

dARQ - Departamento de Arquitectura
Faculdade de Ciências e Tecnologia
Universidade de Coimbra



Container

Um estudo sobre a (i)materialidade da arquitectura dos espaços expositivos

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
de
Diamantino Castanheira da Silva
Orientada pelo Professor Doutor José Fernando Gonçalves

Coimbra, Agosto de 2009

SUMÁRIO

Introdução	3
1. DESENVOLVIMENTO DA TIPOLOGIA EXPOSITIVA	7
1.1. Origens	9
1.2. Consciencialização e Sistematização	17
1.3. Novas Possibilidades, Velhas Mentalidades	23
1.4. A afirmação do Modernismo – A caixa purifica-se	31
1.5. O conceito do White Cube	41
1.6. As evoluções dos protótipos do modernismo	45
1.7. Além dos protótipos – uma nova forma de pensar	49
1.8. Fim de Século – Novo início	57
2. O ESPAÇO EXPOSITIVO EM PORTUGAL	71
2.1. Primeiras preocupações	73
2.2. Estado Novo – a projecção de uma imagem	77
2.3. Anos 50 e o restabelecimento modernista	81
2.4. A perspectiva de Siza	87
3. ESPAÇOS EXPOSITIVOS DO SÉC. XXI - 5 Casos contemporâneos	95
3.1. Galeria Mário Sequeira	101
3.2. Museu Marítimo de Ílhavo	109
3.3. Museu da Luz	119
3.4. Casa das Mudas	127
3.5. Centro Cultural de Sines	135
Conclusão	143
Bibliografia	147
Fonte de Imagens	157

Introdução

“A minha decisão é clara. Penso que o museu deverá ser entendido como um abrigo da obra de arte, como um local onde deve ser possível visualizar a obra de uma forma simples, completa, sem restrições nem pretensões (...). Para tal, são necessários espaços, paredes e luz. A melhor luz vem de cima; a melhor sala para este fim tem paredes cegas e altas, poucas portas e luz zenital, não tem janelas laterais, nem divisórias, nem rodapés, nem lambris, nem apainelados, nem chão brilhante; além disso, também não tem cor.”¹

Na simplicidade das declarações do artista alemão Georg Baselitz, no âmbito da exposição *Dortmunder architekurausstellung*, realizada em 1979, com o tema “Edifícios museológicos: design e projectos desde 1945”, o autor manifesta uma anulação da arquitectura em benefício da obra de arte, ponto de vista ainda hoje explorado na formalização de um espaço de carácter expositivo.

A importância desta declaração está na descrição do estereótipo do espaço expositivo contemporâneo, ainda que desde os primórdios dos museus na Renascença (séc. XVI) se tenham vindo a explorar um vasto conjunto de alternativas.

O entendimento do desenvolvimento do espaço expositivo num contexto internacional permitirá entender quais os reflexos deste no caso específico nacional.

Objectivamente, a análise irá recair sobre cinco exemplos de espaços expositivos da arquitectura contemporânea portuguesa, de modo a perceber o modo como estes novos contentores de arte foram materializados, bem como as consequências dessa materialização.

A escolha dos casos de estudo recaiu sobre edifícios da autoria de arquitectos da geração nascida no início da década de 60, a qual cresceu numa conjuntura liberta de preocupações nacionalistas e onde a abertura a influências internacionais era um dado adquirido. A forma como cada um destes arquitectos lida com as especificidades e condicionamentos de cada um destes edifícios, dar-nos-á uma percepção do modo como esta geração de arquitectos interpreta essas mesmas influências no contexto

¹ Georg Baselitz in BARATA, Paulo Martins - Álvaro Siza – Museu de Serralves. p. 25.

português. É a partir da confrontação dessas abordagens e dos seus resultados, que se pretende concluir a forma como o contexto temporal e espacial afectam a formalização do edifício, bem como a influência da matéria expositiva sobre esse mesmo edifício, tornando-o o mediador desta relação contexto-exposição.

Os edifícios escolhidos são a Galeria Mário Sequeira (Braga), o Museu da Luz (Mourão), o Centro de Artes de Sines (Sines), a Casa das Mudanças (Calheta, Madeira) e o Museu Marítimo de Ílhavo (Ílhavo), todos eles casos materialmente paradigmáticos. Interiormente, todos respondem da mesma forma ao programa, sendo galerias brancas, abstractas, intemporais. Já no exterior, todos se deixam influenciar pelo seu contexto, sendo revestidos com pedra autóctone.

