir com mais pormenor, já que essa forma pressupõe um entendimento singular e mesmo assaz original da representação erótica.

Isto tudo pressupõe uma relação de invenção com o desenho. Ou seja, que o desenho não se contenha numa forma académica, convencional, repetitiva, mas antes que seja capaz de gerar as forças inesperadas da sua própria invenção.

O desenho que se inventa nasce do risco. Na dupla acepção do termo, portanto. Do risco que assume todo aquele que arrisca imediatamente no propósito de arriscar e do risco num sentido mais lato, o que significa incisão, corte, marca, ou simplesmente garatuja. O desenho que se inventa assume o risco do risco, arrisca riscar, deixa-se inventar pela sua própria energia comu-

2007, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel
Oil Pastel Drawing on paper



2001, Maqueta pormenor interior Café Fractal, Vila do Conde, Portugal
Model, interior detail, Fractal Coffeeshop, Vila do Conde, Portugal

1989, Desenho a Lápis de Aguarela s/ papel
Watercolor Pencil Drawing on paper

Of course this ability to capture shapes and then to communicate with them, presupposes a communication of the very body that is drawing them, for it is he who brings out, through drawing, the impression and memory of the dance. This was also the case, for instance, of the paintings by Jackson Pollock, whose nervous gestures, shaken and intense, obviously translated a concrete experience of his own body.

Otherwise, we could still ponder over the connections the body makes with the space around it. We feel as if the drawings swing from saturation, as wanting to fill all the space in a screen, to a gradual loss of sharpness of the line and shape, in order to involve the figures in a broader picture; the shadowing produces a tactile sensation, almost one of volume.

Thus the bodies, in the drawings by Álvaro Leite Siza, tend to overflow the space that contains them and fuse with the surrounding space. Or whenever the figures have a more graphic dimension, and are clearer in the lines which define them, there is something that allows the line to penetrate and shape the other bodies that are also there.

In certain more radical examples, somewhat similarly to the images by Francis Bacon, the drawing becomes an arena where bodies exchange their love in a kind of struggle, in which they are mixed together, interpenetrated, confounded with one another, not to say one in the other, as if merging – as we shall further on attempt to describe in detail, for that form presupposes a singular and rather original understanding of the erotic representation.

All this implies there is a relation of invention with drawing. That is, the drawing is not contained in an academic, conventional, repetitive form; instead, it is capable of generating unexpected forces out of its own invention.

The invented drawing is born of risk and line. The risk is in the hands of anyone who ventures at once for the sake of risk. A line could mean an incision, cut, a mark or simply a doodle. An invented drawing assumes the risk of risking, it dares to mark the line, it lets itself be invented by its own communicating energy without fear of getting lost in what is deformed, because it sees that often form is born out of that movement.

nicante sem todavia temer perder-se no informe, porque confia nas vezes em que a forma nasce realmente desse movimento.

Tal como uma casa pode nascer do contorno estilizado de um arlequim, também um corpo, uma paisagem, um rosto, podem nascer em surpresa de onde antes era apenas o espaço de riscar. Mas justamente porque o movimento do riscar é meditativo, ele contém uma dimensão de inesperado, de surpreendente, de secreto e de surpresa ao mesmo tempo, que nasce de uma concentração que sobrevém sobre o caos das possibilidades infindas, tal como o tiro que dispara certeiro.

E no acto primeiro, solitário, do riscar aflora uma energia comunicante e uma intensidade que nasce do seu próprio (ar)riscar. Trás em si o ritmo da tentativa e não o da certeza, arrisca atravessar a estreita zona em que o desenho nasce como pura invenção, e evita numa situação extrema perder-se no sem-sentido da garatuja e do informe que coteja corajosamente.

Tal como o riso, o risco é espontâneo, e por isso é com simplicidade que acede à comunicação. Não sabe à partida exactamente o que comunica, mas desafia a comunicação a atravessá-lo como força, como desejo e como sentido. Confia.

Essa presença insistente (ou imanente) do risco nos desenhos de Álvaro Leite Siza, que o artista jamais procura disfarçar, apagar ou simplesmente esconder, opera também como um lugar de origem, aquele de onde emana e onde reside a sua força. O que significa, desde logo, que eles não nascem de uma procura premeditada da forma, como antes enfrentam a forma que encontram no seu movimento próprio e que esta nasce deles como invenção, como necessidade e como acaso.

Essa força, que vem propriamente do seu sentido do risco, do arriscar, é o que os defende de cair no serôdio academismo para que o desenho, enquanto forma prévia ao risco, pode tender se nela se perde como na tentação. Ao contrário, o movimento da invenção no desenho pressupõe a capacidade de atravessar o informe e de, sobre ele, reinstaurar a forma como possibilidade imanente ao informe, como um cosmos que reina sobre o caos.

2007, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel
Oil Pastel Drawing on paper

2003, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel
Oil Pastel Drawing on paper

Just like a house can be born of the stylized contours of a harlequin, so can a body, a landscape, a face, be born surprisingly in the place where before there was nothing but a space for lines and risks. But precisely because the action of crisscrossing is a meditative one, it has a share of unexpected, astonishing, of both secret and surprise, which comes from the concentration that hangs over the chaos of endless possibilities, much like the shot that hits the target.

In the first, solitary, act of making lines, there is an unrestrained energy that arises at an intensity that is born of this very action of crossing the line(s). It has got the pace of trials and not certainties, it dares to cross the fine zone in which the drawing appears as pure invention, and it avoids in extreme situations to get lost in the nonsense of doodles and the formless line, to which it is nevertheless bravely comparable.

Much like the act of laughing, the act of drawing lines is spontaneous, and so it opens to communication very simply. It does not know at first what it is it must "say", but it challenges communication by crossing it as a force, as want, and as a sense. It trusts blindly.

This insistent (or immanent) feature of crossing lines in Álvaro Leite Siza's drawings, a characteristic the artist never tries to conceal, erase or hide in any way, also functions as a starting point, the one from where his force stems from and where it ultimately resides. Which means, of course, these drawings were not the result of a premeditated search for form, but rather face the form they meet along their own movement, and this latter is in fact a consequence, a product of invention, need and chance.

The force that comes from the real sense of risk, of taking chances, is in the end what saves them from accordance with the worn-out academic maxim, which sees drawing as a form previous to the crossing of a line. There is a risk in following that line, as is in giving in to temptation. Conversely, the movement of invention in drawing requires the ability to cross what is form-less and, over it, re-implement form as the immanent reverse to form-less, like the cosmos reigning over chaos.

O corpo como arquitectura

Deste modo de encarar o desenho e a sua prática, não tanto como um processo disciplinar mas antes e muito mais radicalmente como um processo constantemente interrogado de experimentação e de invenção, e desse mútuo entendimento de compreender o corpo como origem do desenho ao mesmo tempo que como espaço de experiência do mundo que se vai *internalizando*, isto é, configurando num plano de consciência profunda que o desenhar deve exprimir resulta, nestes desenhos, a impressão de que neles o corpo se refaz como arquitectura.

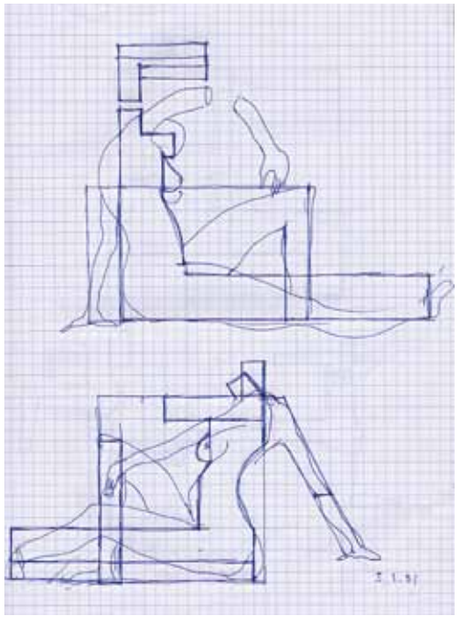
Que significa isto?

Por um lado, isto significa que os limites do corpo não são definitivos, fixos, dados como uma forma que se manterá para sempre sem mudança mas antes, e mais propriamente, que estes são em si mesmos construtivos, se não mesmo interactivos. Ou seja, que não são realmente "naturais" como tantas vezes se julga, mas antes experimentais.

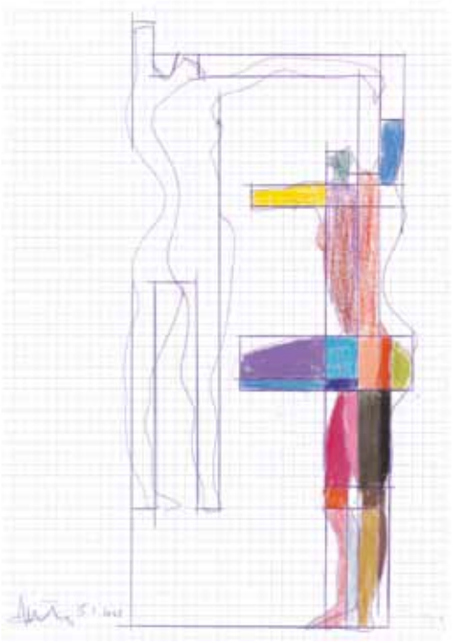
E significa, por outro lado, que nessa infinita medida aberta pela possibilidade da reconstrução, ou da reelaboração das suas próprias formas, que é a experiência mais intensa do corpo – e que integra tanto a passagem veloz do repouso ao movimento e vice-versa quanto o exercício da ginástica que o vai transformando, o uso de próteses ou simplesmente as dietas que o modificam –, este vai revestindo sempre novas e multiplicadas relações de espaço, que o integram não apenas no plano da sua memória mas mais propriamente como a forma descoberta de uma nova dimensão.

Opera isto de tal modo que tudo se passa como se também o próprio corpo tivesse portas, janelas, muros, paredes, abrigos e comunicasse por seu turno com outros e inesperados espaços. Será então necessário aqui fazer uma distinção importante: a noção do corpo como casa é uma noção recorrente na cultura ocidental, nomeadamente (ou mesmo sobretudo) no plano filosófico, de Aristóteles a Martin Heidegger.

2005, Esquisso Casa Fez, Foz do Douro, Portugal
Sketch, Fez House, Foz do Douro, Portugal



2001, Desenhos de concepção arquitectónica
Architecture Conception drawings



2001, Desenho de concepção arquitectónica
Architecture Conception drawing

The body as architecture

From these drawings we obtain the impression that the body is remade as architecture. This stems from the way of looking at the drawing and its practice not so much as a disciplinary process, but first and most radically as a process of experimentation and invention that goes through constant interrogation. And, secondly, it stems from the mutual understanding of the body as being the origin of the drawing, as well as the space in which worldly experiences are gradually *internalized*, i.e., configured in a plane of deep conscience that the drawing should express.

So what does the body as architecture mean?

On the one hand, it means that the limits of the body are not definitive, fixed, or given as a form that will forever remain unchanged but are in themselves constructive, if not even interactive. That is to say, they are not "natural" as is often believed, but rather experimental.

On the other hand, it means that the possibility of reconstruction, or the reworking of its own shapes, which is the body's most intense experience – an experience which includes the rapid change from rest to movement and vice versa, as well as the physical exercise that gradually transforms it, the use of prostheses or simply the diets that modify it – opens up an infinite dimension. The body keeps covering new and proliferated relations of space, that integrate it not only in terms of its memory but mostly as the uncovered form of a new dimension.

This works in such a way that it is as if the body itself had doors, windows, walls and shelters and communicated with other unexpected places. It becomes necessary to make an important distinction here: the notion of the body as a house is a recurrent notion in western culture, namely (or even mostly) in the field of philosophy, from Aristotle to Martin Heidegger.

O *corpo como casa*, e como *casa do ser*, nomeadamente, tal como aparece figurado nos escritos do grande pensador alemão, é recorrente no pensamento filosófico, mas é-o também no pensamento visual. Casa do ser ou casa da alma, isto é, abrigo de uma interioridade invisível, esta ideia do corpo como casa percorre as representações da cultura no ocidente. De outro modo não entenderíamos a noção proposta por Miguel Angelo em pleno século XVI de que a sua escultura (uma escultura de corpos, precisamente) era movida pela necessidade de libertar a alma que a pedra aprisionava.

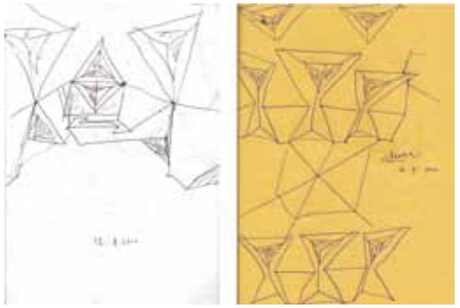
Também em frequentes representações medievais entre outras nas iluminuras, esta metáfora é recorrente e até em expressões da linguagem popular (os olhos são as janelas da alma, por exemplo) encontramos alusões a uma noção do corpo figurado como uma casa.

Ora o corpo como arquitectura é uma noção que vai muito além, e em certa medida até oposta, à de corpo como casa. Porque a arquitectura tem, como componente essencial, a passagem do natural ao cultural. A noção de casa permanece no plano arquetípico, refém da noção de abrigo. Casa poderá ser a gruta, o abrigo, improvisado ou natural, em que o homem estabelece a barreira que o protege da agressão externa.

A noção de arquitectura, porém, tem uma dimensão construtiva e propriamente cultural muito mais elaborada e sofisticada. Ela pressupõe um ir para além da necessidade básica e uma dimensão de apropriação do espaço e de trabalho sobre o espaço que passa a ganhar funções que vão muito para além das meras necessidades básicas. A arquitectura, mesmo se projecta a casa, procura negar nela a mera função de abrigo para a transcender até um outro plano de representação, em que esta se converte num espaço de protecção mas também de lazer, de jogo, de fruição estética e, sobretudo de integração social e simbólica. O que pressupõe um sentido construtivo, sofisticado e amplo da noção de casa, que a dinamiza numa série de planos e de significações que vão muito para além da sua representação arcaica ou arquetípica. A arquitectura converte a casa em construção e transforma o abrigo em espaço de jogo.

É isto também o que define a noção que acima ficou proposta como a de ver o corpo como arquitectura: trata-se de compreender, nele, a sua capacidade construtiva, quer dizer multipli-

2001, Desenho, pastel de óleo
Drawing, pastel oil on paper



2001, Esquissos Café Fractal, Vila do Conde, Portugal
Sketches, Fractal Cofeeshop, Vilda do Conde, Portugal

The *body as a house*, and as *house of being*, namely, as it appears figured in the writings of the great German thinker, recurs in philosophical thinking, and also in artistic thinking. The house of being or house of the soul, i.e. the shelter of an invisible inner essence, this idea of the body as a house is present throughout western cultural representations. Otherwise, we would not understand the notion proposed by Michelangelo in the 16th century that his work in sculpture (comprised of bodies, no less) was motivated by the need to free the soul trapped inside the stone.

This metaphor also frequently occurs in medieval works, such as illuminated manuscripts, and even in popular sayings we find allusions to the notion of the body figured as a house ("the eyes are the window to the soul", for example).

The notion of the body as architecture is one that goes far beyond, and in a way even opposes, the notion of the body as a house. Because architecture has as one of its essential components the transition from the natural to the cultural. The notion of house remains in the archetypal plane, confined to the notion of shelter. A house could be the cave, the shelter, improvised or natural, in which man establishes the barrier that protects him from external threat.

The notion of architecture, however, has a constructive and cultural dimension that is much more elaborate and sophisticated. It presupposes an appropriation of space and working with space in a way that bestows it with purpose going far beyond one's mere basic needs. Even though architecture has the function of conceiving the house, it does not just simply create a shelter or place of protection, but it elevates the concept into another plane, in which the house becomes a place of leisure, play, aesthetic fruition and, above all, social and symbolic integration. This presupposes a constructive, sophisticated and ample sense of the notion of house. It promotes it in a series of planes and significances that go far beyond its archaic or archetypical representation. Architecture turns the house into a construction and transforms the shelter into a space for play.

This is also what defines the above-mentioned notion of looking at the body as architecture: it is about understanding its constructive potential of multiplying spaces, dimensions, additions and relations, within itself or with others.

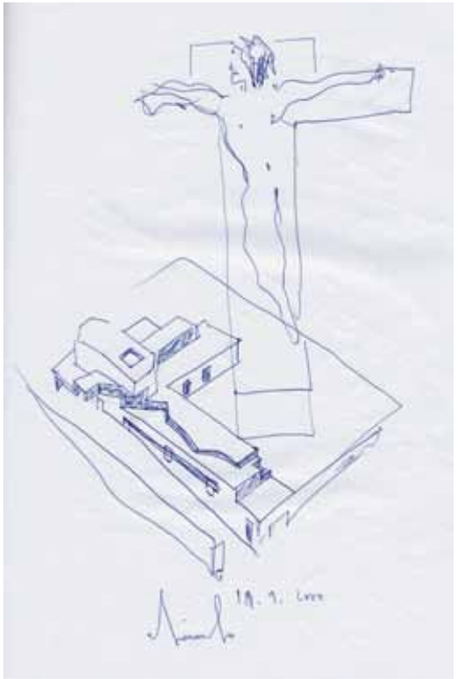
cadora de espaços, de dimensões, de acrescentos, de relações, quer consigo mesmo quer com os outros.

Esta noção opera em todos e cada um de nós. Por exemplo, sabemos hoje pela fisiologia, que o corpo se vai transformando à medida das funções que nele se desenvolvem por necessidade na sua relação com o mundo. O encolhimento dos polegares, para dar um exemplo clássico, marca uma passagem fundamental operada na experiência colectiva dos humanos para uma relação mais gregária com o meio, em que já não necessitavam de se segurar nas árvores, pelo que o seu comprimento se tornava desnecessário.

Também a perda de certos dentes, que outrora eram fundamentais à alimentação, revela esta adaptação permanente do humano àquilo que a técnica (da culinária aos transportes e à tecnologia mais avançada do mundo digital) proporciona como medida nova de experiência interactiva com o meio.

O que significa tão somente que os humanos dentro de mil anos provavelmente terão uma configuração física necessariamente diversa daquela que têm hoje. Precisamente porque o uso das tecnologias, nomeadamente das digitais, mudou absolutamente a nossa relação com o espaço e, mais em geral com o mundo, e que isso transfigura os nossos corpos a quem as próteses tornam dispensáveis o uso de certos órgãos.

A consciência do corpo como arquitectura passa por aqui, quer dizer, por onde se percebe a dimensão construtiva que inscreve o corpo como infinitude e não mais como forma definitiva, ou seja, como algo sempre em reconstrução e num processo de mutação e de reelaboração constante, tanto interna como externa (isto é, tão projectada na forma quanto na consciência) que age de facto como revelação da sua verdadeira e mais profunda natureza.



2000, Esquisso Casa Francisco Ramos Pinto, Francelos, Portugal

Sketch of Francisco Ramos Pinto House, Francelos, Portugal

2000, Casa Francisco Ramos Pinto,
Francelos, Portugal

Francisco Ramos Pinto House,
Francelos, Portugal

This notion runs in each and every one of us. For example, we know today from physiology that the body suffers transformations according to the functions required from its interaction with the world. The shrinking of the thumbs, to give a classic example, is a fundamental passage in our collective experience to a gregarious relationship with the environment, in which humans lost the need to hold on to trees, and the thumb's length became unnecessary.

Likewise, the loss of certain teeth, which were once essential to our nourishing, reveals this permanent adaptation of the human being to what modern techniques (from cooking to transportation, and the most advanced digital technologies) provide as means of a new interactive experience with the environment.

Which simply means that human beings in a thousand years will likely have a different body configuration from the one they have today. Precisely because the use of technology, namely digital, has absolutely changed our relationship with space, and in a broader way with the world, and that generates a transfiguration of our bodies to which these prostheses make the use of certain organs unnecessary.

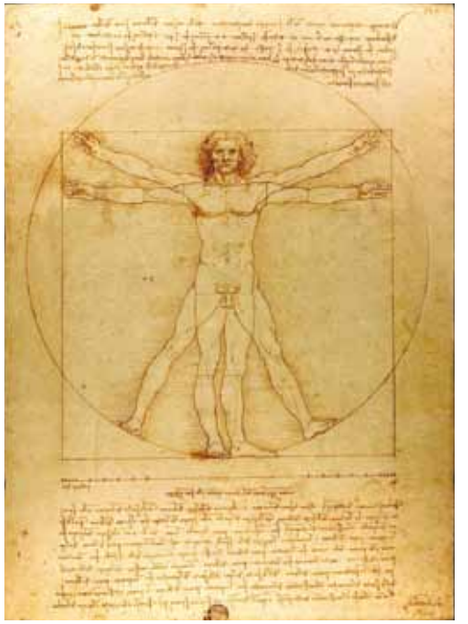
This is part of the conscience of the body as architecture. The constructive dimension that inscribes the body as an infinitude and not just a definitive form, i.e. as something that is always in reconstruction and going through a process of constant mutation and recreation, both internally and externally (i.e. projected in both form and conscience), and acts as a revelation of its true and most profound nature.

Para uma noção construtiva do corpo no desenho: um neo-vitruveano

Assim, quando olhamos para cada um destes desenhos, devemos aperceber-nos de como neles age essa consciência construtiva do corpo, isto é, a noção da sua capacidade de mobilização plástica que requere, como já para trás sugeri, formas diferenciadas se dança ou se mergulha no enlace amoroso, se corre ou se simplesmente se estende em posição de abandono e de repouso. E isso ocorre assim porque cada um desses movimentos requere, a cada momento, uma outra configuração que adapta a maleabilidade e a plasticidade dos corpos a um número ilimitado de funções e de práticas, tornando-o desse modo num corpo habitável pelas múltiplas capacidades do humano.

Por isso tantas vezes vemos nos desenhos de Álvaro Leite Siza os corpos em situação adaptativa. Como, por exemplo, e isso é quase uma constante, quando um corpo aparece contornado não por uma mas por uma quantidade de linhas que o mostram simultaneamente numa mesma dimensão e em várias que parecem multiplicá-lo e dar-lhe uma espécie de vibração nervosa.

Ao contrário de figurações estáticas, puramente gráficas (ou caricaturais) como tantas vezes vemos nas representações académicas do corpo, o que aqui passa são, pelo contrário, figurações dinâmicas, ou seja aquelas que tendem e estendem o corpo da economia e da unidade do repouso para a multiplicidade expansiva dos movimentos e que, por isso mesmo, fazem de cada um desses corpos vários corpos, como se simultâneos, porque a velocidade multiplica as dimensões e as percepções que um corpo pode atingir quando mergulha na infinitude da experiência e desse modo se abre e se desdobra em sensações múltiplas que por sua vez o multiplicam. Como acontece precisamente na dança, no exercício atlético da ginástica, na corrida, na passagem do repouso ao movimento. Pense-se por um momento nas imagens fotográficas de Eadweard Muybridge que tão bem o documentaram antes.



O Homem Vitruviano, imagem do livro "Leonardo da Vinci obra completa de Pintura e Desenho" de Frank Zöllne

The Vitruvian Man, image from the book "Leonardo da Vinci: The Complete Paintings and Drawings" from Frank Zöllner

1989, Desenho a Lápis Aguarela s/ papel
Watercolor Pencil Drawing on paper

For a constructive notion of the body in drawing: a neo-Vitruvian Man

Thus, when we look at each one of these drawings, we should realize how that constructive notion of the body acts in them. That is to say, the notion of its capacity for plastic mobilization that requires, as I have suggested before, different forms for different actions, such as dancing, diving into a loving embrace, running or simply stretching out in a pose of abandonment and rest. That occurs because each one of those movements requires, in each moment, a different configuration that adapts the malleability and plasticity of the body into an unlimited number of functions and practices, turning the body into a home for the countless capacities of the human being.

For that reason, in the drawings of Álvaro Leite Siza we often see bodies in an adaptive situation. Like, for example, when a body appears contoured by numerous lines (as we often see in his work) in a way that shows it in different dimensions simultaneously, seemingly multiplying it and giving it a sort of nervous vibration.

Unlike purely graphic (or caricatured) static figurations, as we frequently see in academic representations of the body, what we see here are, on the contrary, dynamic figurations. In other words, forms that stretch and extend the body, from the economy and unity of its repose into the expansive multiplicity of its movements. For this reason, each of the bodies becomes several bodies, as if simultaneous to one another. Speed multiplies its dimensions and perceptions as the body dives into an infinitude of experiences, and in so doing is unfolded into various sensations and is multiplied. Just like what happens in dance, gymnastics, racing, and in the transition from rest to movement. Let us think, for a moment, about the photographic work of Eadweard Muybridge that has documented it so well.