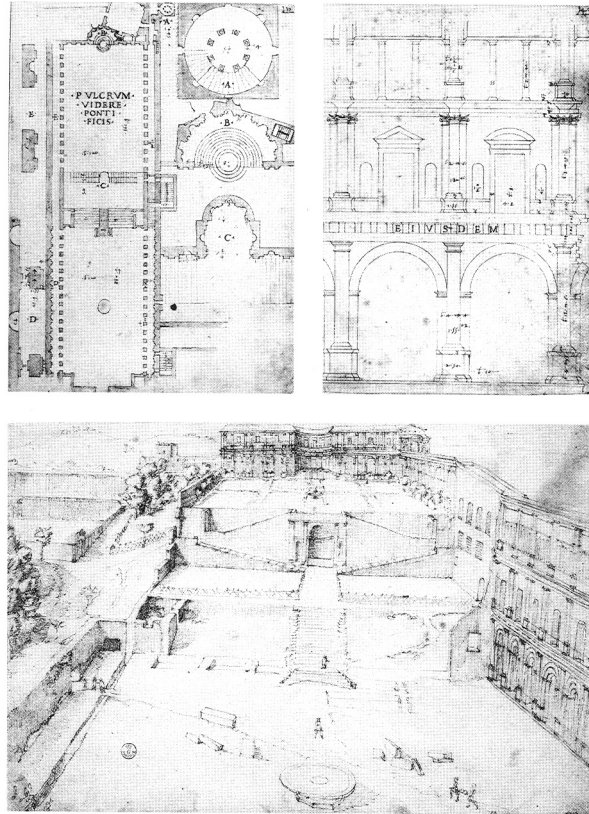
Apesar desse paradigma comum entre eles, a forma como respondem às necessidades programáticas e às relações entre o seu contexto e o seu conteúdo, recai em soluções totalmente distintas.

Este trabalho organiza-se em duas partes. Na primeira parte é feita uma abordagem numa perspectiva consciencializadora de toda uma evolução do espaço expositivo e as dificuldades e transformações aliadas a essa transformação. Compreenderá os casos mais relevantes da arquitectura internacional, desde a sua origem (século XVI) até à contemporaneidade, analisando os edifícios, autores e movimentos que contribuíram para essa evolução.

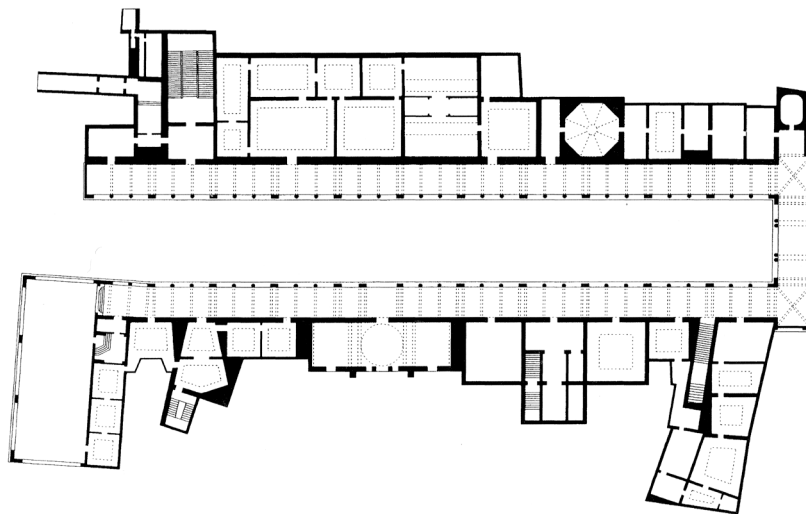
Na segunda parte, é feita uma análise à condição arquitectónica expositiva portuguesa desde a época Pombalina até à arquitectura dos nossos dias, na qual foram seleccionados os cinco casos de estudo anteriormente referidos.

Por último, será efectuada uma análise a cada um dos edifícios e apresentar-se-ão as conclusões retiradas da confrontação destes exemplos.

DESENVOLVIMENTO DA TIPOLOGIA EXPOSITIVA



[1] Espaço Expositivo no Belvedere (1508), planta, alçado e perspectiva.



[2] Galleria degli Uffizi (1560), planta. Demonstração da sua integração no conjunto urbano.

Origens

O Renascimento foi o palco onde se desenrolou toda uma revolução cultural e artística. Uma nova consciência sobre o mundo e o despertar da curiosidade sobre todas as coisas, começou a formar uma nova mentalidade que considerava a formação intelectual, literária e artística parte fundamental do *novo Homem*. O interesse e admiração pela cultura levaram a uma prática mais sistematizada do coleccionismo, o que fez com que as colecções domésticas de várias figuras poderosas da altura comesçassem a inflacionar com as obras de arte resgatadas de tempos clássicos, bem como com a produção artística que se começava a desenvolver de uma forma significativa.

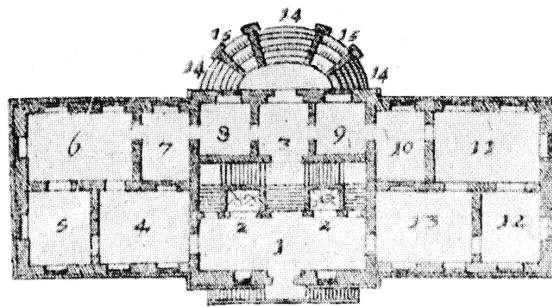
O primeiro espaço especialmente destinado a expor Antiguidades foi desenhado por Bramante (1444-1514), cerca de 1508, no Belvedere do Vaticano. Anexo ao Pavilhão de Inocêncio VIII, a exposição dispunha-se em nichos num claustro quadrangular exposto ao exterior.

Pontualmente foram surgindo pela Europa as chamadas *gallerias*, as quais inicialmente eram apenas largas passagens nas casas e palácios onde se iam colocando algumas estátuas, mas que com o tempo foram ganhando o seu carácter específico como espaço expositivo.

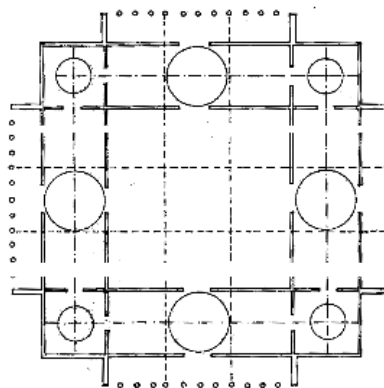
Tal como o projecto de Bramante, a *Galleria degli Uffizi* em Florença (projecto inicial de Giorgio Vasari (1511-1574) por encomenda do Médici Cosme I), oferece ao nível do piso térreo, *loggias* com estátuas dispostas em nichos. Com comprimento aproximado de 150m, estas arcadas caracterizam-se pela repetição de uma estrutura modular que introduz um excepcional ritmo e dramatismo no percurso. A grande importância deste edifício florentino (com início de construção em 1560) para a história dos espaços expositivos deve-se principalmente a Buontalenti (1531-1608) que, em 1574 começa a converter o piso superior da ala Este numa galeria para a exposição da grandiosa colecção de arte que a família Médici reunira. Esta galeria destaca-se de todas as outras pelo contexto excepcional em que surge: fora de espaços palacianos, associada a funções governamentais e a objectivos de carácter urbanístico.



[3] *Antiquarium* (1571), fotografia interior.



[4] L. C. Sturm, *Projecto para um museu ideal* (1704), planta.



[5] Conde Algarotti, *Museu em Dresden* (1742), planta.

O exemplo mais marcante deste novo espaço, a *galleria*, a qual estava a tornar-se uma tipologia, foi o *Antiquarium* de Albrecht V da Bavária, feito no seu palácio em Munique entre 1569 e 1571 por Wilhelm Egkl (1520-1588) e Jacobo Strada (1507-1588) e decorado por Friedrich Sustris (1540-1599). Com 60 metros, não foi a maior *galleria* do seu tempo, mas na concepção desta estiveram presentes certas preocupações como por exemplo, a influência da luz, a qual foi resolvida com recurso a janelas altas. O interior foi profusamente decorado, abafando a colecção e tornando não as estátuas, mas a própria galeria o objecto de arte em destaque.

O aumento das dimensões das colecções e a decorrente especialização na separação dos diferentes tipos de objectos traduziu-se numa reorganização dos conteúdos a expor e conseqüentemente dos espaços de exposição, factores esses que propiciaram pela primeira vez o pensamento sobre a construção de um edifício dedicado exclusivamente à exposição. Leonhard Christoph Sturm (1669-1719) publicou em 1704 um projecto para um museu ideal, reflectindo sobre os diferentes espaços a que serviriam – nível baixo: antiguidades e tesouros; nível alto: pintura, escultura e desenhos. Esta estrutura arquitectónica deriva da villa ou pequeno palácio-renascentista, que continua vigente durante o período barroco.

Em 1742 nascia o projecto/programa para um Museu em Dresden, cuja autoria se deveu ao Conde Algarotti (1712-1764). Admirador do trabalho de Palladio, Algarotti apresentou o seu projecto, descrevendo-o como: *“(...) um edificio quadrado com um grande patio e em cada ala, uma loggia Coríntia e uma sala em cada lado do mesmo. Essas oito galerias conduzem até quarto salas implantadas nos cantos, cada uma iluminada por uma pequena cúpula. Uma cúpula maior está colocada sobre o meio de cada ala, iluminando a sala principal por detrás da loggia”*²