The body as architecture is therefore that in which the several dimensions that contain it mobilize, through that inherent tension (whether it be from within itself or in the intertwining

E o corpo como arquitectura é então aquele em que as diversas dimensões em que ele habita mobilizam, através dessa tensão que lhe é imanente, seja a partir de si mesmo ou no entretecer de relações com os outros corpos, uma plasticidade e uma adaptabilidade que o revela precisamente como competente para devir nessas suas múltiplas extensões.

Ora se depois deste breve excurso explicativo a noção de corpo construtivo (ou de corpo como arquitectura) parece simples de compreender, e a podemos de facto atribuir a qualquer corpo (porque todos os corpos passam mais ou menos por esta experiência ao mesmo tempo sensível e fenomenológica) o facto é que é raro apreendermos, no campo do desenho, a expressão que no-lo comunica de um modo exacto e visível.

O homem-vitruviano, que todos conhecemos através da célebre e justamente celebrada glosa de Leonardo da Vinci, mais do que uma metáfora é uma poderosa síntese desta noção do *corpo como arquitectura*, do mesmo modo que, diferentemente embora, o são as efabulações fantásticas de um Arcimboldo. Ou, por vezes, o são também aquelas metamorfoses que vemos percorrer certos corpos que aparecem figurados nas obras de artistas como Gustav Klimt ou Egon Schiele, cuja plasticidade e movimento parecem já premonitórios de uma capacidade protésica, isto é, geradora de extensões espaciais quase infinitas.

No caso de Klimt, compreendemo-lo muito bem naqueles desenhos em que assistimos ao nascer de movimentos que vão desde a dança até à maternidade, quase como se numa continuidade que jamais se interromperia ou, no caso de Egon Schiele, com uma outra brusquidão, naquela misteriosa transfiguração, própria de um *devir-animal* que os êxtases eróticos do corpo requerem quando atravessados do motor de metamorfose que os sentidos operam quando puxados até aos seus limites. No contorcionismo das figuras, nos esgares dos rostos, nas poses quase surpreendentes em que parecem misturar-se, em igual dose, repouso e esforço, abandono e tensão, que fixam a paradoxalidade dramática das figuras do grande artista maldito vienense, aquilo a que assistimos é precisamente a esse movimento do corpo em direcção à sua capacidade metafórica, que o torna casa expansiva de um ser em mutação constante, infixo, dinâmico, movente e mutuante.

2007, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel
Oil Pastel Drawing on paper

2009, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel
Oil Pastel Drawing on paper

of relationships with other bodies), a plasticity and adaptability that reveals it as competent to transform into those multiple extensions.

After this brief digression, the notion of constructive body (or body as architecture) seems easy to understand, and we can apply it to any body (because all bodies go through this sensitive and phenomenological experience to some extent). However, the truth is that it is rare, in the field of drawing, to capture the expression that communicates it in an exact and visible way.

The Vitruvian Man, which we all know from Leonardo da Vinci's famous and justly celebrated interpretation, more than a metaphor, it is a powerful way of summing up this notion of *body as architecture*, similarly to the fantastic images of Arcimboldo, although in a different way. The same can be said about some of the metamorphoses we see throughout the bodies figured in Gustav Klimt's or Egon Schiele's works, whose plasticity and movement seem to foresee a prosthetic ability, i.e. an ability of creating spatial extensions that are almost infinite.

In Klimt's case, we are able to recognize it clearly in those drawings in which we see the birth of movements that go from dancing to motherhood, as if part of a continuity that will not reach a halt. Or, in the case of Egon Schiele, with a different abruptness, in that mysterious transfiguration, characteristic of the notion of *becoming-animal,* required by the body's erotic ecstasies when pierced by the force of metamorphosis that the senses trigger when pushed to the limit. Through the contortions, grimaces, and almost unbelievable poses blending in equal measure rest and effort, abandonment and tension, setting the dramatic paradox of the figures from the great damned Viennese artist, what we witness is precisely that movement of the body towards its metaphorical capacity, which makes it into an expansive house for a being that is unfixed, dynamic, moving, permuting and in constant mutation.

Like the Portuguese artist Almada Negreiros' drawings depicting dance that, insofar as they seem to show the body the way it is shaped and transported when surprised in the movement between two states, rest and gesture, they clearly suggest this constructive and reconstructive notion that I tried to describe earlier.

Ou, ainda, e mais próximo de nós, em Almada, cujos desenhos sobre a dança, na medida em que parecem evidenciar o corpo tal como se produz e transporta quando surpreendido no movimento entre dois estados, o repouso e o gesto, sugerem também de um modo evidente essa noção construtiva e reconstrutiva que mais para trás procurei definir.

Como se essa fosse, afinal, a evidenciação da sua verdadeira natureza, ao contrário daquele estatismo quase hierático do corpo neoclássico, à maneira de Ingres (mas, também, de Lucian Freud), que parece na verdade querer fixar o corpo no plano do que seria a pose, recolhendo-o a uma dimensão subtractiva e já não expansiva.

Neste caso, o modo como a tensão do desenho opera plasticamente com os mecanismos capazes de traduzir e de evidenciar a mobilidade própria dos corpos, a sua dinâmica de multiplicidade que apenas o movimento parece poder conter, é justamente o que nos permite percepcionar com certa exactidão esta noção tão difícil de evidenciar.

Não surpreende, assim, que certos projectos de Álvaro Leite Siza nasçam directamente de estilizações dos seus desenhos, em vez de começarem a partir de uma exterioridade. E que, consequentemente, as suas casas nos pareçam tão orgânicas, tão dinâmicas, isto é, animadas de um movimento quase físico. Elas nascem de uma outra noção do corpo e por isso se preparam para o habitar. Essa noção é já aquela que atrás designei referindo o corpo como arquitectura, que está presente em grande quantidade dos seus desenhos e que gera relações inesperadas com os espaços envolventes que depois os desenhos igualmente vão traduzindo.

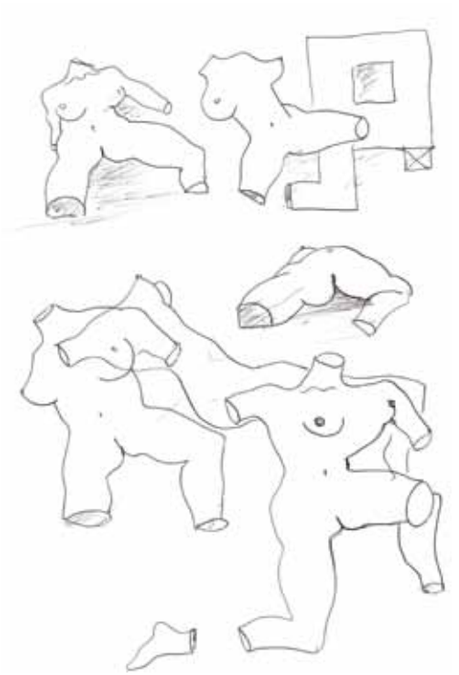
2003, Desenho a Pastel de Óleo e Aguarela s/ papel
Oil Pastel and Watercolor Drawing on paper

As if this notion were, after all, the evidencing of its own nature. Unlike that almost hieratic stasis of the neoclassical body in the way of Ingres (but also Lucian Freud), that seems to intend to hold the body in the plane of pose, retracting it to a subtractive and no longer expansive dimension.

In this case, what allows us to perceive with some precision this notion that is so difficult to demonstrate is the way the tension of the drawing works visually with the mechanisms that can translate and highlight those bodies' inherent mobility. Only movement seems to be able to contain this dynamic of plurality.

It is therefore not surprising that some of the projects from Álvaro Leite Siza are born taking direct inspiration from his drawings, instead of something exterior. It is for this reason that his houses seem so organic, so dynamic, and enlivened by a seemingly physical movement. They are born from a different concept of body and thus set up to inhabit it. That concept is the one I mentioned earlier referring to the body as architecture. It is present in many of his drawings and generates unexpected interactions with the surrounding spaces, which the drawings decode in the same way.

A fragmentação dos sentidos e a representação erótica pelo desenho



2001, Esquissos de concepção, concurso internacional
Tomihiro Museum of Shi-Ga, Japan
Concept sketches, international competition,
Tomihiro Museum of Shi-Ga, Japan

Para que o corpo possa ganhar esta multiplicidade, é necessário porém que ele possa igualmente fragmentar-se: quer dizer, ser ou *tornar-se corpos*. Corpos plurais, vários, múltiplos, mas todos ao mesmo tempo.

Os corpos nos desenhos de Álvaro Leite Siza tendem para a fragmentação mas não como forma consequente de uma perda de unidade. Mas, pelo contrário, como presença de uma multiplicidade que se inscreve primeiramente como expansão de um todo mais complexo, e que se reorganiza ainda assim como uno. Não se trata, portanto, nos seus desenhos, de corpos que se desintegram, como antes de corpos que procuram, por vezes até simultaneamente, várias formas de uma outra integração. Seja esta social, erótica, lúdica, etc.

Porém, a noção de multiplicidade do corpo parece pertencer mais ao corpo da mulher do que ao do homem. Unido no plano da sua sexualidade pela omnipresença fálica e pelo que resulta dessa fixação, que acaba por isso mesmo por se tornar unidireccional, o corpo do homem não contém em si, do mesmo modo que o da mulher ao menos, essa multiplicação erógena que o fragmenta desde logo no plano das suas sensações, e que o faz devir múltiplo.

É apenas pela sua faculdade de imaginação que o corpo do homem entende a multiplicidade sensorial e sensível do corpo feminino que, na sua experiência dos sentidos, lhe aparece como diferente, desde logo porque mais aberto às possibilidades da sensação e mais rico em capacidades de fruição descentrada da genitália do que o seu próprio.

Resulta isto não só da descrição das próprias, que frequentemente o testemunham, como igualmente da observação que os homens chegam a registar sobre o corpo das mulheres, quando o olham e procuram ver para além dos mecanismos da simples atracção e movidos pela real curiosidade dos seus comportamentos. E desde muito cedo que nos homens se forma a ima-

2010, Desenho a Tinta Nankim Azul Negro s/ papel

Black and Blue India Ink Drawing on paper

The fragmentation of the senses and the erotic representation through drawing

In order for the body to attain this multiplicity, it is however necessary that it can also fragment itself: i.e. be or *become bodies*. Bodies in a plural form. Several, multiple, but all at the same time.

The bodies figured in the drawings of Álvaro Leite Siza have a tendency towards fragmentation, but not due to a loss of unity. On the contrary, it is rather due to a multiplicity that expands from a complex whole, and reorganizes itself while retaining its unity. Therefore, we do not see disintegrating bodies, but rather bodies that search, sometimes simultaneously, for several forms of a different kind of integration. Be it social, erotic, recreational, etc.

However, the notion of the body's multiplicity seems to belong to the female body more than the male one. The male body, united in his sexuality by the omnipresent phallus and by what originates from that fixation, becomes therefore unidirectional. The male body does not contain, at least in the same way as the female body, that erogenous multiplication that promptly fragments it into multiple sensations and causes it to become plural.

It is only by its imaginative ability that the male body can understand the female body's sensorial and sensitive multiplicity that, in the male's sensorial experience, appears different. Because the female body is much more open to the possibilities of sensation and richer when it comes to the decentralized fruition capacities of its genitalia.

This stems not just from witnessing women's descriptions of their bodies, but also from men's own observation, trying to look beyond the attraction that draws them to it, moved by a genuine curiosity about its behaviour. From very early on, men start forming the idea that the way women interact with their own bodies is different. Whether it be their beautification rituals, their walk, the way they carry themselves and behave in public, or, in a general way, how they live outwardly without losing integrity.

gem de uma diferença fundada nessa relação que a mulher entretece com o seu próprio corpo, quer nos rituais do seu arranjo, do seu andar, da forma de conduzir ou da sua forma de estar em público, quer mais em geral no modo como o vive para o exterior de si, sem nisso perder integridade.

É então através dessa *pulsão escópica* (como a designou há muito Jacques Lacan), ou seja dessa pulsão que é primeiramente movida pela visão mas que, por dentro, é accionada por um mecanismo desejante, que o corpo masculino, através da imaginação erótica, gera as forças que lhe permitem percepcionar a experiência da multiplicidade, já que na sua própria experiência concreta essa multiplicação só a pode experimentar ao ampliar as suas acções para os campos da dança, do trabalho, do atletismo, da corrida e não tanto na experiência mais imediata das suas sensações que, no plano erótico, são dimensionadas pela referida omnipresença fálica.

Torna-se por isso particularmente interessante de seguir, no plano da sua aproximação, o olhar de Álvaro Leite Siza Vieira e o modo como este centra por excelência no corpo feminino esse motivo da fragmentação, que oscila entre a histerização e a fruição, ou que se movimenta entre as duas nas vibrações que o desenho extremo do seu prazer parece ir inscrevendo.

Corpos histerizados, que vibram sob a intensidade de uma espécie de febre que os percorre como um vento de loucura, ou então corpos que se multiplicam e que se ampliam imensamente em contorções e gestualidades vibrantes, que não deixam de evocar os magníficos desenhos eróticos de George Grosz, os corpos das mulheres nestes desenhos agregam em si o motivo da fragmentação a um tal ponto que, por vezes, chegam a aparecer figurados como restos, parcelas ou fragmentos de corpos, num processo que quase sugere o que resultaria de uma cruel mutilação: pernas, seios, braços, torsos, rostos, aparecem separados, figurados como partes soltas de um corpo.

É preciso porém entender que esta presença ou antes esta representação da fragmentação corresponde, de facto, ao modelo da imaginação erótica masculina, que acredita ser ela o *natural* do corpo feminino, uma vez que este não está inscrito da omnipresença fálica e que, por isso, pode multiplicar a sua capacidade de fruição disseminando-a por todo o corpo.

2001, Esquisso de concepção, concurso internacional
Tomihiro Museum of Shi-Ga, Japan
Concept sketches, international competition, Tomihiro Museum of Shi-Ga, Japan

2001, Esquissos de concepção, concurso internacional Tomihiro Museum of Shi-Ga, Japan

Concept sketches, international competition, Tomihiro Museum of Shi-Ga, Japan

It is then through that *scopic drive* (as Jacques Lacan defined it long ago) – i.e. that drive that is primarily moved by vision but that, inside, is triggered by a desiring mechanism – that the male body, through erotic imagination, generates the strength that enables it to perceive the experience of multiplicity. The male body can only experience it first-hand when it expands its actions to the fields of dance, work, athletics and racing, and not through its immediate sensorial experiences that, in an erotic context, are influenced by the aforementioned omnipresence of the phallus.

It becomes then particularly interesting to witness the vision of Álvaro Leite Siza Vieira and the way he centres the motif of fragmentation on the female body, oscillating between hysterization and fruition, or moving between the two through the vibrations that pleasure seems to inscribe.

Hysterized bodies, vibrating under the intensity of a sort of fever that runs through them like a gust of madness, or bodies that multiply and greatly expand in vibrant contortions and gestures, recalling the magnificent erotic drawings of George Grosz. In these drawings, Women's bodies amass within themselves this fragmentation to such an extent that, sometimes, they appear as if remnants, portions or fragments of bodies, in a process that alludes to the result of a cruel mutilation: legs, breasts, arms, torsos, faces, they appear separated, as if loose parts of a body.

It is important to understand, however, that this representation of fragmentation corresponds, in fact, to the model of male erotic imagination that believes it to be the *nature* of the female body, since it is not adorned with an omnipresent phallus and, for that, is able to multiply its fruition, disseminating it throughout the whole body.

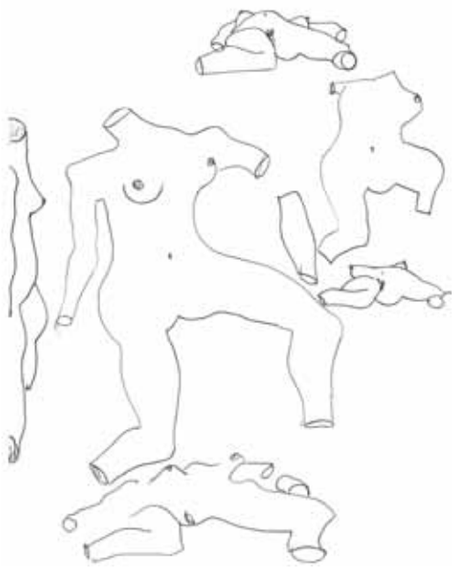
A space in which the expression of the male ghost stands out in its erotic projections over the female body (which the representations from some female artists' works seem to confirm, as do the disturbing drawings of Louise Bourgeois or the photography of Cindy Sherman, to mention two recent examples), this space is also where all kinds of erotic representations are created, to a greater or smaller degree.

Espaço em que sobressai por excelência a expressão do fantasma masculino nas suas projecções eróticas sobre o corpo feminino (mas que todavia as representações autenticadas por obras de mulheres de algum modo confirmam, como parecem de resto indicar-nos os perturbantes desenhos de Louise Bourgeois ou as fotografias de Cindy Sherman, para dar dois exemplos importantes e recentes) ele não deixa de ser também o espaço em que se gera toda a forma da representação erótica, em maior ou menor grau.

Poderíamos talvez então afirmar que, para se tornar erotizado, o corpo (e em particular o feminino) deverá ser fragmentado. Ou mais radicalmente ainda, que o erotismo requer a fragmentação do corpo como condição. E se isto sucede, tal não acontece apenas porque o olhar masculino, ele mesmo, tenderia a fragmentá-lo ou a apreciá-lo, do ponto de vista erótico, apenas a partir de uma fragmentação: as pernas, os seios, as ancas, o rosto, etc. ou, no caso do corpo masculino quando visto como objecto erótico pelos olhos das mulheres, os olhos, as mãos, as nádegas, os braços, conforme as descrições que se multiplicam dos respectivos alvos de interesse. Tal acontece, creio, sobretudo porque o próprio movimento constitutivo do erotismo apela a uma fragmentação dos sentidos que só encontra plena correspondência na fragmentação do corpo pelo olhar.

O olhar erótico fragmenta o corpo e os sentidos precisamente porque, enquanto tal, age como algo que opera uma destituição no corpo da sua totalidade, para em vez desta se querer disseminado por uma infinidade de pontos que tendem a multiplicar esse mesmo corpo e a redimensioná-lo como multiplicidade (essa multiplicação é então própria do movimento intrínseco da imaginação erótica) e uma vez que, paradoxalmente, essa multiplicação (ou, se preferirmos, essa amplificação dos sentidos no crescendo da intensificação erótica) se destina a ser depois negada pelo culminar do acto sexual, já que o próprio do prazer consiste, adiante, na reunificação e na redimensionação desse múltiplo no uno da consumação final do enlace amoroso.

Esta aparente necessidade da fragmentação que, como defendo, é requerida pelo olhar erótico (e o olhar erótico é justamente aquele que tende o corpo do outro para fora da sua funcionalidade, e que por essa reinscrição o vê como um território secreto a descobrir, a desvelar, e



2001, Esquissos de concepção, concurso internacional Tomihiro Museum of Shi-Ga, Japan

Concept sketches, international competition, Tomihiro Museum of Shi-Ga, Japan

2010, Desenho a Tinta Nankim Azul Negro s/ papel
Black and Blue India Ink Drawing on paper

Therefore, we could perhaps claim that, in order for it to become eroticized, the body (the female one in particular) should be fragmented. Or, even more radically, that the erotic requires the fragmentation of the body as a condition. And if this happens, it is not only because the male gaze itself would tend to fragment it or derive erotic enjoyment from a fragmentation of the body: the legs, breasts, hips, face, etc. or, in the case of the male body when seen as an erotic object from the eyes of women, the eyes, hands, butt cheeks, arms, according to the multiplying descriptions of the respective points of interest. This happens, I believe, mainly because the erotic movement requires a fragmentation of the senses that is only fully achieved through the fragmentation of the body by the eyes.

The erotic gaze fragments the body and senses precisely because, as such, it acts like something that dismisses the body as a whole. Therefore, instead, it is spread towards countless points that tend to multiply that same body and re-dimension it as a multiplicity (that multiplication is characteristic of the erotic imagination's intrinsic movement). Because that multiplication (or, if we prefer, that augmentation of the senses in the crescendo of erotic intensification) is intended to be later negated by the culmination of the sexual act, since pleasure itself consists of the reunification and re-dimensioning of that multipart and becoming one during that final consummation of loving embrace.

This apparent need for fragmentation is, as I argue, required by the erotic gaze (and the erotic gaze is precisely that which expands the body of another into more than its function, and for that sees it as a secret territory meant to be discovered, unravelled, and as such is inscribed with a desiring quality that transports one into the other, a playful quality that causes one to expand far beyond the needs of any productive activity). We could take many examples that attest to it from the several manifestations of migration.

We can observe this in the field of painting in the works of Klimt or Schiele, and even more so in the famous painting "Naissance du monde" from Courbet, in which a woman's genitals are shown occupying the whole canvas. The same happens in poetry, being that in its most

2010, Desenho a Tinta Nankim Azul Negro s/ papel
Black and Blue India Ink Drawing on paper

que como tal o inscreve de uma qualidade desejante que nele mesmo se transporta para o outro, uma qualidade de jogo, que assim o amplia muito para além do que seriam as necessidades de uma qualquer actividade produtiva) atestam-na imensos exemplos, que poderíamos retirar das várias manifestações da arribação.

Na pintura, decerto, e o caso de Klimt ou de Schiele seriam plenamente convincentes, mas ainda mais o será o famoso quadro de Courbet "Naissance du monde", em que apenas uns genitais femininos se exibem ocupando toda a tela. Mas também na poesia que, na sua mais ancestral tradição, da Pérsia à China antiga, ou da Grécia até aos contemporâneos, celebra sempre no canto erótico os fragmentos do corpo e as suas propriedades inebriantes e só muito raramente a imagem do corpo como totalidade: os teus braços, pernas, boca, cabelos, olhos, etc.

Mais recentemente a fotografia erótica de um Helmut Newton, de um Karsch, de um Gibson, para não citar senão breves exemplos, também ela opera uma segmentação do corpo que o erotiza na proporção dessa magnificação do pormenor. Poderíamos mesmo supor que o olhar do erotismo gera um movimento que inscreve o corpo de um *punctum*, à maneira do que Roland Barthes teorizou para o olhar fotográfico, através do qual este perde a sua inteireza e se abre à fragmentação que, só ela, permite a circulação da imaginação erótica.

E, finalmente, esta noção está presente também até no modo como as próprias mulheres evidenciam certos pormenores do seu corpo, de que destacam apenas uma parte (o decote, a abertura da saia como se fosse rasgada, um pouco de pele) quando pretendem despertar o interesse erótico, tal como está representada. O facto é que mesmo na *lingerie* e no modo como esta ajuda a reenquadrar o corpo e a emoldurá-lo apenas em fragmentos, podemos verificar que esta necessidade da fragmentação perpassa o movimento erótico e age como um dos seus principais motores. Talvez o corpo inteiro seja, por excelência, aquele que se furta à interpretação própria da imaginação erótica e dos seus múltiplos avatares.

Assim sendo, e voltando ao nosso caso, ao ser capaz de dar a ver senão mesmo de evidenciar com uma consciência muito exacta essas múltiplas ondulações que a fragmentação dos sentidos impõe ao corpo como forma aberta de uma experiência de limites que o atravessa e transforma

2010, Desenho a Tinta Nankim Azul Negro e Pastel de Óleo s/ papel

Black and Blue India Ink and Oil Pastel Drawing on paper

2010, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel

Oil Pastel Drawing on paper

2012, Desenho a Tinta Namkim Castanho s/papel
Brown India Ink Drawing on paper

ancient tradition, from Persia to ancient China, from Greece to the modern times, poetry always celebrates the fragments of the body and its inebriating qualities through its erotic odes, and only very rarely does it celebrate the image of the body as a whole: your arms, legs, mouth, hair, eyes, etc.

More recently in the erotic photography of Helmut Newton, Karsch or Gibson, to mention only a few, we can also see a segmentation of the body that eroticizes it in the way of the amplification of detail. We could even assume that the erotic point of view generates a movement that inscribes the body with *punctum*, as Roland Barthes conceived regarding the photographic look, through which it loses its wholeness and opens itself to fragmentation. Only this fragmentation is able to allow the erotic imagination to circulate.

And, finally, this notion is also present in the way women themselves feature certain details about their body, highlighting only a part (the cleavage, the slit on a skirt as if torn, a little bit of skin) when they intend to arouse erotic interest. The fact is that even with *lingerie*, and the way it helps refocus the body and frame it in fragments, we can observe that this need towards fragmentation permeates the erotic movement and acts as one of its main drives. Maybe the body as a whole is, quintessentially, that which avoids being interpreted by the erotic imagination and its multiple avatars.

That being the case, Álvaro Leite Siza's drawings are capable of highlighting, with a very exact conscience, those multiple undulations that the fragmentation of the senses imposes on the body as an open experience of limits that pervades it and transforms it into games of erotic imagination, whether it be in the plane of sensation or in the plane of conscience. For that, his drawings, infusing bodies with the kind of movement that derives from fragmentation, gain a special sense of singularity.

Erotic themes are scarce, or even almost non-existent, when it comes to visual arts in Portugal. The exceptions, from artists like Cruzeiro Seixas, Júlio Pomar, Julião Sarmento and a few others, only make this scarcity more evident. Therefore, his work is a case that stands out in its field and is worthy of attention, since it undertakes a construction of the body whose represen-

2009, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel
Oil Pastel Drawing on paper

nos jogos da imaginação erótica, quer no plano das suas sensações quer da sua própria consciência, os desenhos de Álvaro Leite Siza, que inscrevem os corpos do movimento próprio dessa fragmentação, ganham um particular sentido de singularidade.

Na verdade, sendo escassa, ou mesmo quase nula, a abordagem nas artes plásticas em Portugal das temáticas do erotismo – as excepções de Cruzeiro Seixas, Júlio Pomar, Julião Sarmento e de uns quantos mas poucos mais apenas evidenciam essa escassez – fazem da obra deste artista um caso particularmente raro e digno de atenção, já que nessa obra se assume a plenitude de uma compreensão do corpo cujas representações não temem franquear os limites estreitos de um falso pudor para antes o revelar numa dimensão que nos esclarece sobre o movimento real dos sentidos.

Estes desenhos abrem, assim, para um campo que, internacionalmente, abunda em grandes exemplos, entre estes os já citados mas também os de Max Ernst ou de André Masson, de Hans Bellmer ou mesmo de Picasso, para apenas citar alguns exemplos maiores. Os daqueles que fizeram do erotismo um tema digno de obra plástica e que o desenvolveram até consequências extremas.

Entre nós, porém, A. Leite Siza é quase excepcional nesse plano e também isso lhe confere um lugar singular. Porque a compreensão do erotismo como tema pressupõe uma noção inteligente do que move a sua representação para que esta não se esgote na banalidade ou no anedótico.

Ora o que faz a diferença nestes desenhos é precisamente a profundidade e a inteligência com que abordam este misterioso tema.

2009, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel

Oil Pastel Drawing on paper

tations do not fear to cross the lines drawn by false shame, and instead show it under a light that tells us about the real movement of our senses.

These drawings head towards a field that is full of great examples outside the artist's home country. Besides all the above-mentioned artists, this field also includes the likes of Max Ernst, André Masson, Hans Bellmer or even Picasso, just to mention some major examples of artists who worked with erotica in visual arts, showing it as a worthy theme and developing it to the extreme.

In the Portuguese context, however, A. Leite Siza is almost exceptional, and that grants him a singular place. Because the understanding of erotica as a theme implies an intelligent notion about what moves its representation so that it does not turn out as something vulgar or anecdotal.

What sets these drawings apart is precisely the depth and intelligence with which they tackle this mysterious subject.

2009, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel

Oil Pastel Drawing on paper

Conclusão

Vimos pois, na consideração de um conjunto vasto de desenhos que definem o campo de uma obra, a presentificação de uma série de temáticas que a percorrem e que fazem dela um conjunto com significação própria.

Nenhuma porém destas interpretações a esgota no pleno das suas significações. O próprio da obra plástica é o resistir às interpretações que a possam reduzir a uma dimensão unívoca.

Esta aproximação crítica, que é a primeira a um corpo de obra já com mais de duas décadas de exemplos, que se expandem para a própria arquitectura do seu autor, nos seus objectos e no seu design, quis apenas levantar algumas das questões que percorrem por dentro, como uma força expressiva transbordante, os desenhos de Álvaro Leite Siza Vieira e tornar visíveis alguns dos mecanismos que os trabalham por dentro.

Outras aproximações são possíveis mas mais do que isso necessárias, urgentes. Aquilo de que se tratava, nesta, era de fornecer a chave mínima para o entendimento de um trabalho que se organiza a partir de temáticas próprias e com um sentido de expressão que encontra, na inteligência do desenho, um precioso aliado para a evidenciação de certas questões que são complexas.

Que esta primeira apresentação de um vasto corpo de trabalho e de alguns dos sentidos plásticos, visuais e conceptuais que este toma torne tais aproximações possíveis é o voto que aqui se quer deixar. E que esta obra exige.

Conclusion

We saw, concerning a vast collection of drawings that define the artist's work, the introduction of several themes that pervade it and create a meaningful whole.

However, none of these interpretations can exhaust its plentiful meanings. Visual artworks do not allow for interpretation that reduces them to a univocal dimension.

This critical approach, the first to a body of work with more than two decades of examples, crossing into the author's architectural work, his objects and his designs, only intends to raise some of the questions that permeate, like an expressive, overflowing force, the drawings of Álvaro Leite Siza Vieira and draw attention to some of the mechanisms that operate inside it.

Other approaches are not only possible but also necessary, even urgent. The intention of this approach is to provide the basic key for the understanding of a work that is organized from its own themes and with a sense of expression that finds in the intelligence of the drawing a valuable ally for the demonstration of certain complex questions.

Hopefully, this first introduction of a vast body of work and some of its visual and conceptual meanings will make such approaches possible. This work demands it.

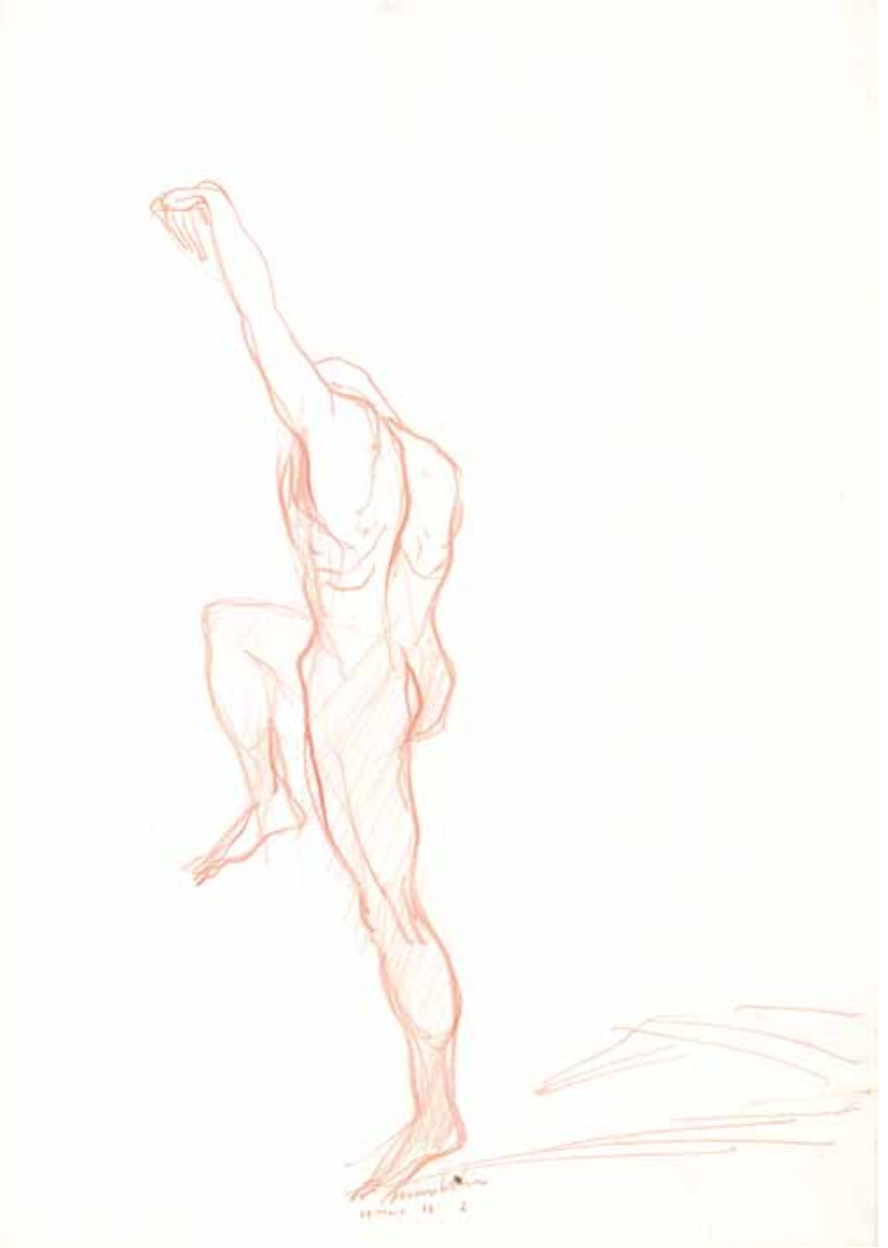
1973, Desenho a Tinta-da-china s/ papel | *India Ink Drawing on paper,* 30,75 x 43,35 cm

AAH

1973, Desenho a Tinta-da-china s/ papel | *India Ink Drawing on paper,* 30,4 x 43,35 cm

1988, Desenho a Tinta-da-china s/ papel | *India Ink Drawing on paper,* 45,24 x 34,07 cm

1988, Desenho a Lápis de Aguarela s/ papel | *Watercolor Pencil Drawing on paper,* 43,15 x 30,62 cm



1988, Desenho a Lápis de Aguarela s/ papel | *Watercolor Pencil Drawing on paper,* 43,12 x 30,75 cm

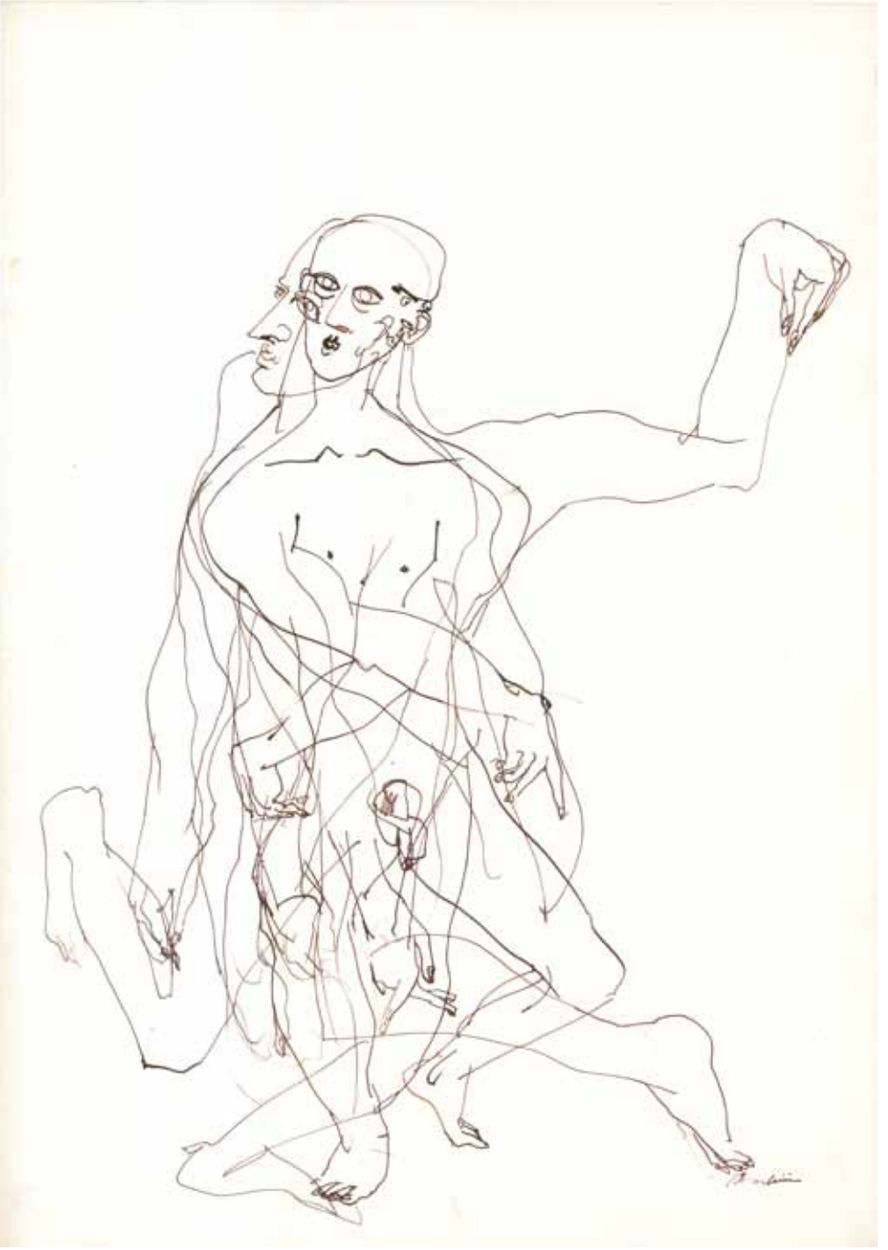
1988, Desenho a Lápis de Aguarela s/ papel | *Watercolor Pencil Drawing on paper,* 43,17 x 61,18 cm

1988, Desenho a Lápis de Aguarela s/ papel | *Watercolor Pencil Drawing on paper,* 30,65 x 43,35 cm

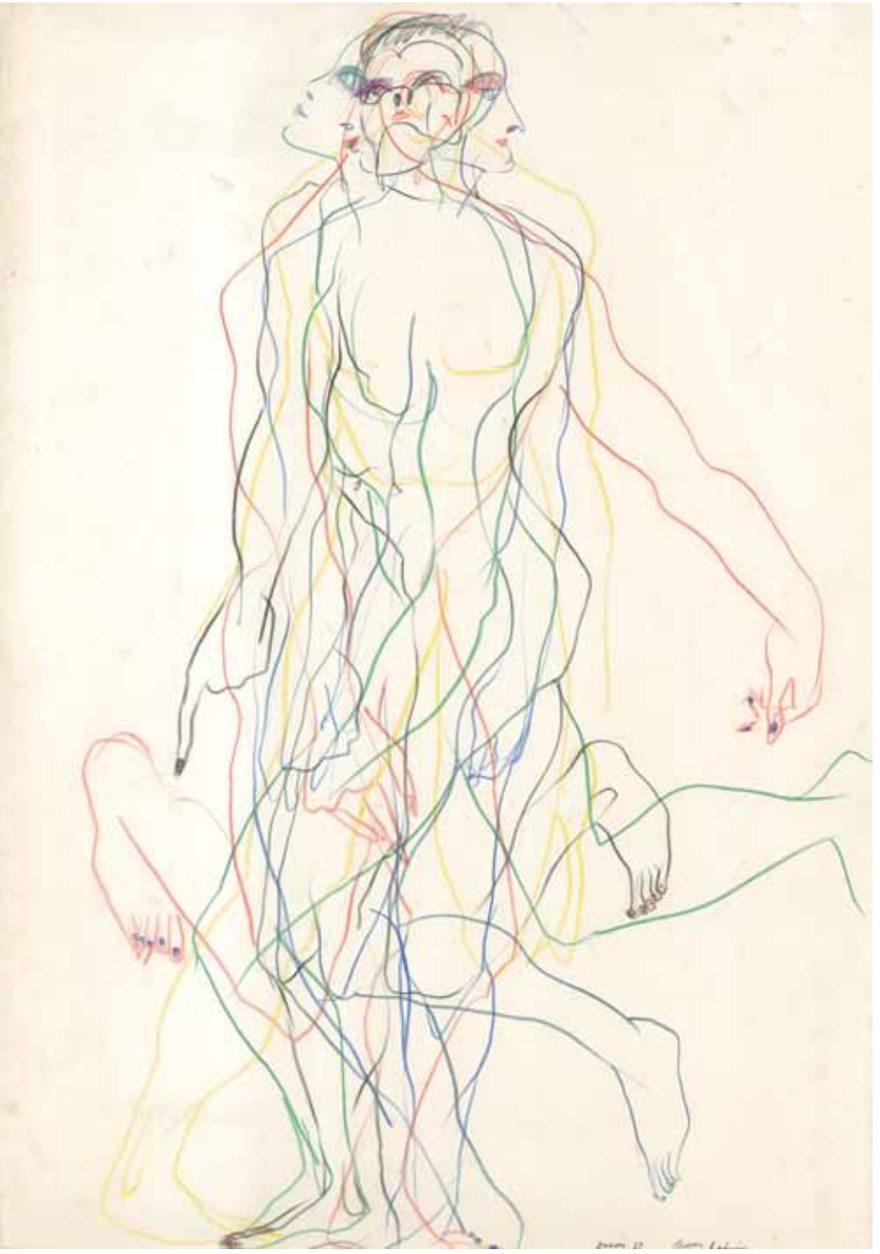
1988, Desenho a Lápis de Aguarela s/ papel | *Watercolor Pencil Drawing on paper,* 43,15 x 30,65 cm

1988, Desenho a Lápis de Aguarela s/ papel | *Watercolor Pencil Drawing on paper* 43,13 x 30,79 cm

1988, Desenho a Lápis de Aguarela s/ papel | *Watercolor Pencil Drawing on paper,* 29.67 x 43.35 cm



1989, Desenho a Tinta-da-china s/ papel | *India Ink Drawing on paper,* 43,19 x 61,21 cm



1989, Desenho a Lápis Aguarela s/ papel | *Watercolor Pencil Drawing on paper,* 43,19 x 61,21 cm

1989, Desenho a Lápis de Aguarela s/ papel | *Watercolor Pencil Drawing on paper,* 52,77 x 62,04 cm

1997, Desenho a Lápis de Aguarela s/ papel | *Watercolor Pencil Drawing on paper,* 43,17 x 67,02 cm

1989, Desenho a Lápis de Aguarela s/ papel | *Watercolor Pencil Drawing on paper,* 41,95 x 29,78 cm

2003, Desenho a Pastel de Óleo e Aguarela s/ papel | *Oil Pastel and Watercolor Drawing on paper,* 60,86 x 43 x 19 cm

2003, Desenho a Pastel de Óleo e Acrílico s/ papel | *Oil Pastel and Acrylic Drawing on paper,* 61,23 x 43,17 cm

2003, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 62,26 x 43,29 cm

31.7.03
4

2003, Desenho a Pastel de Óleo e Aguarela s/ papel | *Oil Pastel and Watercolor Drawing on paper,* 42,99 x 61,04 cm

2003, Desenho a Pastel de Óleo e Aguarela s/ papel | *Oil Pastel and Watercolor Drawing on paper,* 42,89 x 61,07 cm

2003, Desenho a Pastel de Óleo e Aguarela s/ papel | *Oil Pastel and Watercolor Drawing on paper,* 42,93 x 61,07 cm

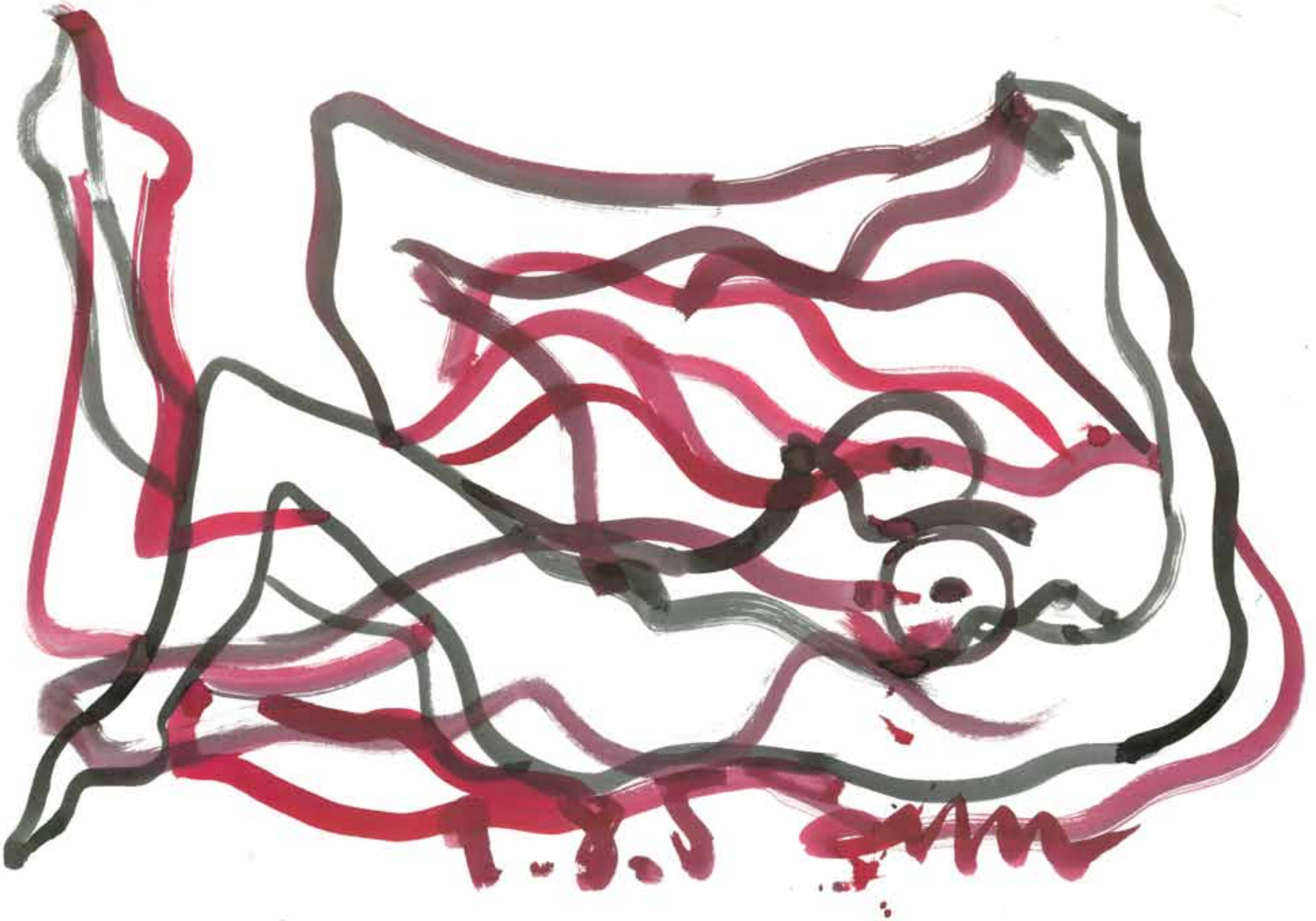
7.8.73

2003, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 61,2 x 43,14 cm

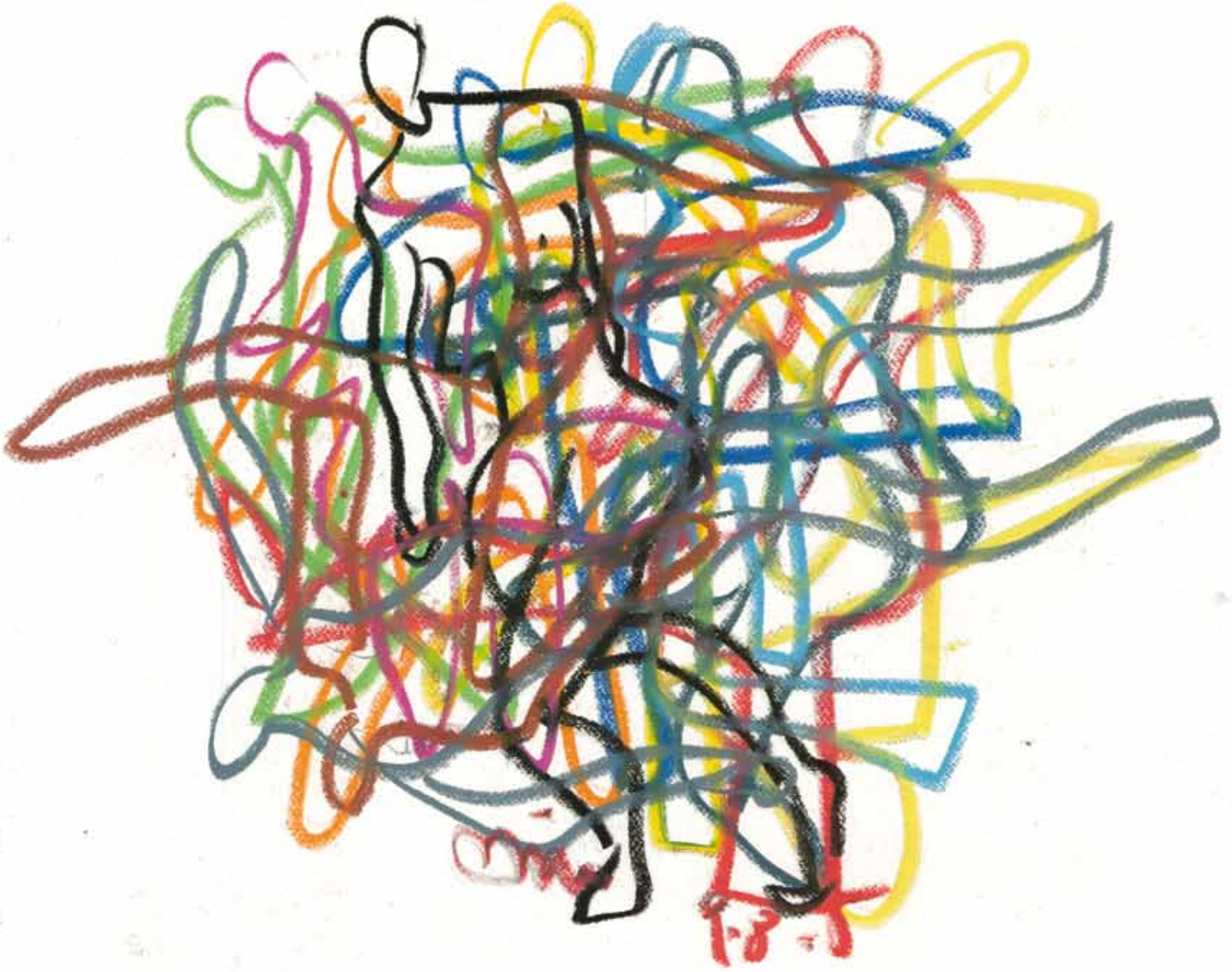
14.1.03

2005, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 100,5 x 70,74 cm

2005, Desenho a Aguarela s/ papel | *Watercolor Drawing on paper,* 41,95 x 29,77 cm