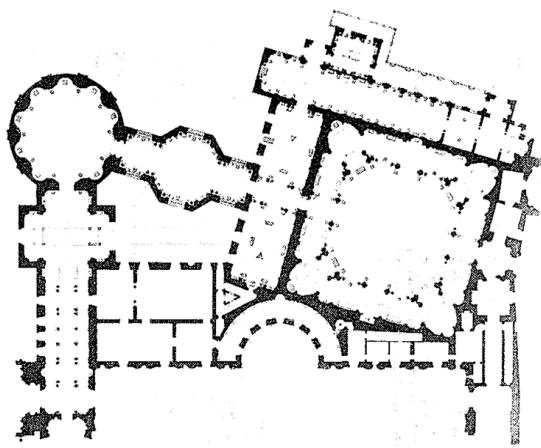
As pinturas também coleccionadas, eram usualmente penduradas tão próximas umas das outras que a sua justaposição quase não permitia ver a parede que as suportava. A arquitectura era suplantada por todo este revestimento de pinturas.

No final do século XVII e durante o século XVIII, uma galeria deste género, própria para

² PEVSNER, Nikolaus – A History of Building Types. p.114.



[6] Museum *Fridericianum* (1777), alçado frontal.



[7+8] Museu Pio Clementino (1778), planta e desenho do átrio.

pinturas, era um programa quase estandardizado no programa dum palácio, proliferando pelas casas e palácios da Itália, da Alemanha, bem como da França.

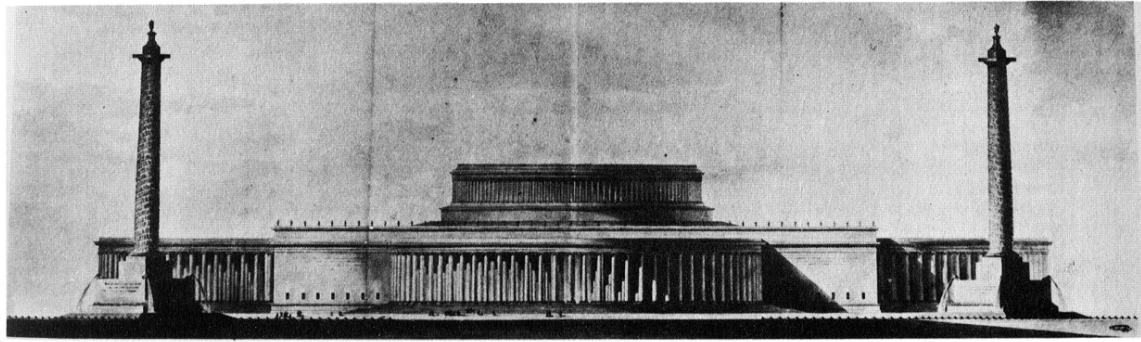
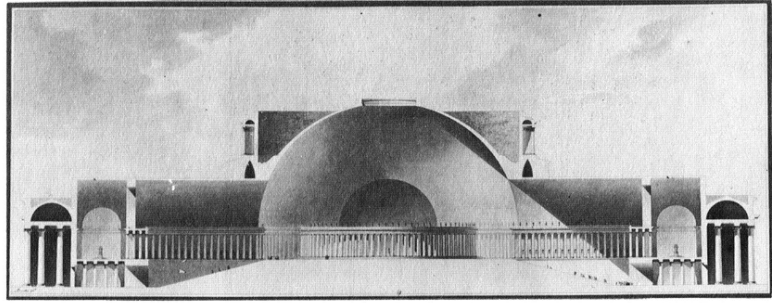
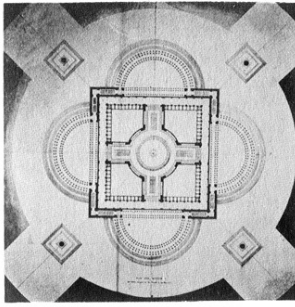
Mandado construir por Frederico II (rei da Prússia) e desenhado por Simon Louis du Ry (1726-1799), nascia em Kassel, o Museu *Fridericianum* (1777), tornando-se o símbolo de uma fase de transição. Confrontando a praça *Friedrichplatz*, a qual serve também o palácio real, foi construído para ser um edifício independente, contrariando a prática comum da galeria anexa ao palácio. Este foi o resultado do pensamento Iluminista vigente nesta época, que acreditava que os museus deveriam ser edifícios independentes das casas reais, onde as colecções deveriam ser partilhadas e divulgadas ao público. Aqui, tal como no museu ideal de Sturm, verifica-se a tendência da especificidade característica do século XVIII de separando os objectos da arte e da ciência, que até então haviam partilhado o mesmo espaço.