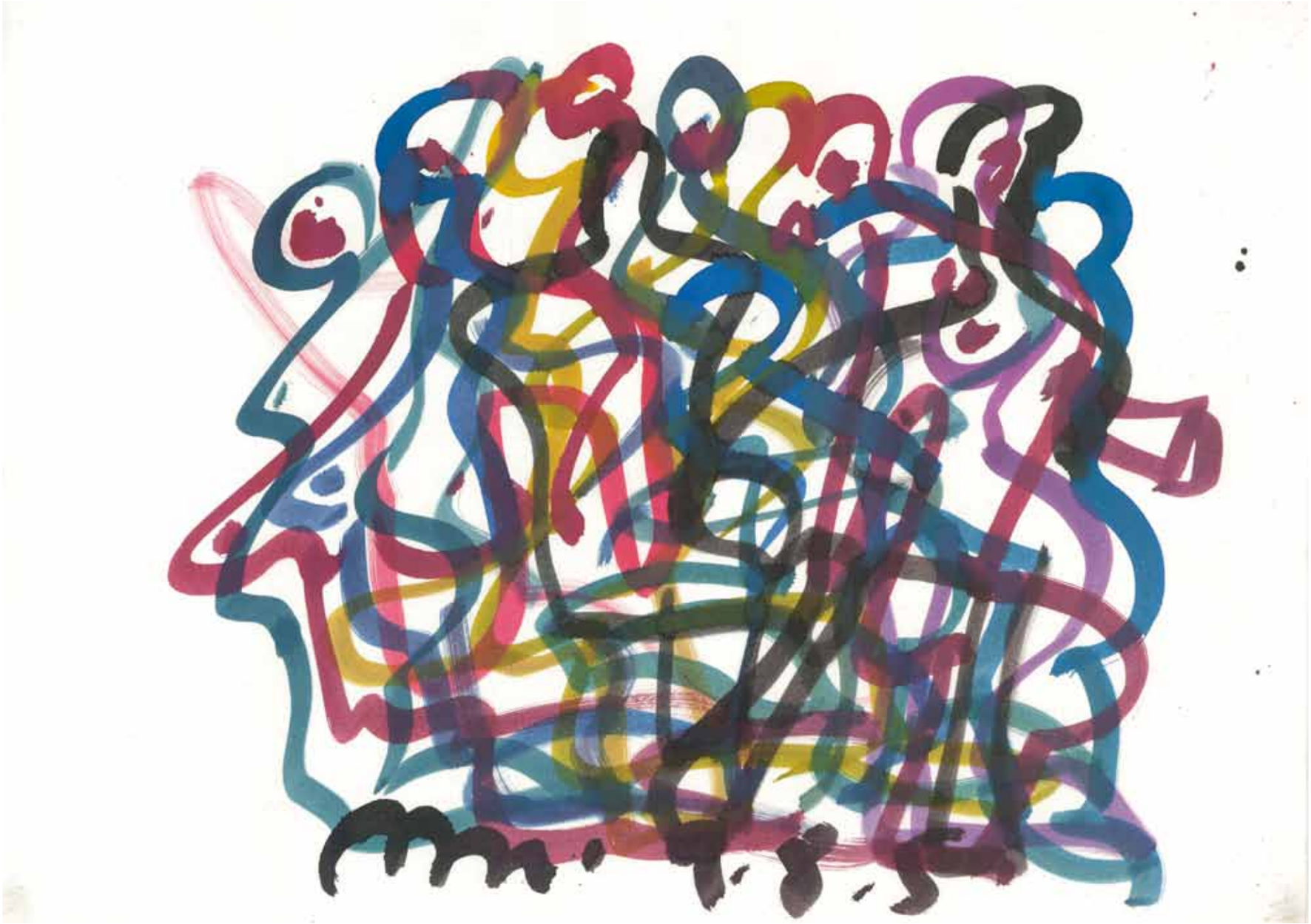


2005, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 69,62 x 50,15 cm



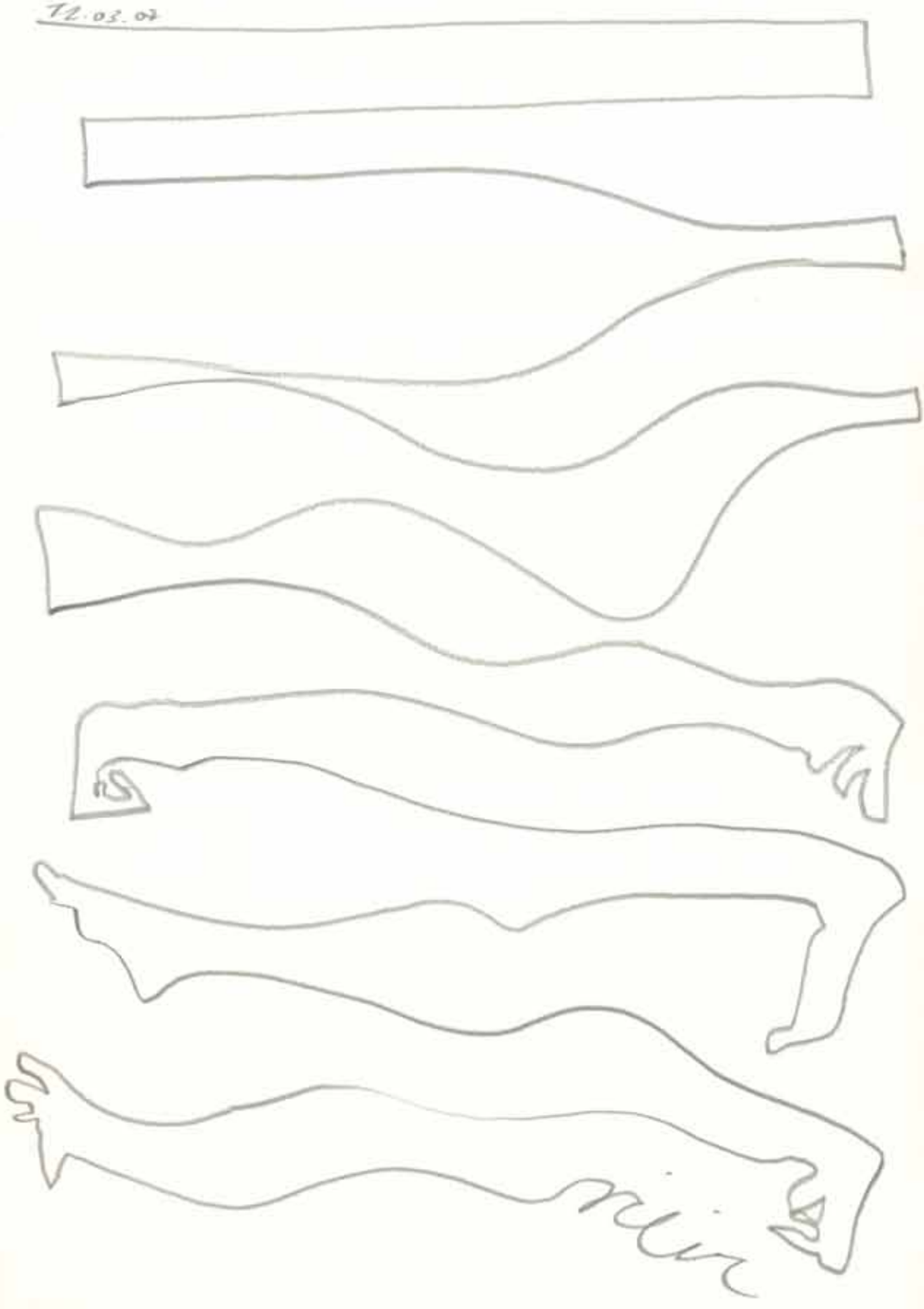
2005, Desenho a Aguarela s/ papel | *Watercolor Drawing on paper,* 69,89 x 50,22 cm

2005, Desenho a Aguarela s/ papel | *Watercolor Drawing on paper,* 64,76 x 50,17 cm



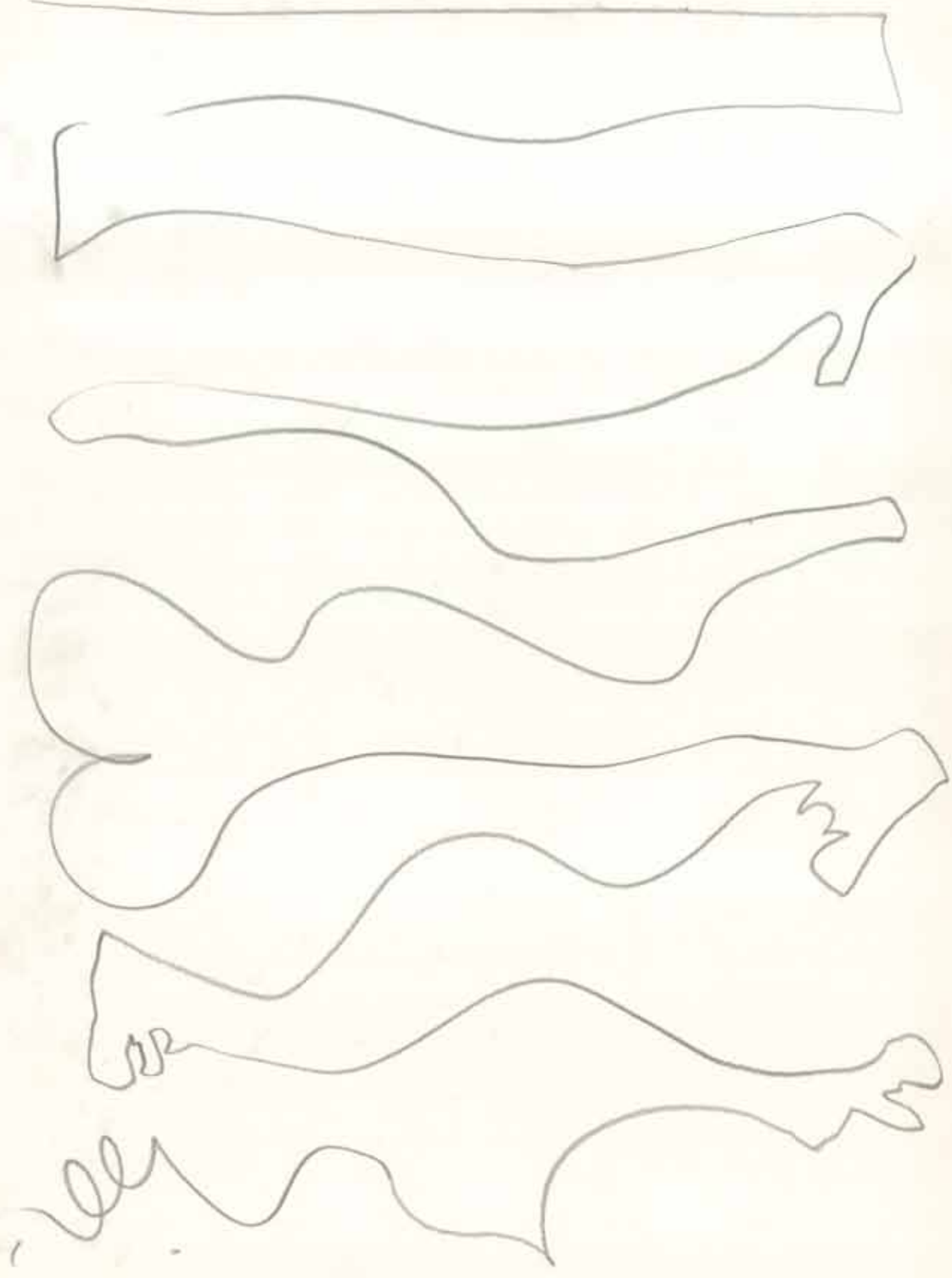
2007, Desenho a Grafite s/ papel | *Graphite Drawing on paper,* 60,76 x 43,48 cm

12.03.02



2007, Desenho a Grafite s/ papel | *Graphite Drawing on paper,* 60,92 x 43,27 cm

12.03.02

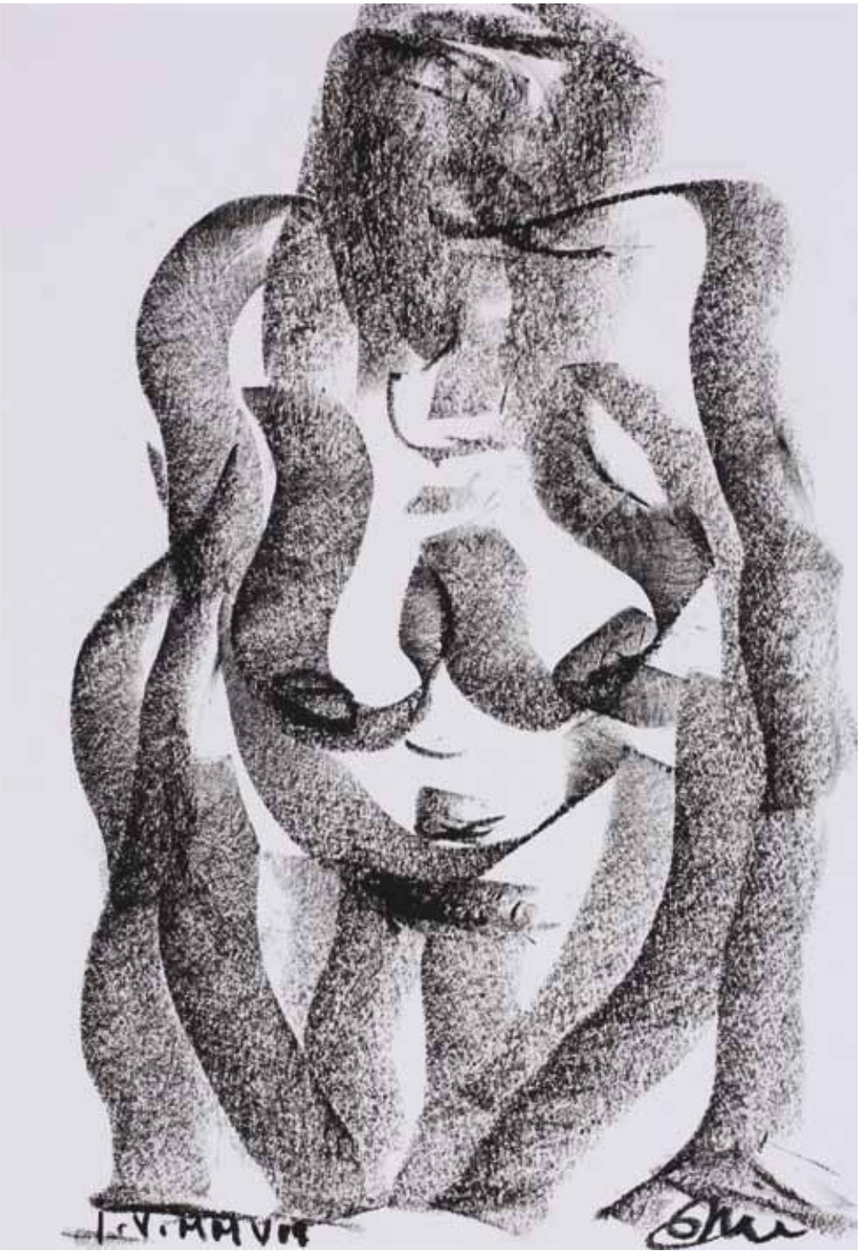


2007, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,77 cm

28-3.09

2007, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,77 cm

98 | 99 2007, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 29,67 x 41,92 cm



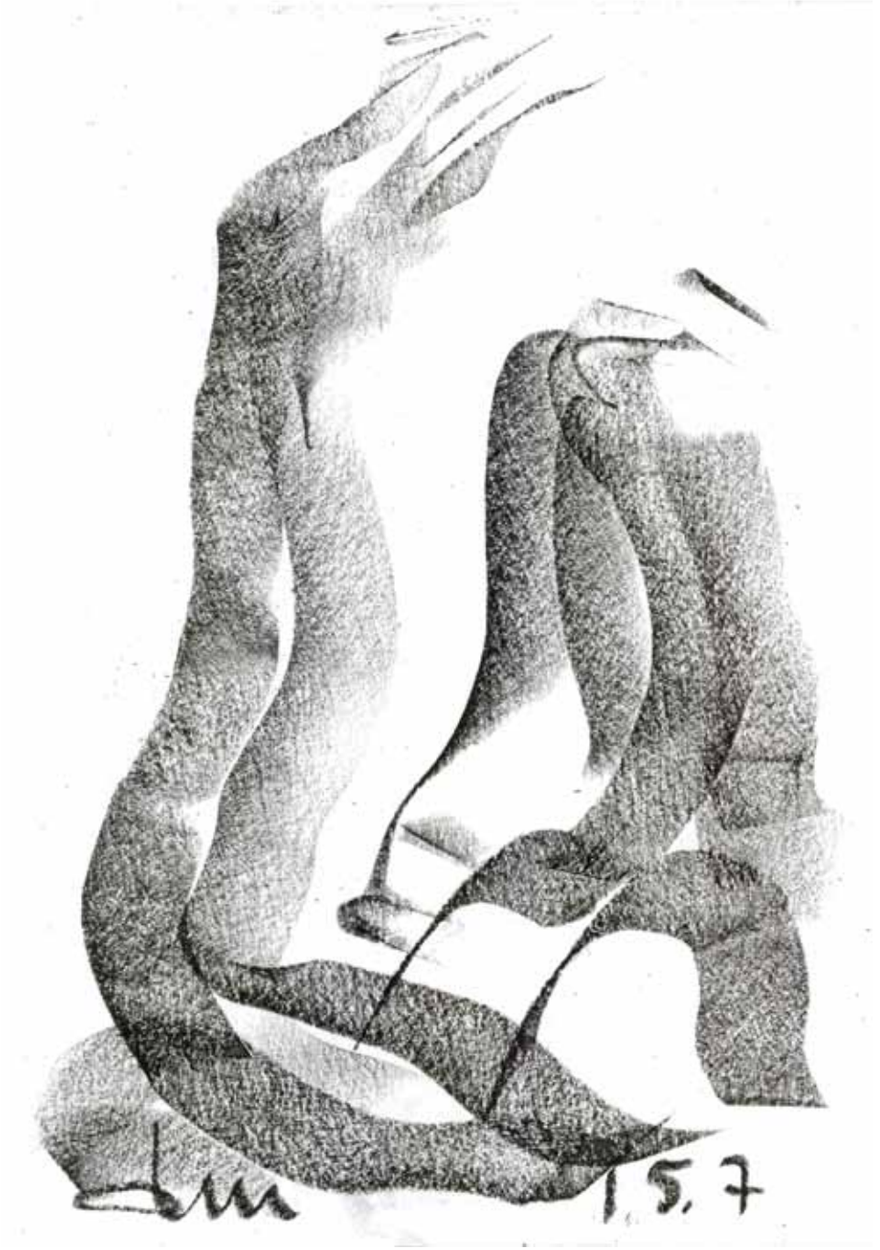
2007, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 29,67 x 41,94 cm

2007, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,79 cm

28.3.07

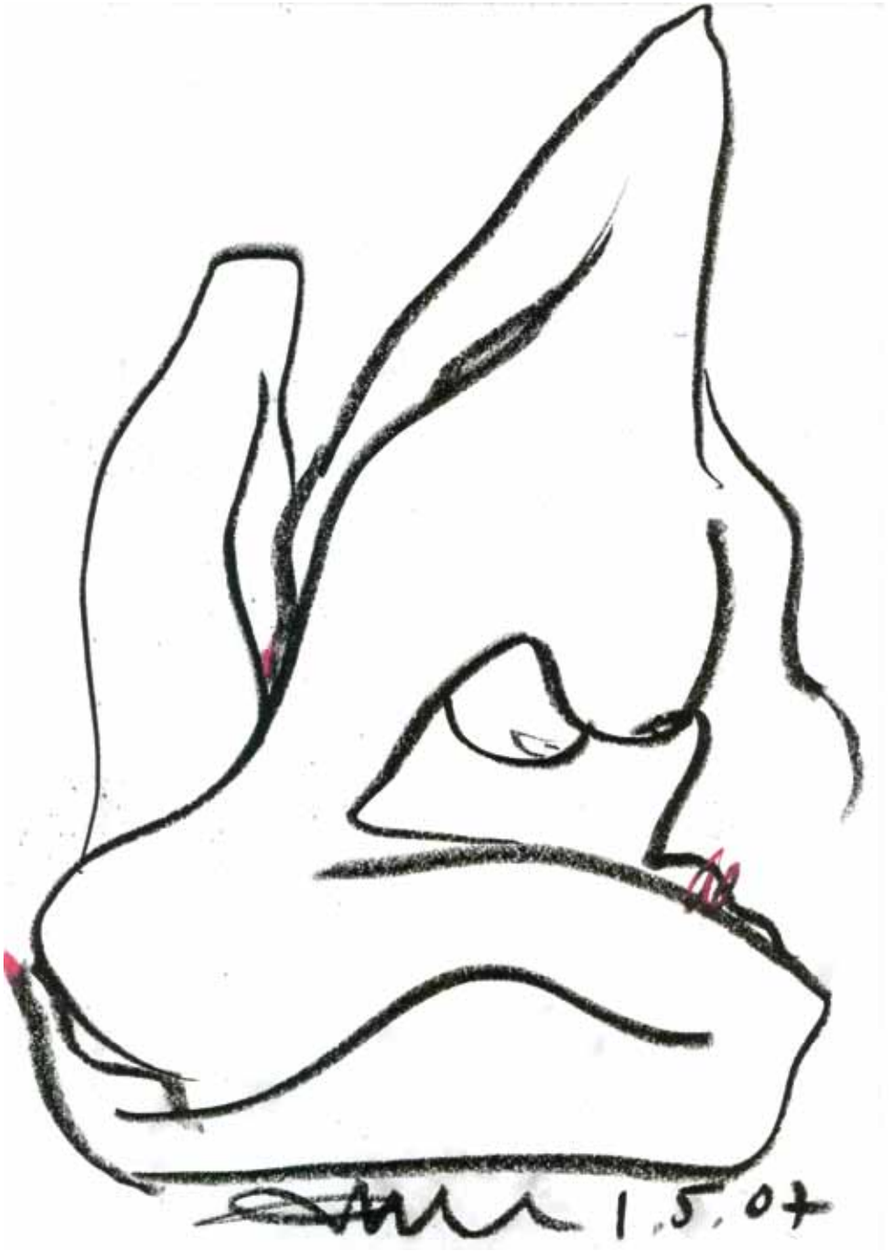
102 | 103 2007, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,74 cm