A composição formal do edifício começa a denunciar o emergente gosto neo-clássico. A ausência de clareza nas opções arquitectónicas está presente na sua fachada onde as pilastras gigantes denotam ainda influências barrocas, mas o pórtico já denuncia o gosto neo-clássico que começa a afirmar-se neste período. Quanto ao desenho em planta, são propostas possíveis soluções do percurso interno que anunciam as bases dos protótipos do século XIX. O neoclassicismo trazia uma nova tendência ao coleccionismo, ou pelo menos uma velha tendência que havia caído no esquecimento das colecções barrocas, que é o ressurgimento da veneração pelas esculturas antigas iniciadas em Itália.

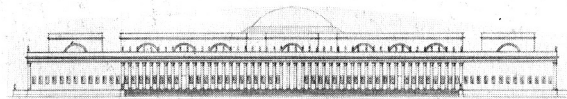
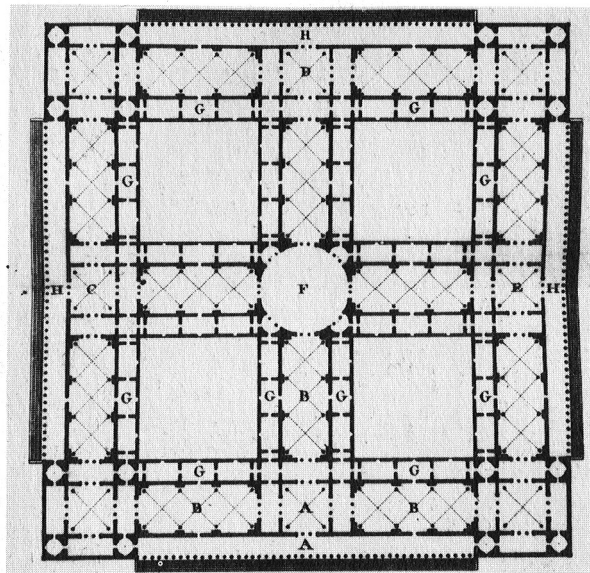
Contemporâneo do Museu *Fridericianum*, o Museu Pio Clementino foi construído no Vaticano aproximadamente entre 1773-1778, ao norte e ao oeste do claustro octogonal do Belvedere de Bramante. Os arquitectos Michelangelo Simonetti (1724-1787) e Giuseppe Camporesi (1761-1822), inovam pela importância dada às questões programáticas e pela organização sequencial dos espaços e a sua caracterização espacial e pela integração arquitectónica da gramática do Neoclassicismo. As suas salas estavam inspiradas na sua forma por palácios e balneários da antiga Roma. Eram redondos, poligonais e rectangulares, e uma das salas foi ainda chamada cruz grega. Cada colecção tinha um espaço individualizado permitindo equacionar a organização do museu desenvolvendo a ideia de secção. Verifica-se a integração dos elementos de suporte das

peças expostas na expressão formal do conjunto. A disposição da escultura no museu Pio-Clementino atendia às maiores vaidades. Esta sala assemelha-se ao Pantheon e marca um dos maiores contributos para o arquétipo do museu. Uma força simbólica já sugerida por Algorotti.

Neste início da tipologia do espaço expositivo, percebe-se que inicialmente as preocupações não passavam pela acomodação ou um melhor acondicionamento das obras de arte. O espaço expositivo começou como uma resposta natural aos problemas do coleccionismo, como contentor. Como programa novo, não havia um pensamento sistematizado sobre a organização e caracterização destes espaços, mas aos poucos ia-se percebendo a influência que esse mesmo contentor tinha no seu conteúdo. Com o desenvolvimento e o aumento da complexidade dos espaços expositivos, foram lançados uma série de desafios cuja resposta dependeu inicialmente de uma certo nível de afirmação do proprietário. Mais tarde, o espírito iluminista trouxe uma forma de organizar e caracterizar o museu, mais controlada e sistemática.



[9] *Temple de la Renommée destiné a contenir les statues des grands hommes* (1783), planta, corte e alçado.



[10] *Museu ideal de Durand* (1802), planta e alçado.

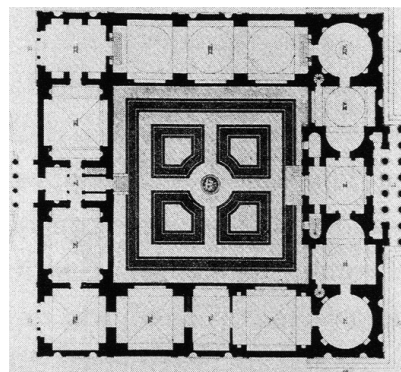
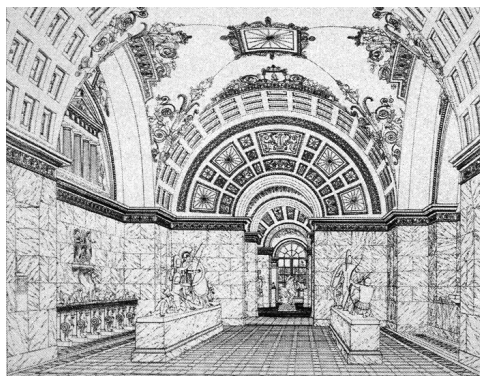
Consciencialização e Sistematização

Devido à sua popularidade emergente, o museu começa a passar de um programa ocasional para algo mais sistemático, com uma série de regras e considerações próprias – começava-se a definir uma tipologia.