28.3.07

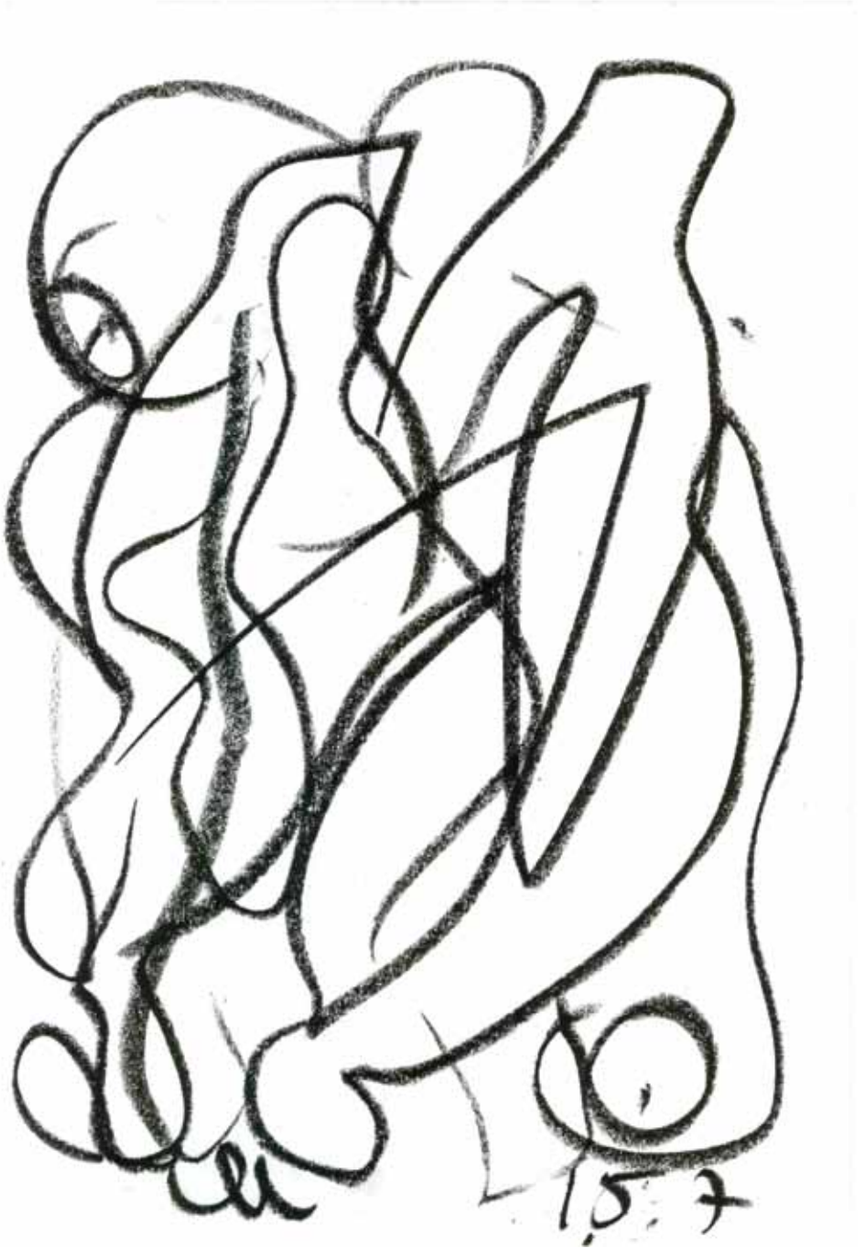


 2007, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 42,04 x 29,67 cm

2007, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 29,67 x 42,04 cm

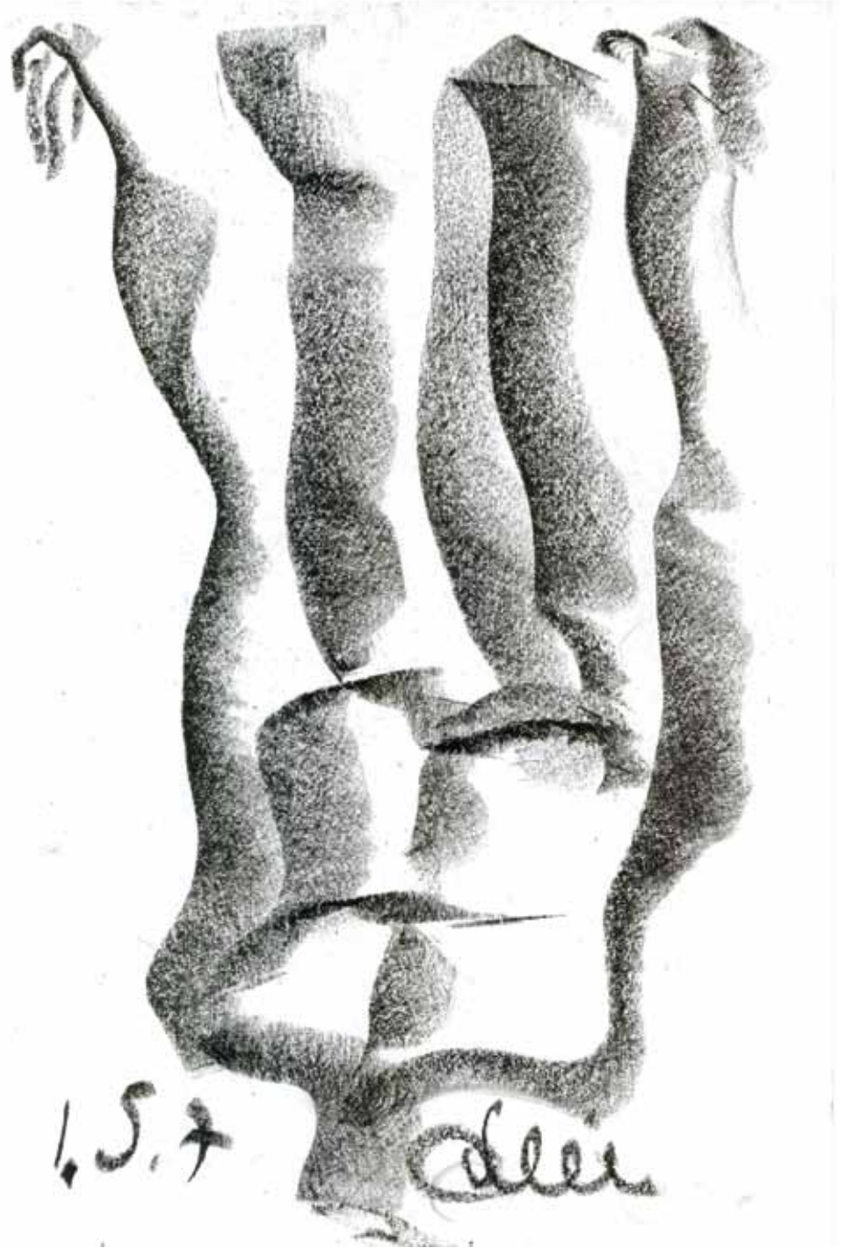


 2007, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 29,67 x 41,81 cm



2007, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 29,67 x 41,85 cm

2007, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,77 cm

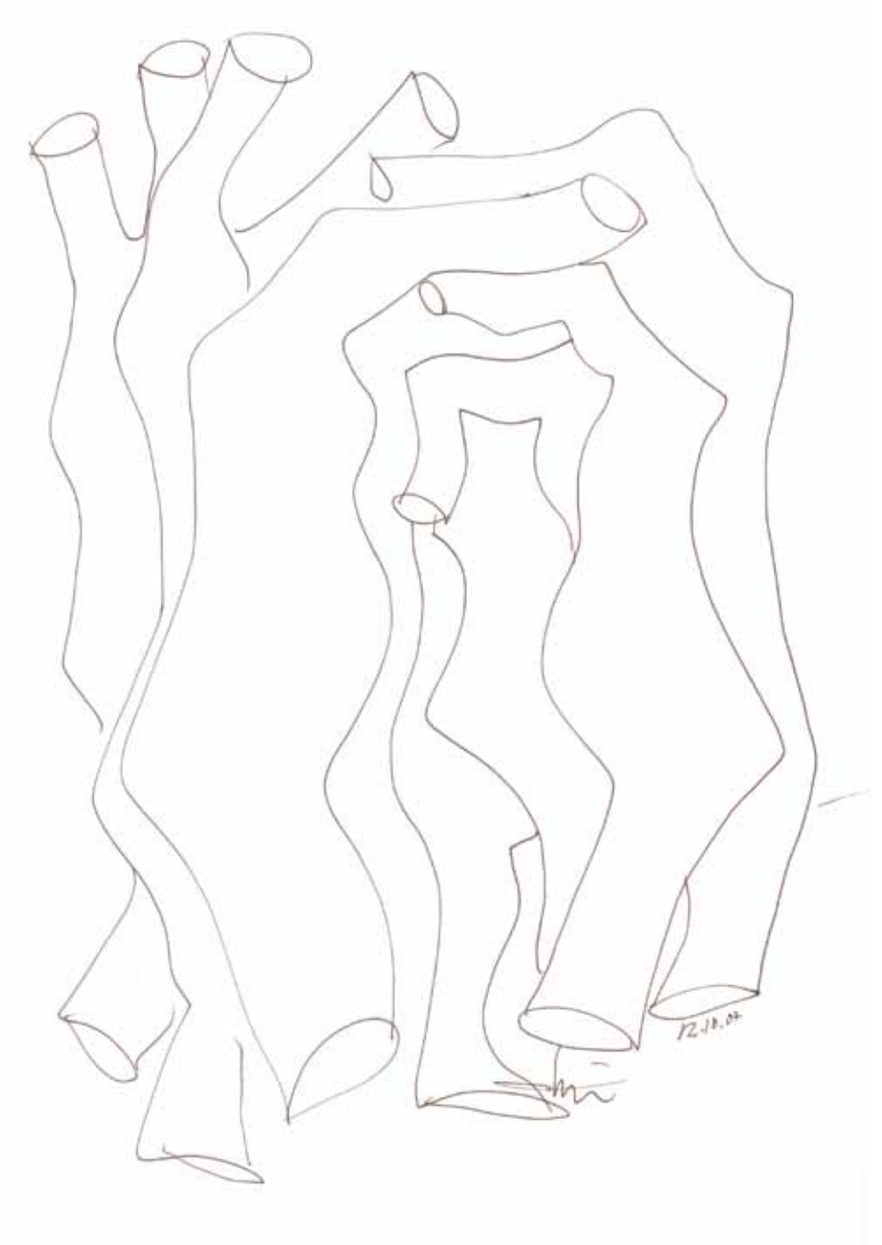


 2007, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 29,67 x 42,86 cm

2007, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 29,67 x 42,04 cm

112 | 113 2007, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,77 cm

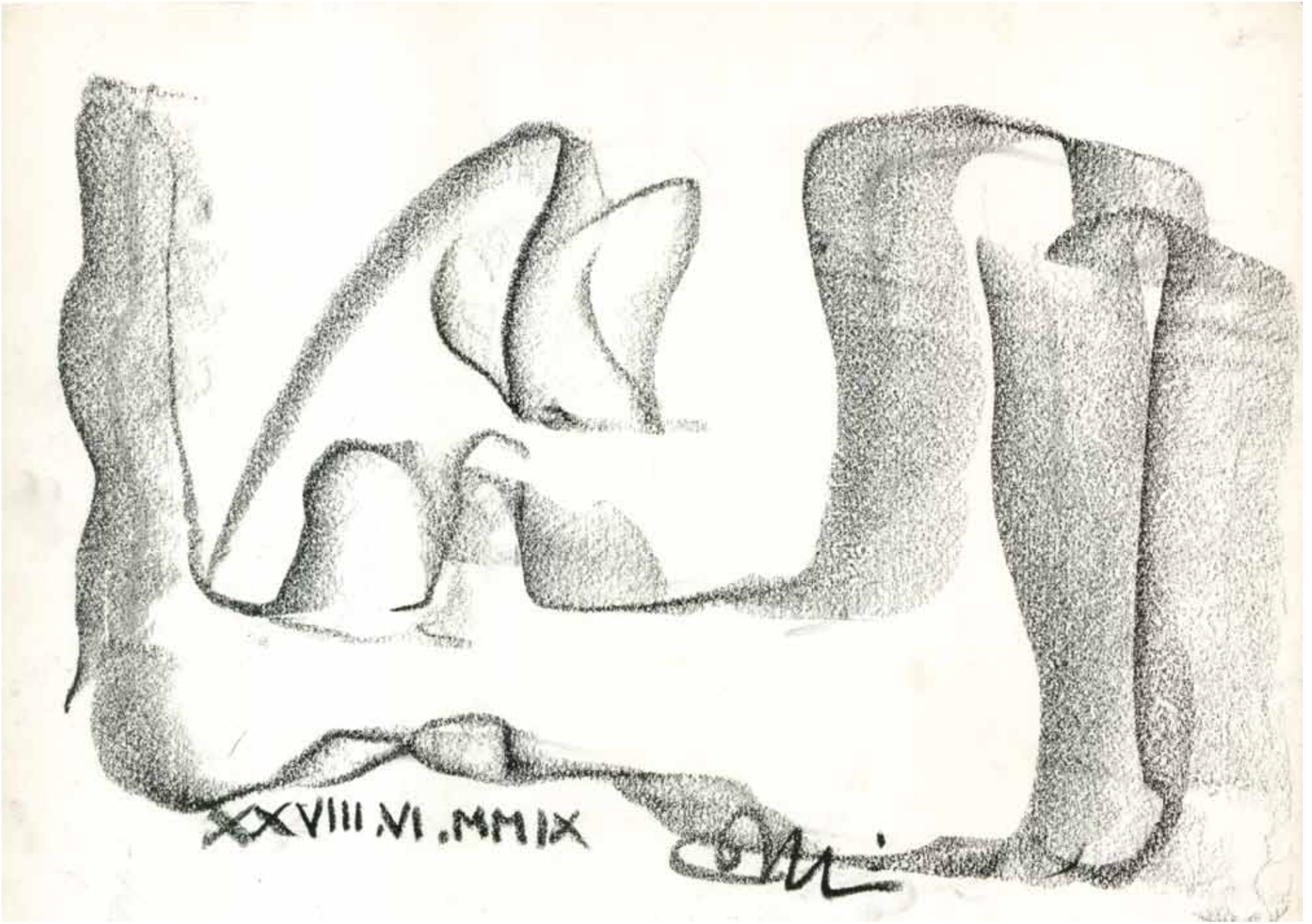
2007, Desenho a Tinta Nankim Azul Negro s/ papel | *Black and Blue India Ink Drawing on paper,* 29,67 x 42,16 cm



116 | 117 2009, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 42,82 x 30,09 cm

XXVIII.VI.MMIX

2009, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 42,89 x 30,37 cm


XXVIII.VI.MMIX

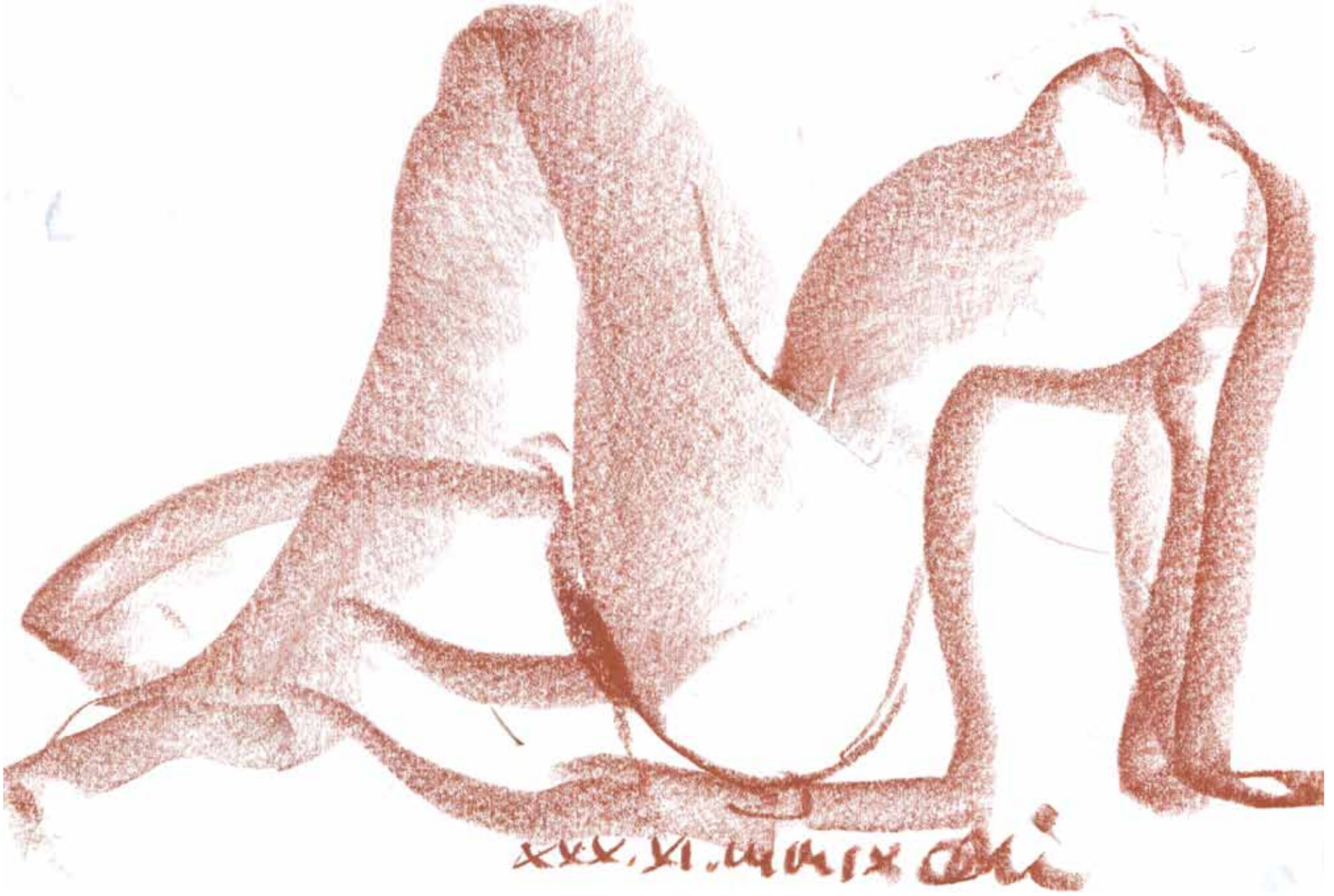
2009, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 42,89 x 30,3 cm

XXVIII.VI.MMIX

2009, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 43,07 x 30,26 cm

XXVII.VI.MMIX

2009, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,76 cm

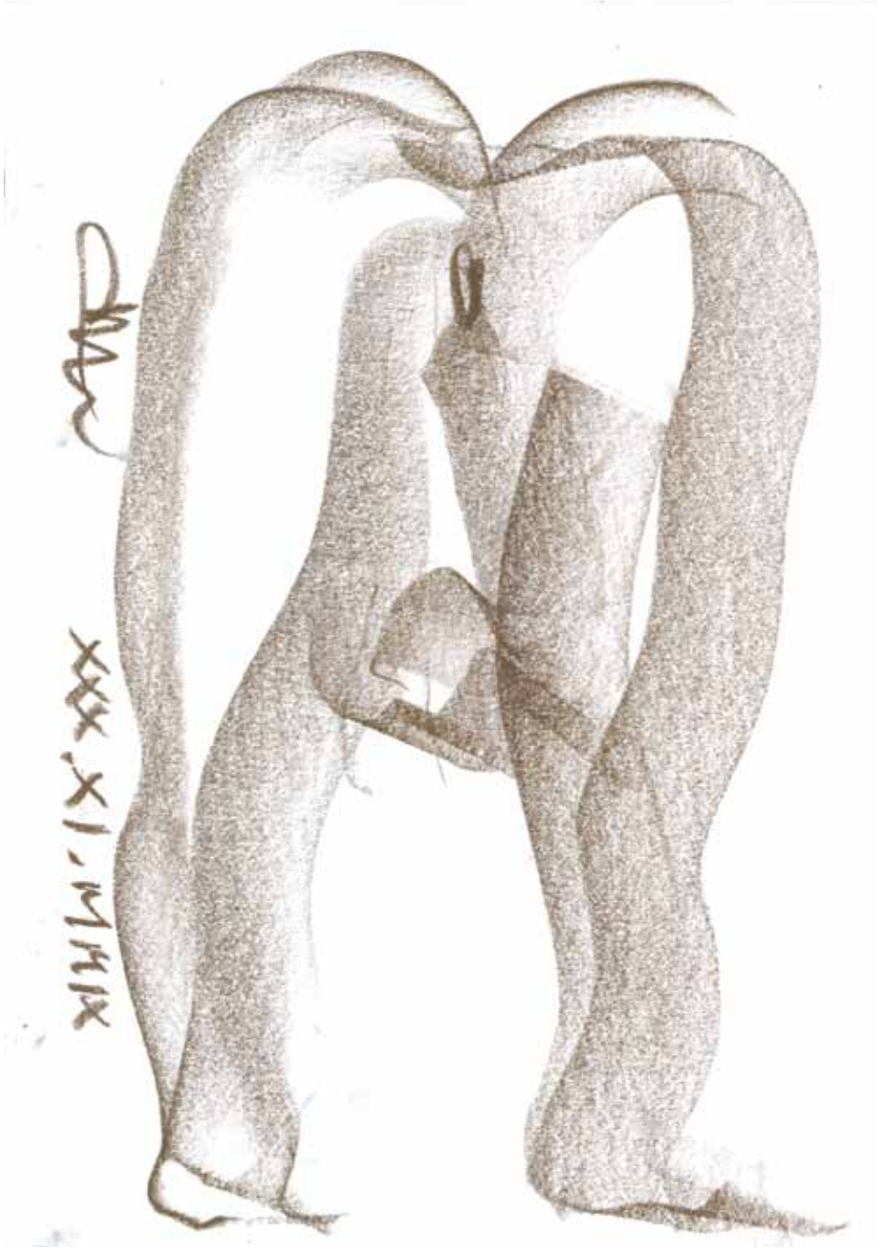


126 | 127 2009, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,79 cm

XXX.XI.MMIX

2009, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,82 cm

 2009, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 29,67 x 29,82 cm



2009, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 29,67 x 42,06 cm

2009, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,78 cm

134 | 135 2009, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel |*Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,82 cm

XXX. XI. MMIX

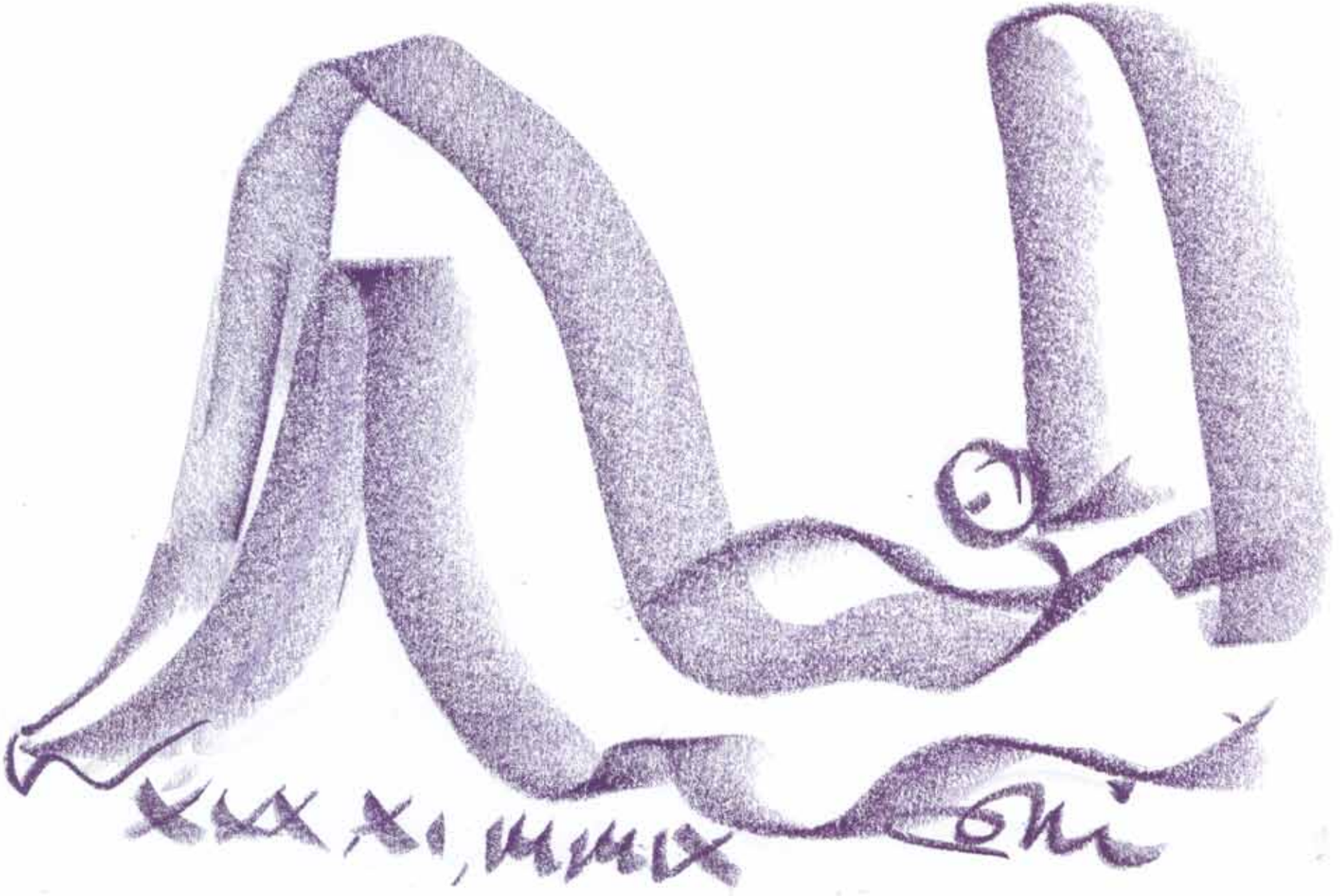
2009, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,77 cm