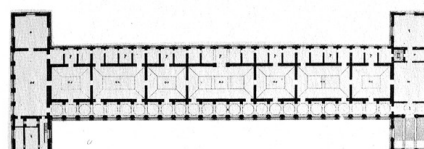
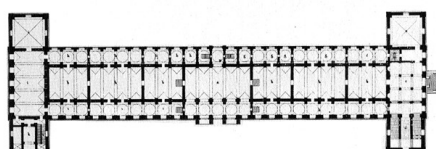
Boullée (1728-1799) foi um dos primeiros arquitectos a investigar e sistematizar as regras para a concepção do museu ideal. Muitos dos seus projectos nunca passaram do papel, já que para ele, o mais importante eram as ideias. A sua arquitectura caracteriza-se pela procura de uma depuração formal bastante acentuada, onde por vezes apenas ficavam composições com sólidos puros. A escala massiva e o trabalho no contraste entre vastos campos de luz e sombra levaram o próprio Boullée a considerar a sua obra como “*a arquitectura de sombras*”³. Um dos resultados da sua investigação no campo museológico, o qual iria influenciar um grande número de arquitectos seus contemporâneos, foi o *Temple de la Renoméé destiné a contenir les statues des grands hommes*. Este organiza-se segundo uma planta quadrangular na qual está inscrita uma cruz grega e uma *rotonda* na intersecção dos braços da cruz. Em cada um dos lados, erguia-se uma colunata semi-circular. Devido à sua escala massiva e solenidade, estava destinado a ser um monumento nacional.

Continuando o trabalho de Boullée, Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834) desenhou um modelo renovado do seu predecessor. Este novo desenho continua com a extrema simetria e as colunatas imensas, mas de um modo mais pragmático. Com uma escala mais controlada que o modelo de Boullée, e com um rigor geométrico profundo, este museu seria formado em planta por quatro corpos, os quais formavam um quadrado (exposição permanente). No seu interior surgiria uma cruz grega (exposições temporárias), com uma *rotonda* no seu centro (espaço polivalente), a partir da qual surgiriam os braços que terminariam no meio dos volumes envolventes. Nesses pontos de intersecção surgiriam as entradas, as quais eram a única excepção nas fachadas monolíticas. Devido ao seu sistema de iluminação zenital, as paredes exteriores eram totalmente cegas, sendo a fachada aligeirada apenas pelos quatro longos pórticos.

³ Boullée in KOSTOF, Spiro - A history of architecture: settings and rituals. p. 566. (tradução)



[11+12+13] *Glyptothek* (1830), fotografia do alçado frontal, desenho do interior e planta.



[14] *Pynakothek* (1836), fotografai do alçado frontal, planta piso 0 e piso 1.

As bases estavam lançadas. Este tratado de composição arquitectónica desenvolvido por Durand iria influenciar toda a arquitectura do século XIX. Dele nasceriam aqueles que se podem considerar os protótipos dos museus do referido século.

No início do século XIX, foram criados uma série de edifícios expositivos na Alemanha que representam o panorama arquitectónico da época.

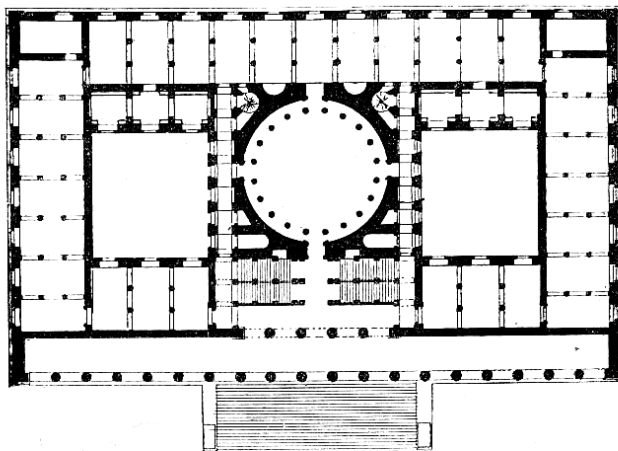
O primeiro foi a *Glyptothek*, um museu de escultura mandado construir pelo futuro rei da Baviera, ainda príncipe, Ludwig I. O edifício iria integrar um ambicioso plano urbanístico que “tornaria Munique uma cidade que seria uma tal honra para a Alemanha, que viajante algum deixaria a Alemanha sem ter visto Munique”⁴. O concurso foi lançado em 1813, sendo o vencedor foi Leo von Klenze (1784-1864), o qual apresentou três propostas diferentes em três estilos – romano, renascentista e grego. Ganhou o estilo grego, o qual começou a ser construído em 1815 e só terminou em 1830.