XXX.XI.MMIX

138 | 139 2009, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,77 cm

XXX.XI.MMIX

2009, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 27,77 cm



142 | 143 2009, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 27,77 cm

XXX.XI.MMX

144 | 145 2009, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 27,79 cm

XXX-XI.MMIX

146 | 147 2009, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,74 cm

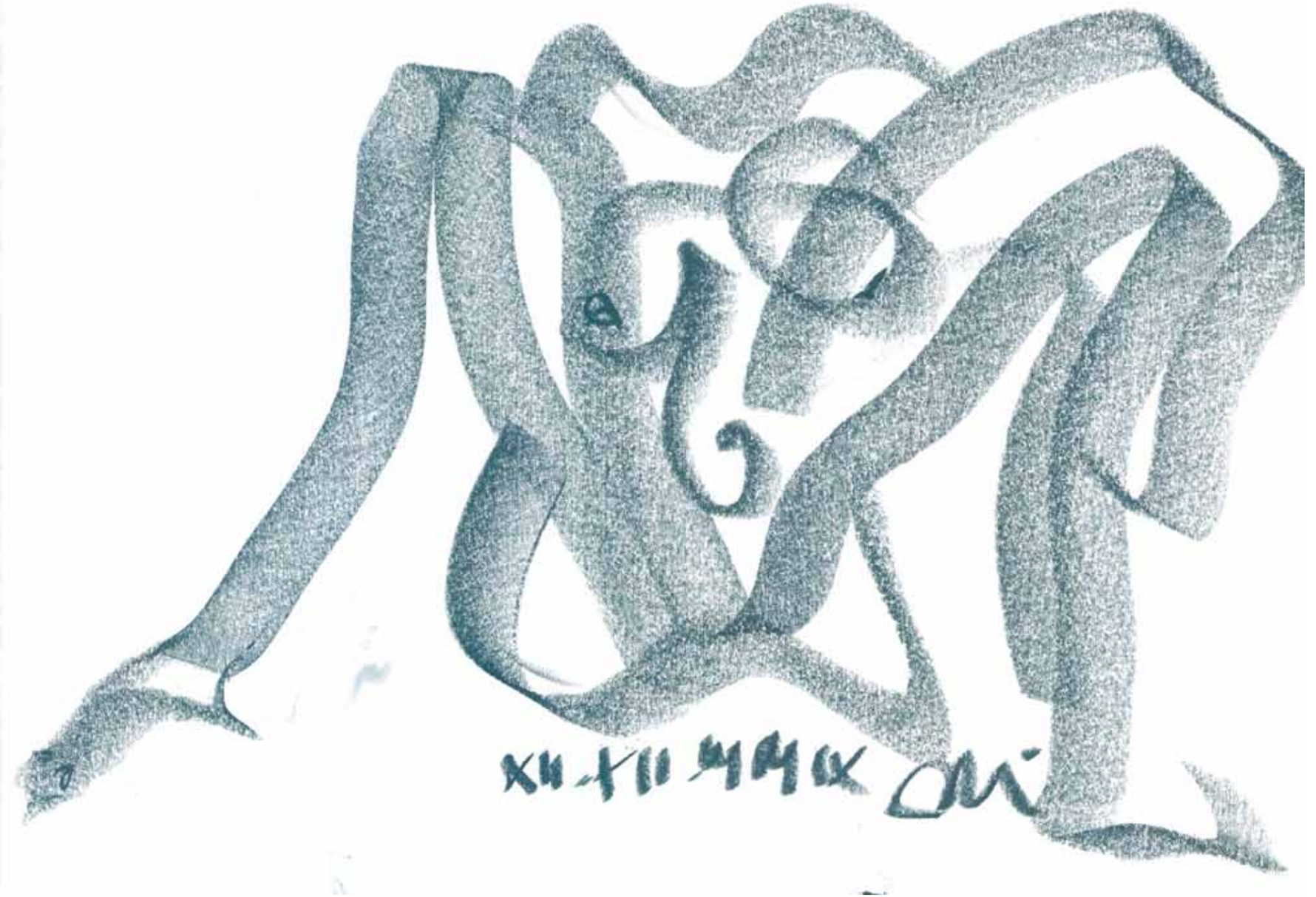
148 | 149 2009, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,77 cm

III.XII.MMIX.

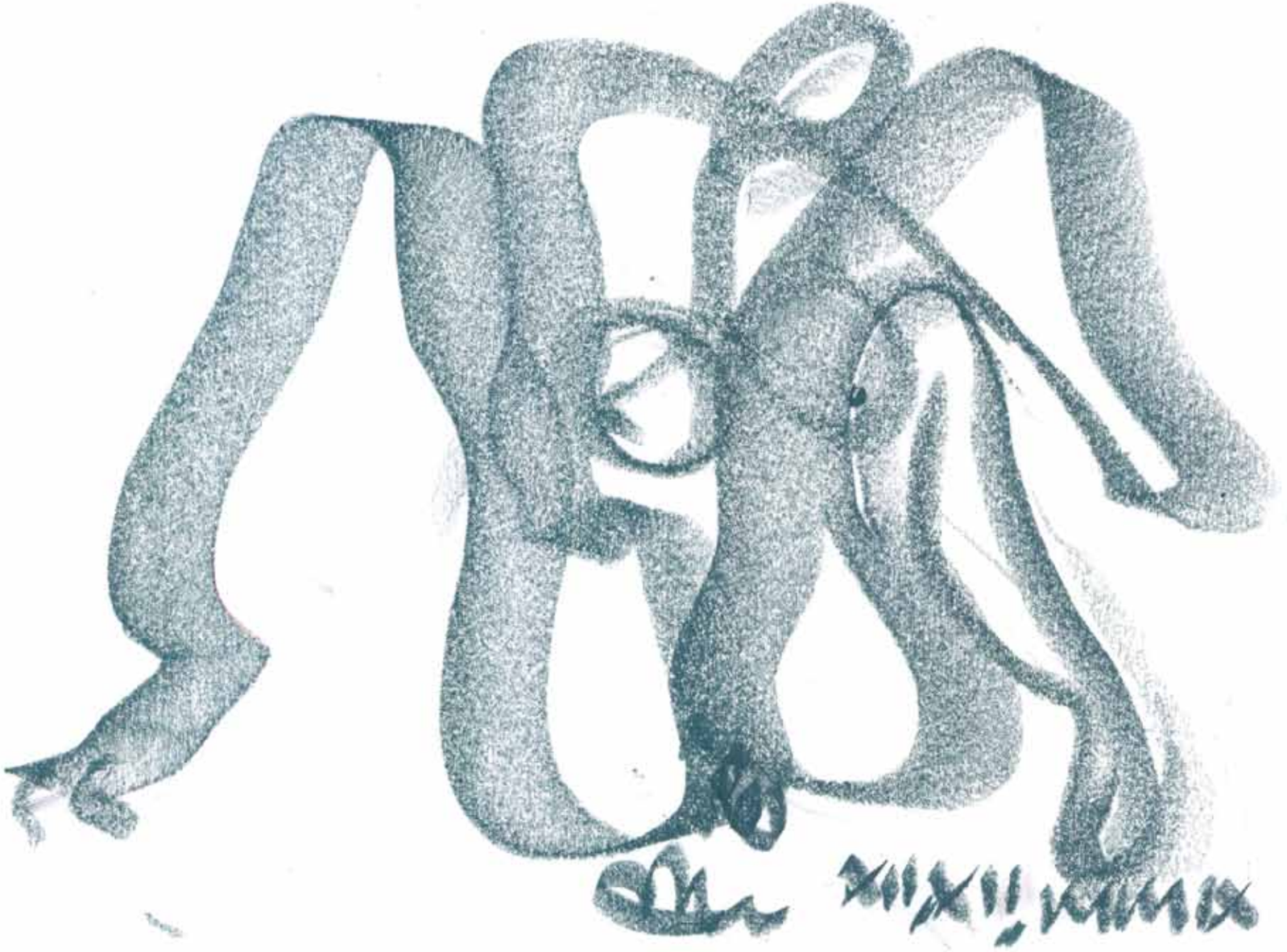
2009, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,82 cm

XII.XII.MMIX

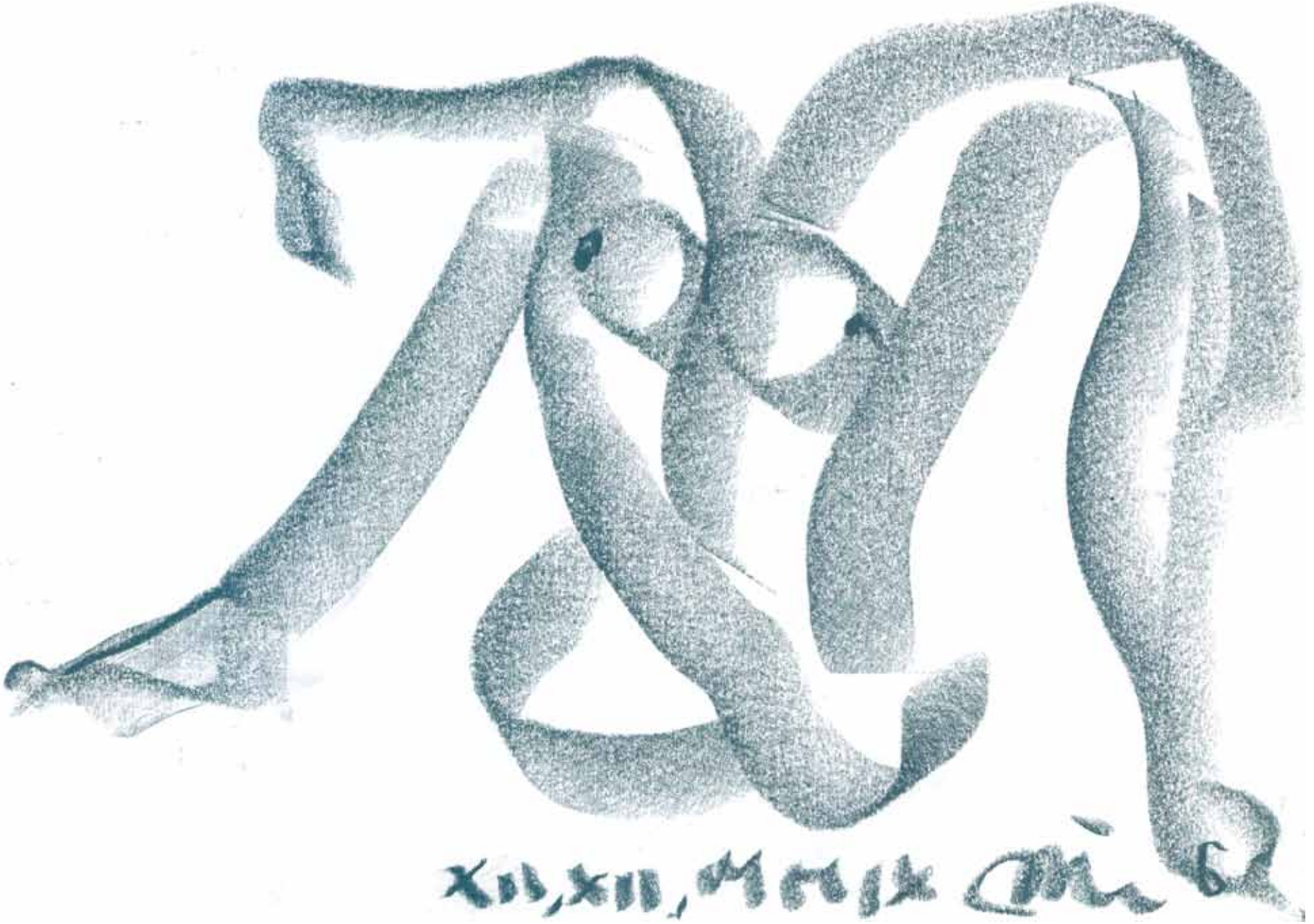
152 | 153 2009, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,79 cm


XII-XII 99 IX

154 | 155 2009, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 45,95 x 29,81 cm



156 | 157 2009, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,86 cm



158 | 159 2009, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,86 cm

XII.XII-MMIX

2009, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,74 cm

162 | 163 2009, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,83 cm

XVXII, MMIX, Ou

2009, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,77 cm

XV. XII. MMIX

166 | 167 2009, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,82 cm

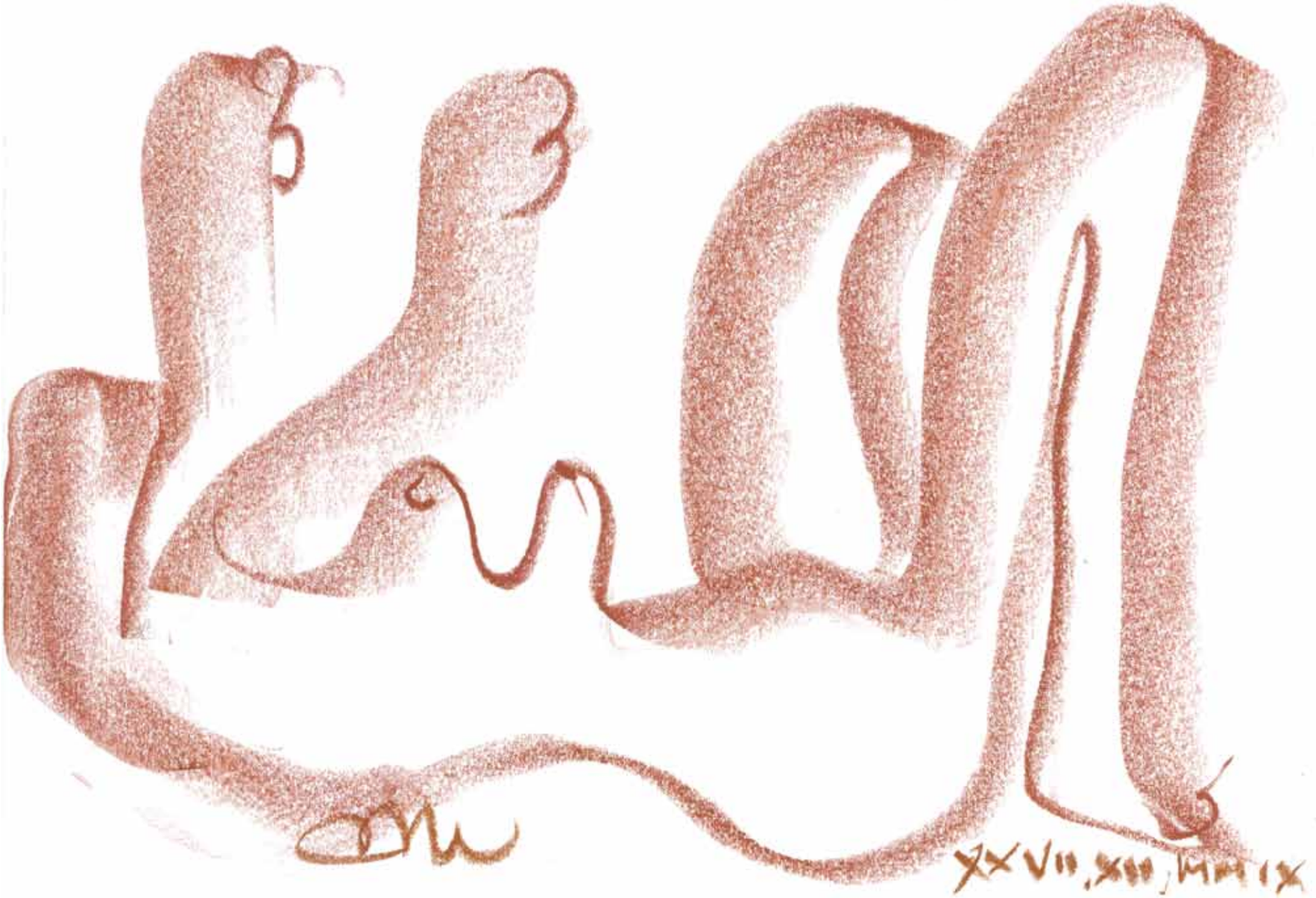
2009, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,82 cm

XXI.XII.MMIX

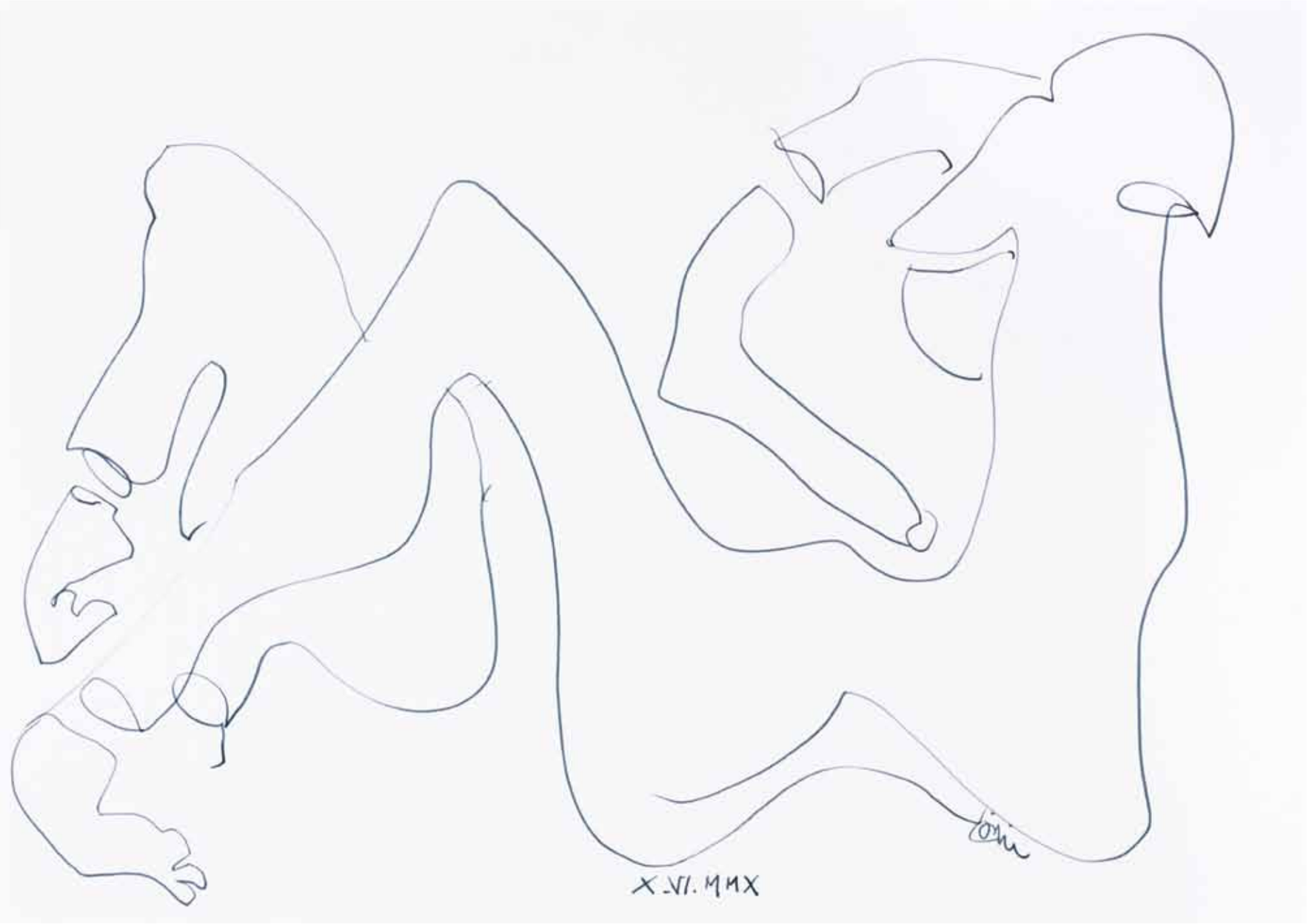
2009, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,77 cm

XXVI. XII. MMIX

2009, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,82 cm


XXVII, XII, MMIX

174 | 175 2010, Desenho a Tinta Nankim Azul Negro s/ papel | *Black and Blue India Ink Drawing on paper,* 41,95 x 29,77 cm


X.VI.MMX

176 | 177 2010, Desenho a Tinta Nankim Azul Negro s/ papel | *Black and Blue India Ink Drawing on paper,* 41,95 x 30,01 cm

X. VI. MMX

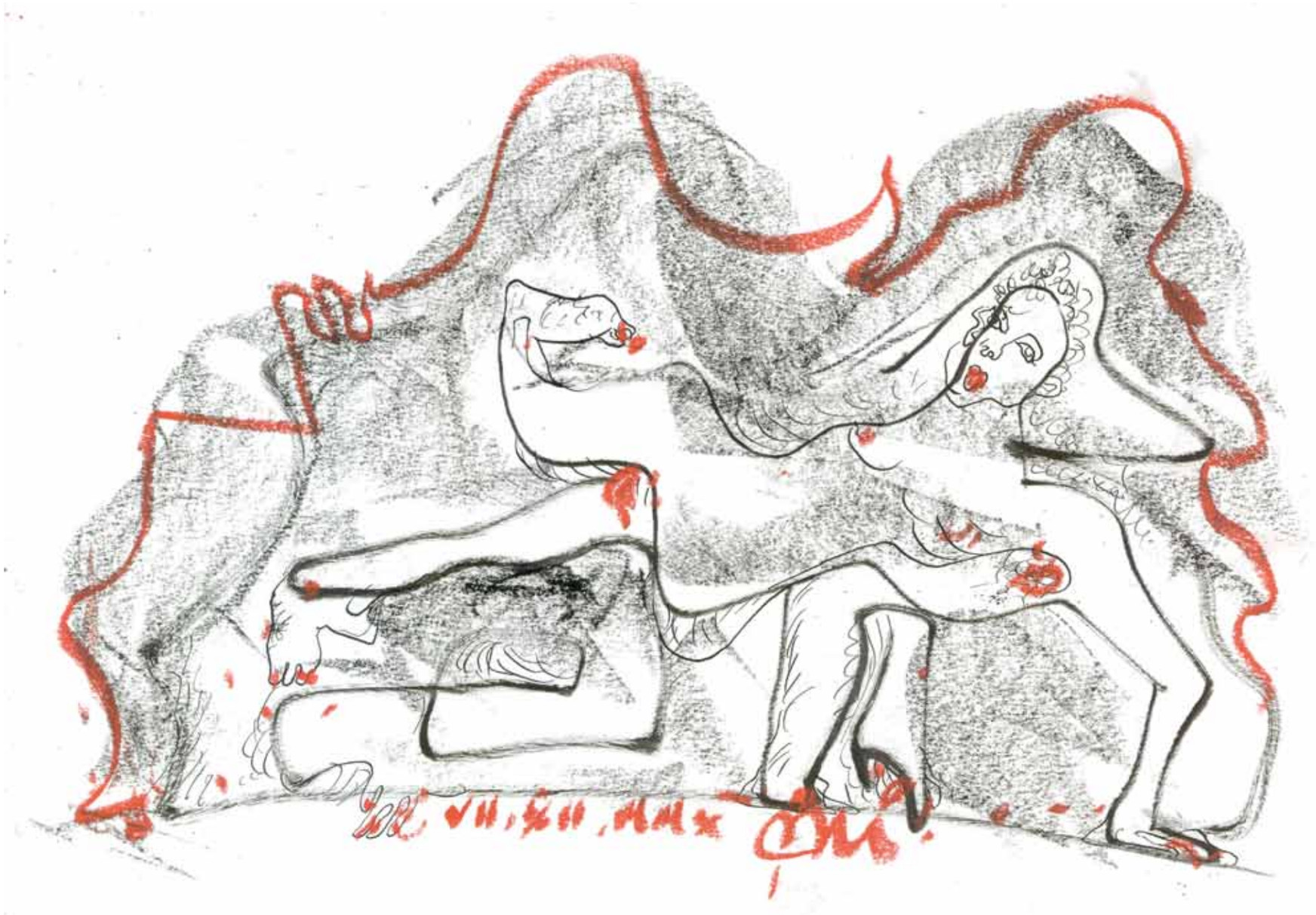
178 | 179 2010, Desenho a Tinta Nankim Azul Negro s/ papel | *Black and Blue India Ink Drawing on paper,* 41,95 x 29,77 cm