Na mesma cidade foi também construído um museu que albergaria pintura – a *Pinakothek*. Também da autoria de Leo von Klenze, esta foi construída entre 1823 e 1836. Contrariamente ao gosto dominante da altura pelo classicismo grego, este edifício foi influenciado pela arquitectura da Renascença Italiana, de modo a contextualizar as pinturas da mesma época, que lá iriam ser expostas. Ao contrário da *Glyptothek*, os princípios de Durand foram ignorados. O museu organiza-se de uma forma linear, com três galerias paralelas entre si, ao contrário da organização centralizada, permitindo uma relação mais directa e aberta com o exterior, ao invés de fachadas cegas.

Foi em Berlim, na concepção do *Altes Museum*, que os princípios do modelo de Durand foram aplicados. A sua construção não seria proposta pelo rei Friedrich Wilhelm III, mas pelo próprio Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), o qual se começou a aperceber que o grande número de peças de arte do estado teriam melhores condições num edifício próprio, do que espalhadas por casas e palácios.

Depois de revisto e aprovado pelo rei, a obra iniciou-se em 1825 e teve a sua abertura em 1830. A sua organização é claramente inspirada no modelo de Durand, com a

⁴ PEVSNER, Nikolaus - A history of building types. p. 123.



[15+16+17] *Altes Museum* (1830), alçado frontal[, planta e fotografia da *Rotonda*.

galeria perimetral e sobretudo pela *rotonda* central, à qual o próprio Schinkel chamava “santuário”. Embora com uma conotação eclética, o edifício apresenta uma imagem forte, racional e depurada.

O *Altes Museum*, tal como a *Glyptothek*, seguem os modelos formulados por Boullée e Durand, embora se tenha começado a levantar uma certa contestação contra a presença excessiva que os próprios edifícios exercem sobre as exposições que albergam. Johann Martin Wagner (1777-1858), pintor, escultor e arqueólogo discordou das opções tomadas para a decoração interior faustosa da *Glyptothek*. Na sua opinião, a arquitectura teria de criar um ambiente modesto, qualquer ornamento, qualquer rejubilo de cor ou brilho atenta contra as obras de artes. Não deveria haver padrões no chão e as paredes deveriam ser de pedra amarelo-acinzentada, porque dizia ele “*Quando se visita uma colecção de escultura antiga, vai-se por causa da escultura antiga.*”⁵. O *Altes Museum* por sua vez, foi criticado pelo arqueólogo, historiador e museólogo Aloy Hirt (1759-1837) pela sua aposta na monumentalidade em vez da utilidade. Na sua opinião, os edifícios deveriam se adaptar às condições específicas do acondicionamento das colecções e esquecer idealismos monumentais.

Nas lições de Boullée e Durand, percebe-se um esforço de síntese e sistematização dos novos programas expositivos. Embora de um modo utópico, as propostas tocam em pontos fundamentais como a distribuição programática e a influência da luz nos espaços. Inspirados nessas mesmas lições, os arquitectos que lhes sucederam (Klenze e Schinkel), aplicaram muitos desses mesmos princípios, porém, estes arquitectos entendiam que o edifício deveria reafirmar o estilo da própria exposição, utilizando assim a linguagem estilística contemporânea às obras de arte. Consequentemente, as primeiras vozes de contestação começam a questionar os excessos na caracterização dos espaços expositivos e o seu impacto nocivo na percepção das obras expostas.

⁵ Johan Martin in PEVSNER, Nikolaus - A history of building types. p. 124.