X. VI. MMX

2010, Desenho a Tinta Nankim Azul Negro e Pastel de Óleo s/ papel | *Black and Blue India Ink and Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,74 cm

VII. XII. HMX

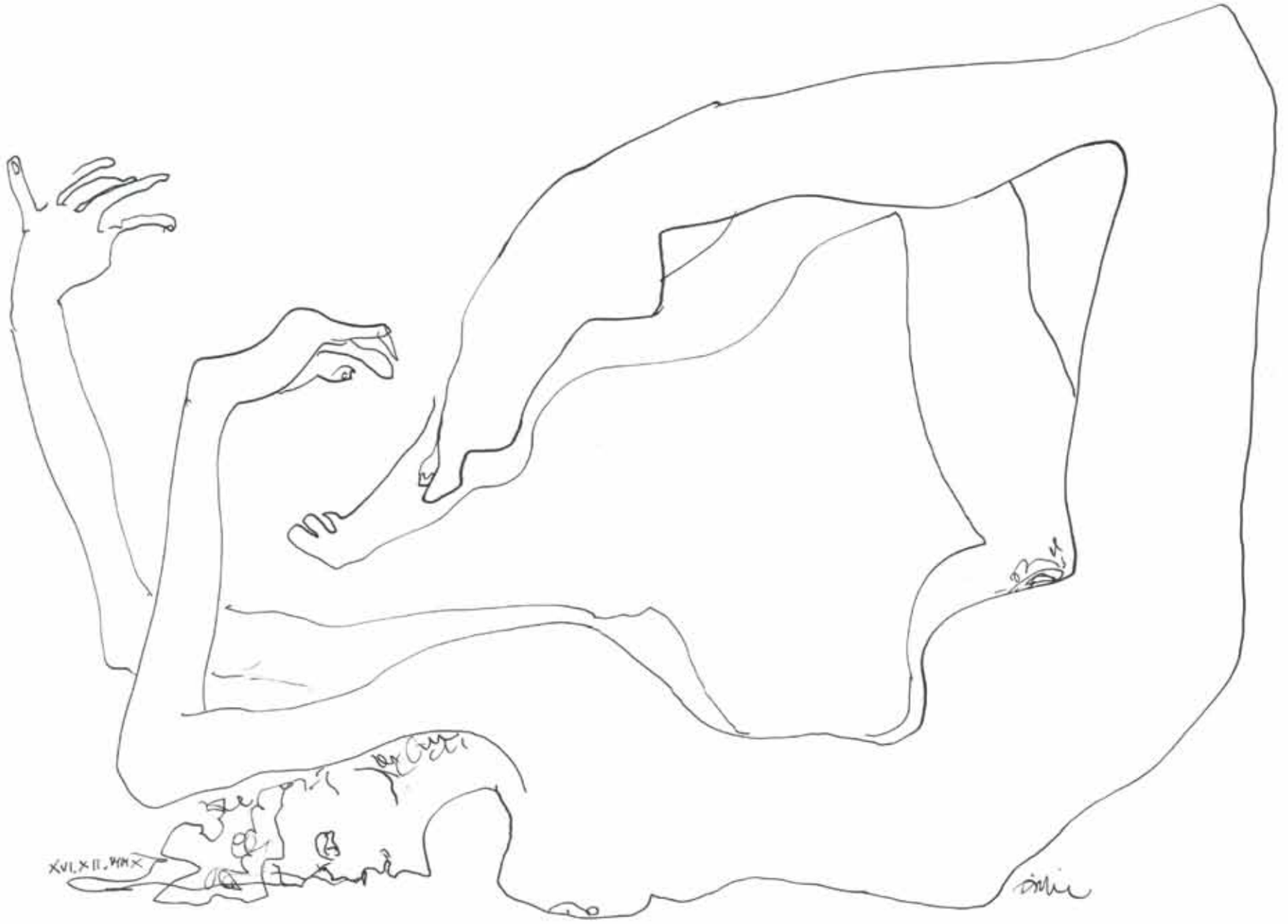
182 | 183 2010, Desenho a Tinta Nankim Azul Negro e Pastel de Óleo s/ papel | *Black and Blue India Ink and Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,76 cm



184 | 185 2010, Desenho a Tinta Nankim Azul Negro e Pastel de Óleo s/ papel | *Black and Blue India Ink and Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,82 cm

IX.XII.

186 | 187 2010, Desenho a Tinta-da-china s/ papel | *India Ink Drawing on paper,* 41,95 x 29,98 cm


XVI.XII.MMX

188 | 189 2010, Desenho a Tinta-da-china s/ papel | *India Ink Drawing on paper,* 41,95 x 29,85 cm

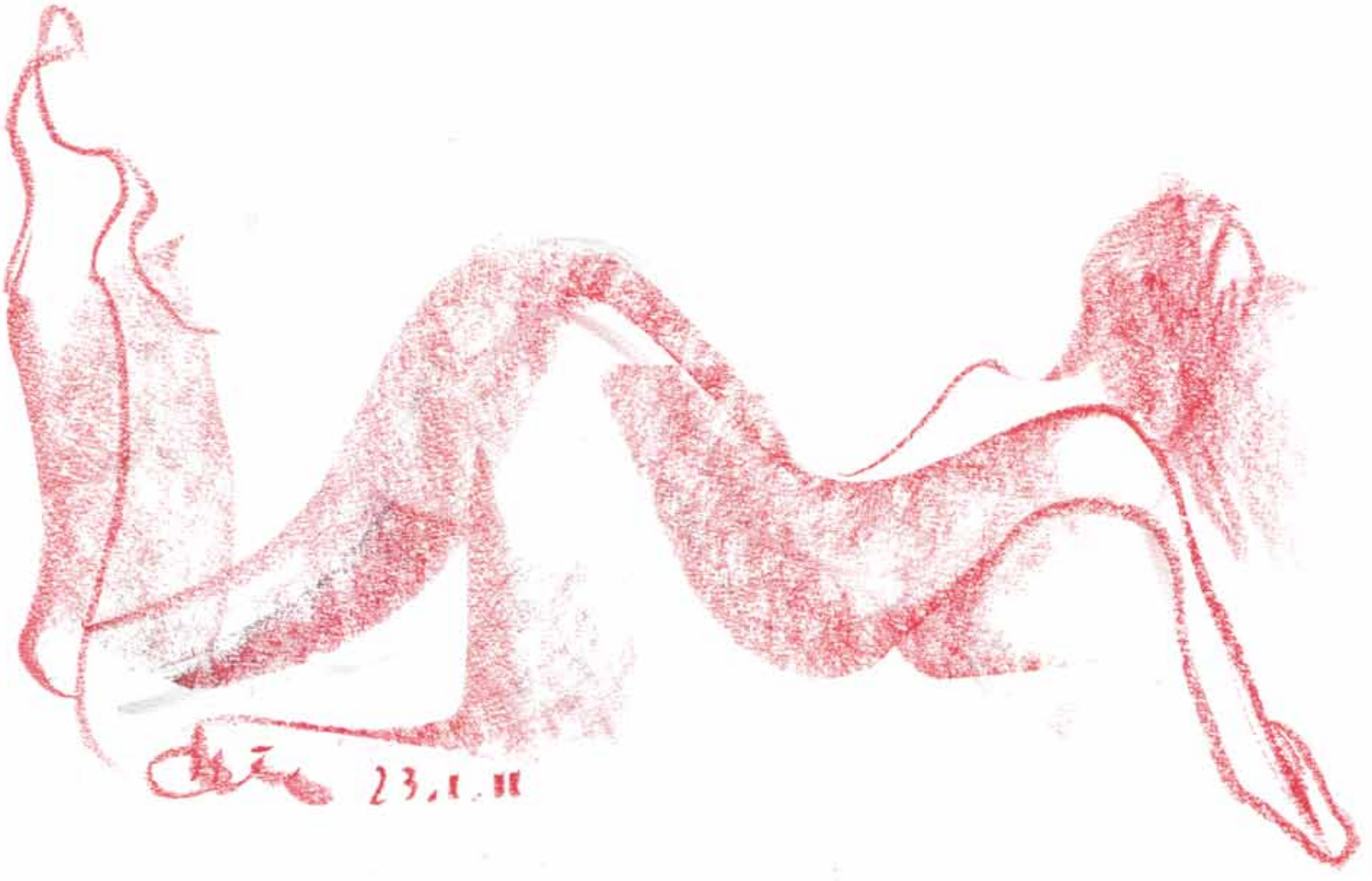
XVI.XII.1984

2010, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,78 cm

192 | 193 2010, Desenho a Tinta-da-china e pastel de Óleo s/ papel | *India Ink Drawing on Oil Pastel on paper,* 41,95 x 29,77 cm

XVI.XII.MMX

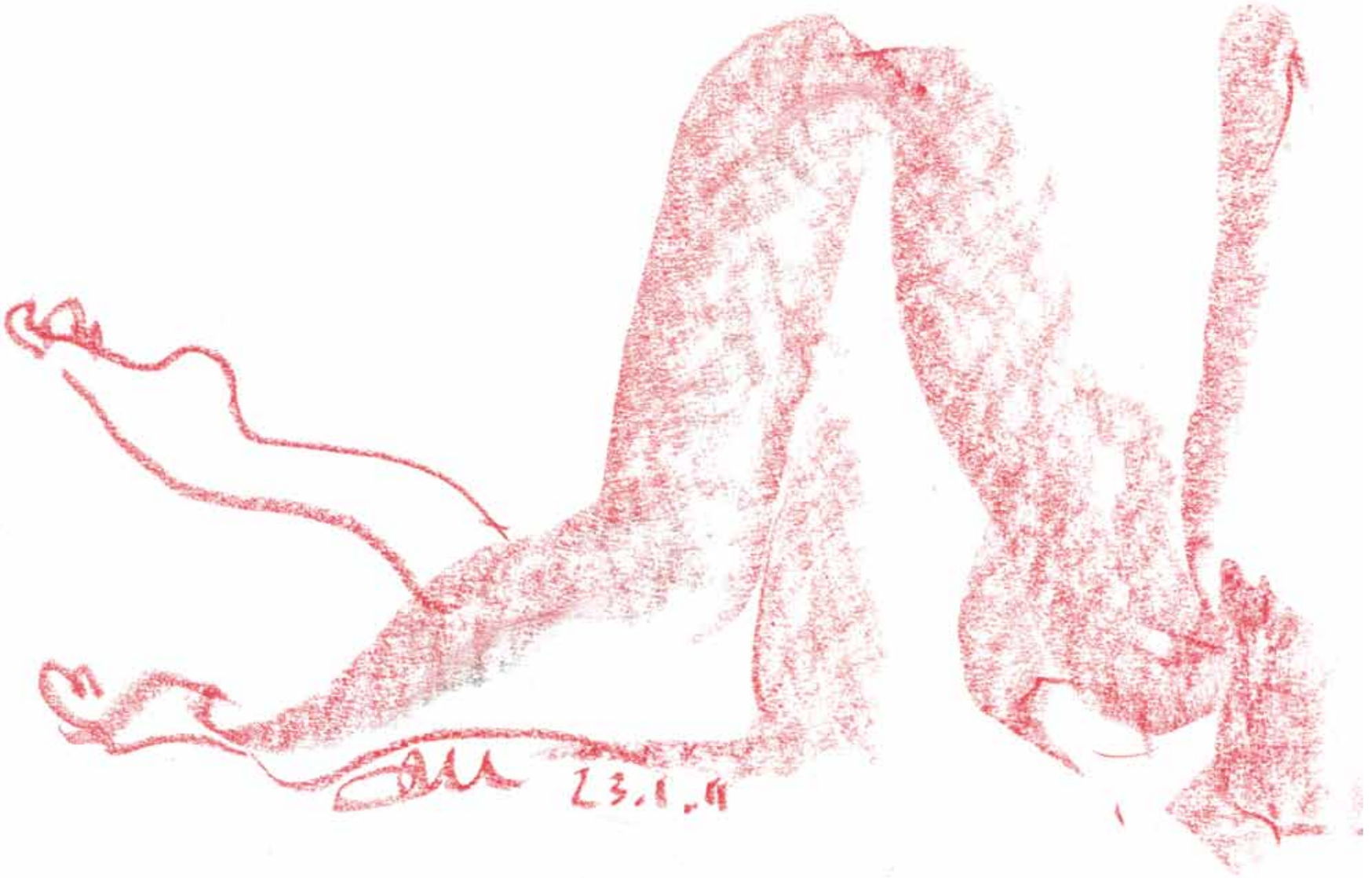
194 | 195 2011, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,79 cm


23.1.11

196 | 197 2011, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,78 cm

23.1.2011

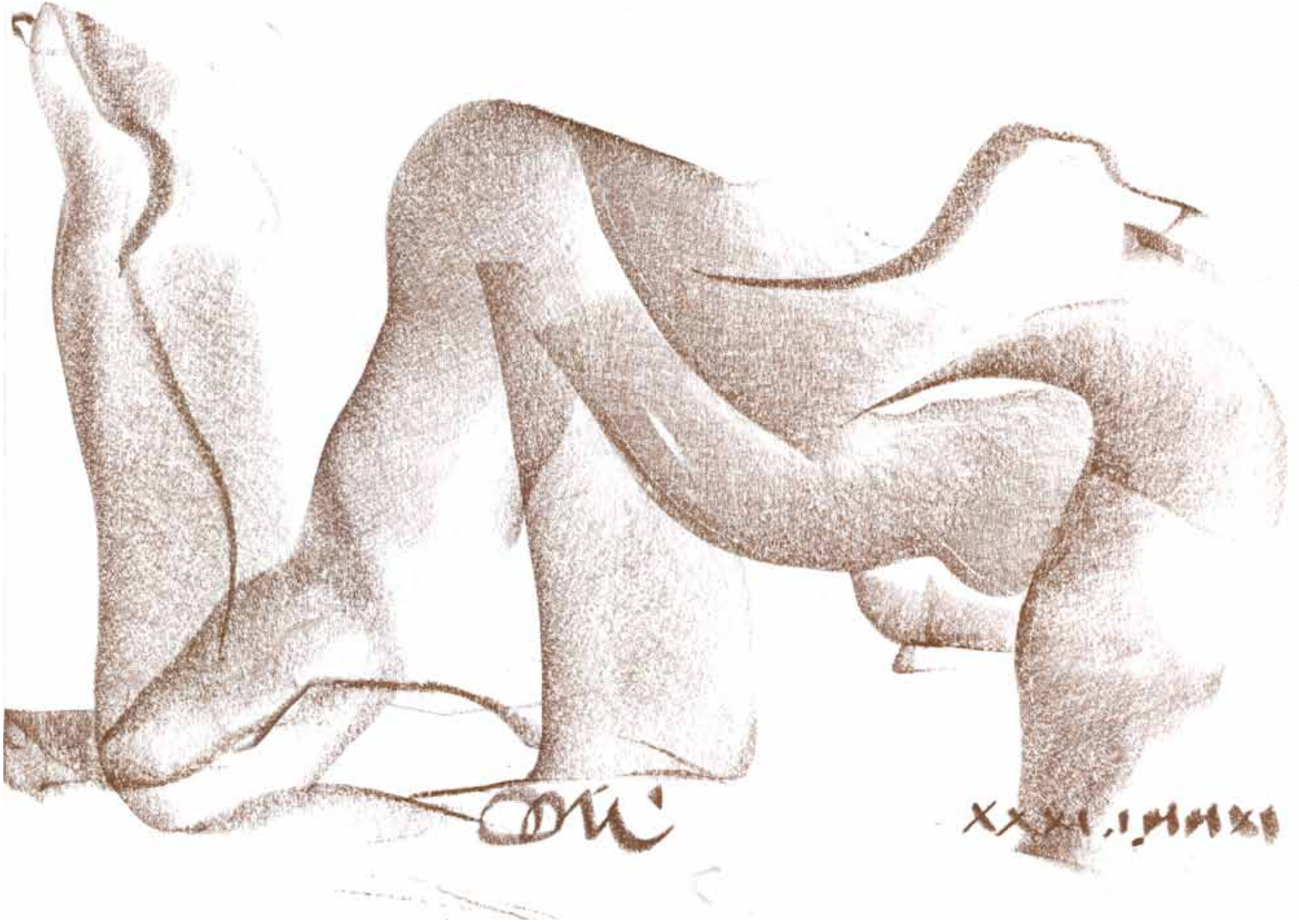
2011, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,79 cm


23.1.11

2011, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,82 cm

31.1.2011

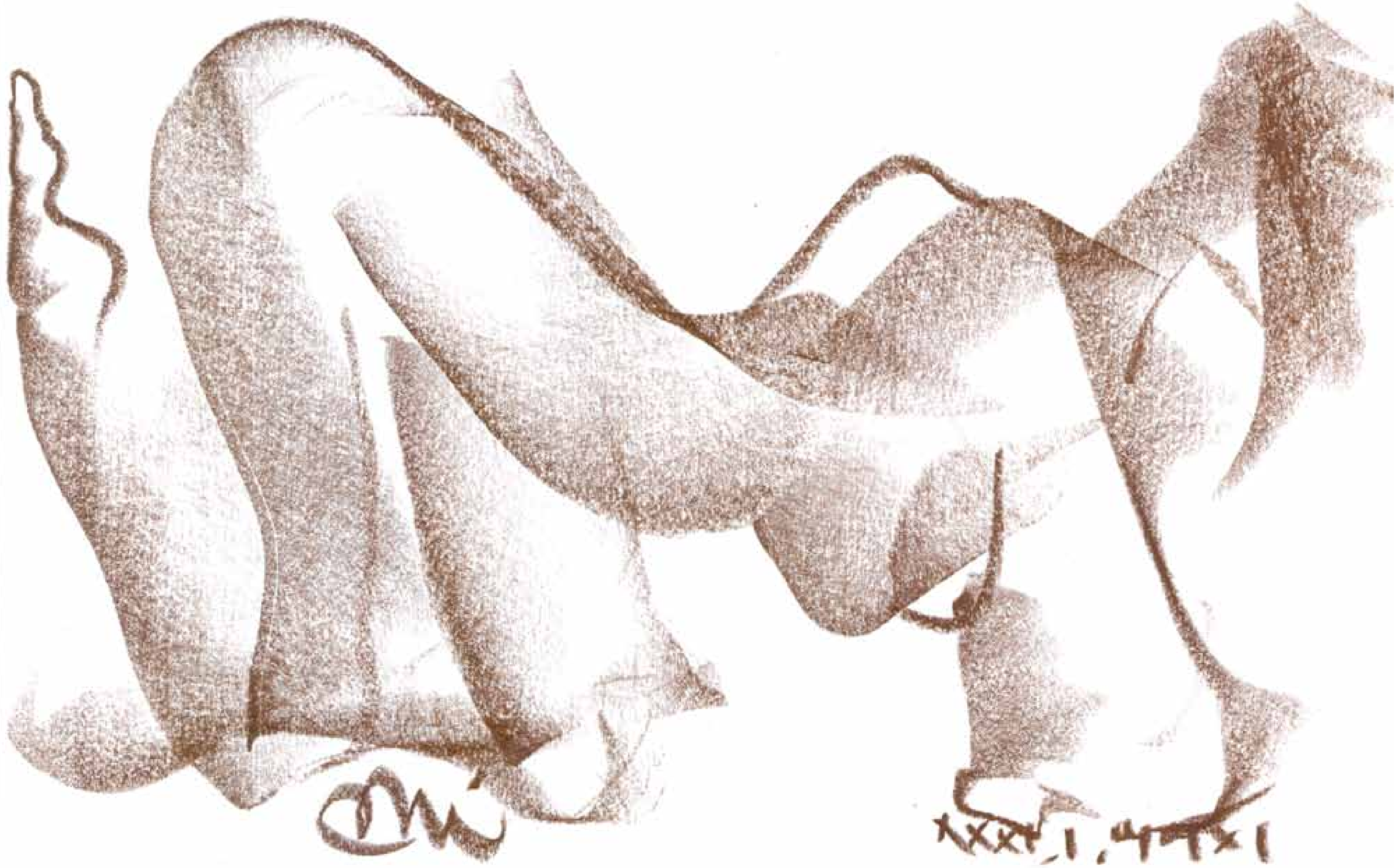
2011, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,77 cm



2011, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,79 cm

31.1.2011

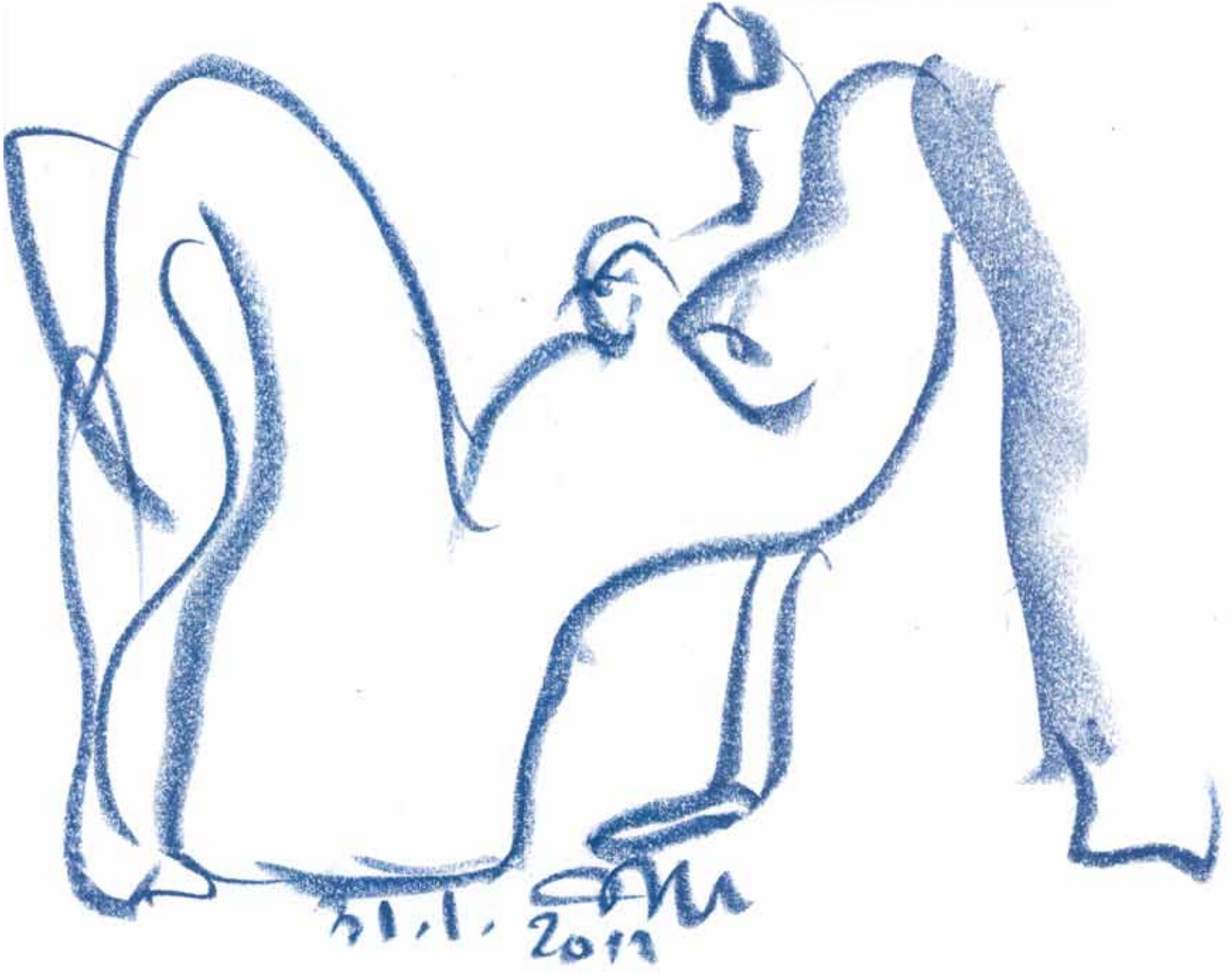
2011, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,78 cm



2011, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 20,79 cm

XXXI.I.MMXI

2011, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,85 cm


31.1.2011

2011, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,82 cm

31.1.2017

2011, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,73 cm

31.1.2011

2011, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 29,67 x 41,99 cm

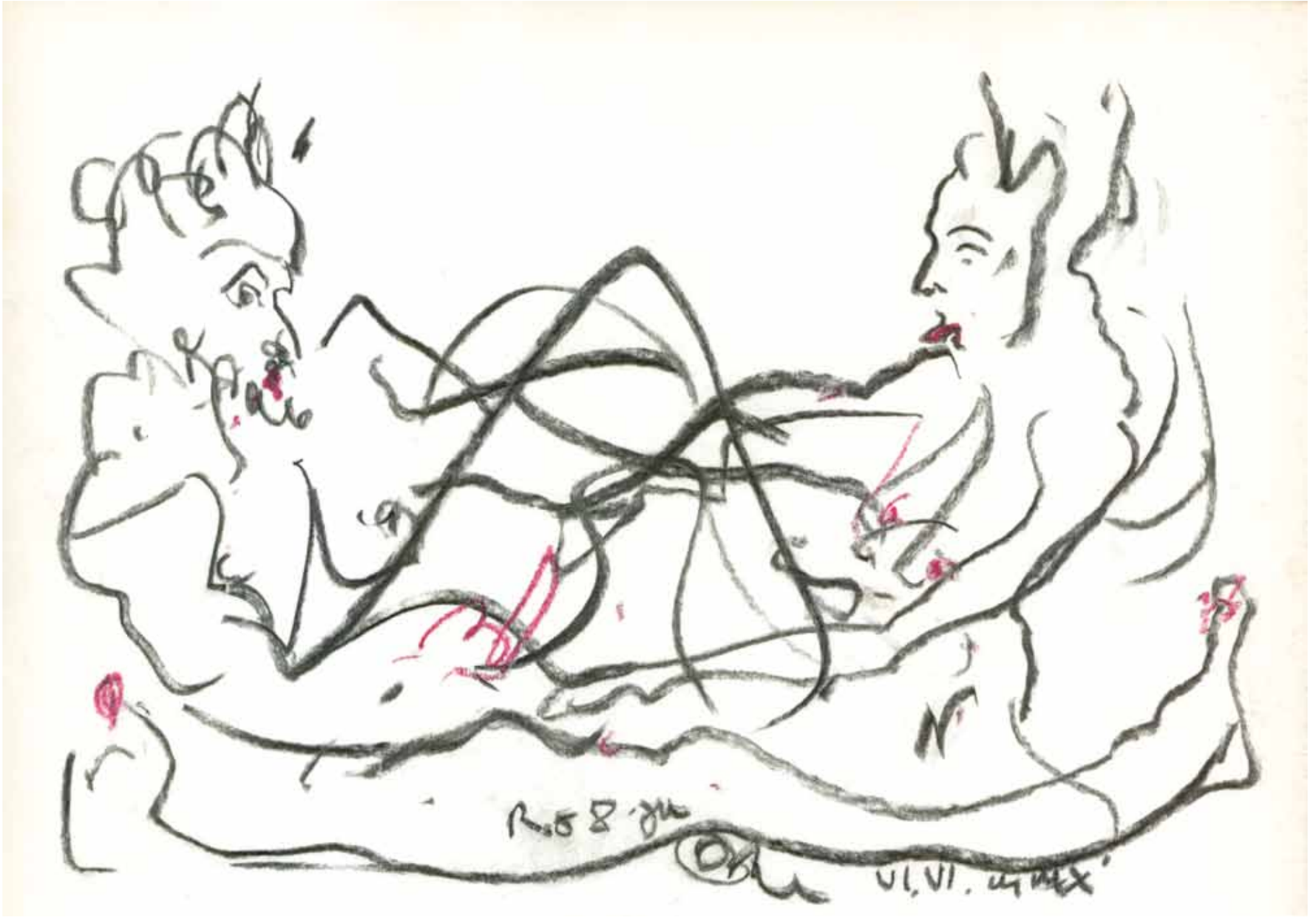
31.1.2019

2011, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 41,95 x 29,77 cm

220 | 221 2011, Desenho a Tinta Namkim Castanho s/papel | *Brown India Ink Drawing on paper,* 15,19 x 20,77 cm

2011, Desenho a Pastel de Óleo s/ papel | *Oil Pastel Drawing on paper,* 43,27 x 30,56 cm

2012, Desenho a Tinta Namkim Castanho s/papel | *Brown India Ink Drawing on paper,* 15,32 x 20,97 cm



E assim se faz o Tempo.

É para mim uma honra privar com pessoas que inspiraram tantas outras e até gerações, Personalidades que mantêm viva a memória de outras que nos inspiraram e continuam a faze-lo através do Espaço e do Tempo, exaltando Figuras e Obras marcantes para além daquilo que é aparente. E quando o Moderno está Velho, surge de novo um passado distante na sua expressão mais Eloquente, cruzando-se os Tempos no limiar de um momento Infinito, de um momento Permanente. E assim se faz o Tempo.

Discurso ao jantar, durante a visita à Casa Fez, de Manuel de Oliveira e Fonseca e Costa

Álvaro Leite Siza Vieira Porto, 12.03.2011

And thus Time is made.

It is an honour for me to meet people that have inspired so many others, even whole generations, Personalities that keep alive the memory of others who have inspired us and continue doing so through Space and Time, elevating outstanding Figures and Works beyond what is evident. And when the Modern is Old, a distant past emerges again in its most Eloquent expression, Times crossing on the edge of an Infinite moment, a Permanent moment. And thus Time is made.

Dinner speech, during the visit of Manuel de Oliveira and Fonseca e Costa to Fez House.

Álvaro Leite Siza Vieira Porto, 12.03.2011

Reflexões da importância que têm para mim, desde sempre, as pessoas, figuras, seus movimentos, acções e suas inter-relações.
Inicialmente manifestado apenas em desenho e logo materializado em modelos, maquetas e arquitectura mais tarde, nos textos, entre outras comunicações, manifestou-se desde cedo a necessidade de encontrar e imprimir, através de registos dinâmicos do movimento, a expressão da vida.
Passando pelo Fractal, a pesquisa de uma ordem matemática e de um rigor geométrico e também construtivo, por trás de cada desenho livre, surgiu há muitos anos no meio da obsessão desta fonte de inspiração que nos rodeia e com quem nos organizamos desde o Inicio.
Das pessoas para as figuras, nós na relação com o meio que construímos, o Eu.
Os meus desenhos, esculturas, pinturas, projectos e obras, não estão dissociados, pelo contrário. Existe a procura de uma estética que se inspira em tudo isto. Registos dos percursos, histórias, entre os múltiplos objectivos e resultados.
Nesta perspectiva, deixo sempre em aberto o desenvolvimento do trabalho de pesquisa, através de uma criatividade multidisciplinar que tenho vindo a desenvolver naturalmente, ao longo do meu percurso artístico, de acordo com a circunstância em cada período. Se não há trabalho de arquitectura, há mais desenho, pintura, escultura, design e até cinema, música e escrita

Álvaro Leite Siza Vieira 3 de Julho, de 2013

Thoughts about the importance that people, figures, their movements, actions and inter-relations have always had for me.
At an initial stage, it has only been manifested in drawing and then materialized into models, architectural models and architecture and later on in texts amongst some other ways of communication. Since an early period I have had the need to find and print, through dynamic impressions of movement, the expression of Life.
Passing through the Fractal, the search for a mathematical order and a geometric and constructive rigour behind each free drawing emerged a long time ago, in the middle of an obsession with this source of inspiration that surrounds us and with whom we organize ourselves from the Beginning.
From people to figures, how we interact with the environment we build, the I.
My drawings, sculptures, paintings, projects and works are not dissociated, on the contrary. There is a search for an aesthetic that is inspired by all of this. Records of the process, stories between the multiple objectives and results.
In this perspective, I always leave the development of the research work open, through a multidisciplinary creativity that I have been naturally developing throughout my artistic path, according to the circumstances in each period. If not working in architecture, then working in painting, sculpture, design and even cinema, music and writing.

Álvaro Leite Siza Vieira July 3rd, 2013

Análise crítica do sítio

Mesmo parado houve sempre movimento no desenho, uma vontade de absorver tudo o que me rodeia, talvez por isso, como desenho de síntese final, escolhi uma continuação de três que descrevem, numa rotação a 360º, o miolo do terreno e envolvente próxima. Este breve período de investigação serviu para me incentivar e estimular por um estudo que vejo agora claramente ser tão vasto, uma vida humana não chegava para conhecer bem o que vemos só neste quarteirão, cada minuto, cada segundo de um dia corresponde a uma situação diferente, cada dia e cada ano é diferente do outro, não só pelas estações, condições climatéricas, afluência de pessoas, ventos, enfim, situações externas, mas diferente para mim também (situações internas), porque acredito que em cada dia se muda, em cada hora, em cada minuto, afinal sempre é um dia que se vê, apreende, assimila muito. Nunca me esqueço que estou vivo, e mesmo parado a desenhar, vagueio pelos espaços; a rotação da minha cabeça, à medida que vou desenhando, é assinalada pela distorção que provoca nas perspectivas. A infinidade de mudanças de pontos de fuga, dados por essa rotação, imprime esse movimento na folha, e regista um tempo. É perceptível nesta fase, não só em Arquitectura, como no Desenho, o contínuo movimento, enfim a quarta dimensão que nos aproxima de um clímax emocional. O tempo, neste caso a continuação de um percurso, existe também no papel, no parado, no imprimido, é registável. É a minha interpretação que dá vida a um espaço que é morto, mas concebido por vivos, à nossa dimensão e para nos servir. Não será pois o espaço "vivo"?

1999-2004, Casa Tolo, Ribeira de Pena, Portugal
Tolo house, Ribeira de Pena, Portugal

O Galheteiro

Aparentemente é difícil de desenhar, obriga a regras precisas para funcionar e é constituído por vários objectos de várias escalas, tem muita informação. Esta complexidade obriga-me a introduzir uma ordem, cada peça é o espelho da outra, existe simetria e repetição. A sua colocação na base, fundamenta-se numa organização de composição livre e de variação de escalas, criando motivos dinâmicos, orientações precisas, direções objetivas (o desenho da cidade). A prata, industria, tecnologia, arquitectura, espaço urbano – a cidade. A interacção social, as pessoas, diferentes tamanhos, adultos e crianças, masculino e feminino, personalidades distintas, todos iguais e todos diferentes em movimento – a sociedade. É utilizado diariamente na gastronomia internacional, contém essências e temperos fundamentais para maior prazer nas refeições.

2001, Galheteiro em Cristal e Prata
Crystal and silver cruet

Colher de Café XX / XY

A arte como materialização das emoções e dos afectos. Início de século, o milénio da humanidade, mais uma vez a procura de novos caminhos, novas inspirações – a Natureza, mas porquê ir beber à sua forma mais primitiva e não à sua expressão contemporânea mais desenvolvida, a vida... Humana. A forma complexa, articulações, o físico, e o psicológico, as suas interacções. As relações entre os Homens. O milagre das novas vidas, o aspecto da constante transformação e desenvolvimento na adaptação às sempre novas circunstâncias. Nada é definitivo. O passado, o agora e o amanhã. O livre arbítrio, a capacidade de decisão, a escolha, o caminho. Este exercício tem por base a reflexão sobre a vida e a arte como meio de sua expressão. A consciência e a inconsciência. Todo o conhecimento, o universo, está dentro de nós, em potencial, é preciso explorar, conhecermo-nos sempre melhor para evoluir. O conceito da linguagem – as artes e as letras, o figurativo – o princípio de tudo, o fim...Ele / Ela – Nós. A Terra, a Água e a Vida na sua expressão de continuidade. A sensualidade, o A.D.N., a sua transformação, as emoções, o belo, o desejo, a insatisfação, a inquietação, a estética, a atracção, o intemporal, o efémero, a vontade, o impulso, a fusão, o finito e o infinito. O lado sensual, o obscuro no momento do acto animal, instintivo. A inteligência emocional. A energia, a ordem, o caos, o movimento, a acção, a liberdade, a independência e a escolha. O lado emocional e afectivo humano, o seu interior, espiritual, a alma e não apenas o seu lado material, físico e estrutural. A vontade de nos conhecermos na intimidade, explorar física e psicologicamente, a penetração, a fusão, 2 em 1; o êxtase, o climax, o prazer, a expressão artística plural. Acontecimento, cultura zen, o tantra, kamasutra, sensualidade oriental, o bem-estar, a boa-vida. Os dois corpos fundem-se num discurso dinâmico. A colher... e o café.

Álvaro Leite Siza Vieira

Porto 1990, 2001, 2002

2002, Colher de café em Prata
Silver coffee spoon

1999-2004, Casa Tolo, Ribeira de Pena, Portugal
Tolo house, Ribeira de Pena, Portugal

2001, Galheteiro em Cristal e Prata
Crystal and silver cruet

2002, Colher de café em Prata
Silver coffee spoon

Critical analysis of the space

Even while still, there was always movement in my drawings, a desire to absorb everything that surrounds me. Maybe for that reason I chose for my final synopsis an extension of three drawings that describe in a 360° rotation the core of the land and nearby surroundings. This short period of research served the purpose of stimulating and encouraging me to pursue a kind of study that I now realize is incredibly vast. One human lifetime would not be enough to truly get to know what we see in just this block. Each minute and each second of the day is linked to a different situation. Each day and each year is different from another, not just by way of the seasons, weather conditions, people's movements, the wind; i.e. external situations, but also different for me (internal situations), because I believe that each day, each hour, each minute changes us. Every day we live is a day in which we see, detain, and assimilate a great deal. I never forget that I am alive, and when I am drawing, even if unmoving, I am wandering through space; the spinning in my head, as I am drawing, is manifested by the distortion it causes in the perspectives. These infinite changes in vanishing points, driven by this rotation, imprint movement on the page, and draw time. At this stage we can perceive, not just in Architecture but also in Drawing, the continuous movement, i.e. the fourth dimension that brings us close to an emotional climax. Time, in this case the continuance of a path, also exists on paper, in stillness, in printed form; it is recordable. It is my interpretation that brings life to a space that, although dead, is conceived by the living, designed to our scale and in order to serve us. Could the space not, therefore, be "alive"?

The Cruet-Stand

…is apparently a hard thing to draw. Strict rules are required for it to work and it is composed of several objects in varying scales, it has a lot of information. This complexity forces me to introduce an order, each piece is the reflection of the other, there is symmetry and repetition. Its placing in the base is grounded in an organization of free composition and scale variation, creating dynamic motifs, precise alignments, objective directions (like a city drawing). The silver, the industry, technology, architecture, urban space – the city. Social interaction, people, different sizes, adults and children, male and female, distinct personalities, all equal and different and moving – society. It is used worldwide in cuisine every day. It contains herbs and essences that are essential to enhance the pleasure of meals.

Coffee Spoon XX / XY

Art as materialization of emotion and affection. The beginning of the century, the millennium of humanity, once again searching for new paths, new inspirations – Nature, why drink its most primitive form and not its contemporary and developed expression… Human life? Its complex form, articulations, the physical, and the psychological, its interactions. The relationships between Men. The miracle of our lives, the aspect of constant transformation and development when it comes to adapting to new and ever-changing circumstances. Nothing is final. The past, the present and the future. Free will, the ability to make decisions, choices, paths. This exercise is founded on the meditation about life and art as a means of expressing life. Consciousness and unconsciousness. All knowledge, the universe, is inside us, as potential, we just have to explore, never stop getting to know ourselves so that we can evolve. The concept of language – arts and letters, the metaphorical – the beginning of everything, the end… He / She – Us. Earth, Water and Life in its expression of continuity. Sensuality, DNA, its transformation, emotions, beauty, desire, dissatisfaction, restlessness, aesthetics, attraction, the timeless, the ephemeral, will, impulse, fusion, finite and infinite. Sensuality, the obscurity during the moment of an animal, instinctive act. Emotional intelligence. Energy, order, chaos, movement, action, freedom, independence and choice. Human's emotional and affective side, its essence, the spiritual, the soul, not just its material, physical and structural side. The desire to get to know each other intimately, to explore, physically and psychologically, penetration, fusion, 2 becoming 1; the ecstasy, climax, pleasure, the plural artistic expression. A happening, Zen culture, tantra, Kama sutra, eastern sensuality, well-being, the good life. Two bodies fused in a dynamic message. The spoon… and the coffee.

Alvarinho Siza Vieira – Architect

Porto, 1990, 2001, 2002

ÁLVARO LEITE SIZA VIEIRA

Álvaro Leite Siza Vieira nasceu a 28 de Julho de 1962, no Porto, Portugal.
Estagiou no atelier do Arquitecto Eduardo Souto de Moura em 1992 e Licenciou-se em Arquitectura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto em 1994.
A sua primeira obra construída foi a *Casa Vanzeller*, em Afife, Portugal no ano de 1992, a partir desta data elaborou um vasto conjunto de outros projectos de Arquitectura entre os quais se destacam: *A Discoteca Estado Novo*, em Matosinhos (1995); *O Salão de Festas na Quinta do Eirado,* S. Mamede Infesta, (1998); A *Casa Francisco Ramos Pinto* em Francelos e a *Discoteca Mantra*, em Matosinhos, ambos construídos em 2000. Durante este período participou ainda em inúmeras Exposições Internacionais de Arquitectura, Pintura, Mobiliário e Design. Dos objectos de Design destacam-se: a *Colher de Café xx/xy*, em Prata; o *Colar Fractal*; o *Galheteiro e o Candeeiro Fez.* De Mobiliário: o *Contador de CD's*; o *Banco de Palhinha*; o *Maple Tolo*; a *Mesa de Baixela* e a *Cadeira Mies em Corte*.
Em 1999 iniciou o projecto da *Casa Tolo*, em Alvite, Portugal, cuja construção finalizou em 2004.
Projectou um *Complexo Residencial na Maia,* Portugal, em 2000.
Em 2001 participou no *Concurso Internacional para New Tomihiro Museum of Shi-Ga*, Azuma Vilage, Japão, e projectou o *Café Fractal*, para o Programa Polis em Vila do Conde.
Em 2003 o *Polo Museológico da Fundação Manuel Cargaleiro* em Vila Velha de Ródão e em 2004 o Projecto do *Complexo Desportivo para o Sport Club do Porto.*
Projecta em 2005 a Casa Fez na Foz do Douro no Porto.
Foi nomeado para o *England International Wallpaper Awards 2007*, com o projecto da Casa Tolo. Também para os *Russian International Architectural Awards* (ARCHIP), com o mesmo trabalho, do qual foi vencedor na categoria "Private Houses Inovation". Tem sido membro de Júri deste prémio Internacional, desde então.
Em 2008 projectou o *Museu da Agua* e o *Museu do Vinho* para a Câmara Municipal do Cartaxo.
Tem sido convidado para inúmeras publicações, documentários Televisivos e Conferências Internacionais.
Recentemente tem vindo a desenvolver outros projectos: o *Museu Conventual Fez*; as *Moradias Pré-fabricadas,* em betão armado; o Projecto para o *Complexo Turístico Hotel & Spa,* no Parque da Peneda Gerês; bem como novos objectos de design e outras Intervenções plásticas.

ÁLVARO LEITE SIZA VIEIRA

Álvaro Leite Siza Vieira was born in Porto, Portugal on the 28th of July, 1962.
After his apprenticeship at Eduardo Souto de Moura's architecture studio in 1992, he graduated from the Faculty of Architecture of the University of Porto in 1994.
His first project was the *VanZeller's House* in Afife, Portugal (1992), and from that date on, he produced a wide range of other architecture projects, such as the nightclub *Estado Novo* in Matosinhos (1995), the Entertainment Pavilion *of Quinta do Eirado*, S. Mamede Infesta, (1998); the *Ramos Pinto House* in Francelos and the *Mantra* nightclub in Matosinhos, both built in 2000. During this period he also participated in numerous international exhibitions of architecture, painting, furniture and design. Among the design objects presented were the silver Coffee Spoon *xx/xy*; the *Fractal Necklace*; the *Cruet* and the *Fez* Lamp. As to furniture, he designed the *CD Counter*; *the Straw stool*; *Tolo armchair*, the *dinner set table* and the *Mies in court* chair.
In 1999, he began the project for the *Casa Tolo* in Alvite, Portugal, whose construction was finished in 2004.
In 2000, he projected a *Residential Complex* in Maia, Portugal.
In 2001, he took part in the *International Competition* for the *New Tomihiro Museum of Shi-Ga*, Azuma Village, Japan, and also designed the *Fractal coffee bar* in Vila do Conde, a project under the Polis Program.
The project for the *Museological Complex for the Manuel Cargaleiro Foundation* in Vila Velha de Ródão was to follow, in 2003; and in 2004, Álvaro Leite Siza projected *the Sports Complex for Sport Club do Porto*.
In 2005, he began working in the *Casa Fez* in Foz do Douro, Porto.
He was nominated for the *England International Wallpaper Awards 2007*, with the project for *Casa Tolo*. The same work was also nominated for the *Russian International Architectural Awards* (ARCHIP), and won in the category "Private Houses Inovation"; since then, Álvaro Leite Siza has been a member of the International Jury of this award.
In 2008 he designed the *Water Museum* and the *Wine Museum* for the Municipality of Cartaxo.
He has been invited to take part in numerous publications, television documentaries and international conferences.
Recently he has been developing other projects: the *Fez Conventual Museum*, the *Pre-fabricated Houses* in reinforced concrete, the project for the *Tourist Complex Hotel & Spa*, at Peneda-Gerês National Park, as well as new design objects and other artistic endeavors.

LIVRO
BOOK

O Corpo como Arquitectura
The Body as Architecture
Álvaro Leite Siza Vieira

Desenhos 1973 a 2012
Drawings 1973 to 2012

Coordenação Geral
e Direcção Editorial
General Coordination
and Editorial Board
Álvaro Leite Siza Vieira

Textos
Texts
Bernardo Pinto de Almeida
Álvaro Leite Siza Vieira

Traduções
Translations
Hugo Deus Monteiro

Selecção de imagens
Images selection
Álvaro Leite Siza Vieira
Bernardo Pinto de Almeida

Organização e execução da edição
Organization and execution of editing
Álvaro Leite Siza Vieira

Fotografia
Photography
Álvaro Leite Siza Vieira
Fernando Guerra
Tiago Monteiro

Design
Humberto Nelson

Produção
Production
Pagella / Atelier de Design
e Edições, Lda. / Porto

Impressão
Print
Norprint

Edição
Edition
1000 exemplares

Dezembro 2013
December 2013
Depósito Legal
Legal Deposit
??????????????

ISBN Nº
978-972-98441-3-3

Imagem da capa
Desenho de
Cover image
Drawing by
Álvaro Leite Siza Vieira

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS
PHOTOGRAPHIC CREDITS

Fernando Guerra, página 12, inferior, páginas 17 225, 226 e 227, superior esquerda e direita.
João Nuno Kendall, página 29.
Tiago Monteiro, páginas 12, superior direito e página 13.

Fernando Guerra, page 12, bottom, page 17, 225, 226 and 227, top left and right.
João Nuno Kendall, page 29.
Tiago Monteiro, page 12, top right, and page 13.

AGRADECIMENTOS
THANKS

A todas as pessoas que me ajudaram a concretizar este livro, em especial ao meu amigo Tiago Monteiro.

To all the people who helped me realize this book, especially to my friend Tiago Monteiro.

fundação
galp energia