Novas Possibilidades, Velhas Mentalidades

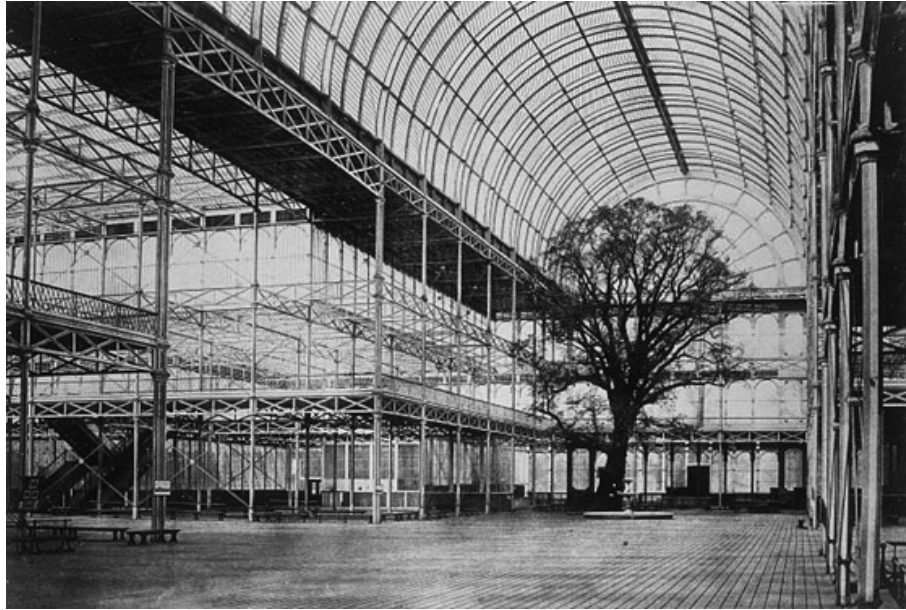
Os arquitectos do século XVIII formaram-se num clima cultural do racionalismo iluminista e num entusiasmo crescente pela Civilização Clássica, cada vez mais conhecida e estudada devido aos progressos da Arqueologia e da História. Aos olhos destes homens, a Antiguidade simbolizava um momento idílico da evolução humana, durante o qual, fruto de uma atitude racional e crítica que produzira uma cultura superior, a sociedade antiga havia alcançado formas políticas, sociais e individuais perfeitas. No campo da arte, essa perfeição atingiria o auge, quer no virtuosismo técnico, quer nas concepções formais e estéticas. Assim, desde o Renascimento até ao último terço do século XVIII não se poderá falar do incremento de novos materiais ou de sistemas construtivos, mas sim do aperfeiçoamento dos sistemas tradicionais que conduziram a alteração no modo de compor, construtivamente, os edifícios.

Chegando ao século XIX, o desfasamento entre as possibilidades técnicas inovadoras e a produção arquitectónica baseada em cânones que ignoravam os tempos em que se vivia, já se vinha aprofundando desde o século XVI. Nesse mesmo século, começaram a surgir tratados como os de Vignola que apenas abrangiam o reportório formal clássico, subvertendo o *Re Aedificatoria* de Alberti, o qual tratava desde os aspectos construtivos até aos estéticos (*necessitas, comoditas e voluptas*).

O desenvolvimento científico durante os séculos subsequentes, culminando na revolução industrial no final do século XVIII, levou a que em França fossem criadas escolas de engenharia como a *École de Ponts e Chaussées* e a *Polytechnique*, afastando-se de um ensino meramente ligado a tradições formais. Nessas escolas, o espírito técnico e científico fez com que se tirasse partido das inovações técnicas que se começavam a afirmar, como o ferro e o vidro.

Por outro lado, a *École de Beaux Arts* continuou a tratar a arquitectura pelo seu aspecto formal. O pensamento iluminista dessa época considerava os exemplos arquitectónicos clássicos, como os exemplos mais perfeitos e racionais da História.

Essa redescoberta fez com que se ignorasse as potencialidades das técnicas construtivas que se estavam a afirmar em outros âmbitos da construção para além da arquitectura.



[18] Crystal Palace (1851), fotografia interior



[19] Museu de História da Universidade de Oxford (1860),
fotografia interior

A utilização dos novos materiais restringia-se apenas ao aperfeiçoamento das velhas técnicas, por exemplo, o apoio da construção pétreo.

Embora os séculos XVIII e especialmente o XIX, fossem tempos onde surgiu um conjunto de possibilidades no campo dos materiais (ferro e vidro) e dos programas (ex: teatros, mercados, museus), a inspiração para a concepção de novos edifícios vinha do classicismo, resultando em meras operações formais, desligada do seu contexto programático. O carácter do edifício era inspirado em exemplos clássicos, os quais lhe deveriam conferir um estatuto de perfeição, razão e intemporalidade. Assim, todos estes princípios estavam a debilitar a forma de ver a sua contemporaneidade.

A par do restante panorama arquitectónico, no âmbito da edificação museológica, pouco se avançou. No entanto, no meio de uma apatia criativa, conseguem-se destacar dois pontos importantes: uma evolução ao nível da especialização nos diversos campos da museologia, o que resultou no aparecimento dos museus temáticos e o início da utilização de novos materiais de construção, como foi o caso do ferro, permitindo o aparecimento de novas formas de arquitectura. Era essencialmente o resultado da Revolução Industrial que começava a contaminar todo o processo criativo deste período provocando, de uma certa maneira, a crise do ecletismo. Este processo fez-se sentir principalmente em Inglaterra, onde em 1851 teve lugar a 1ª Exposição Universal, em Londres, para a qual se construiu o *Crystal Palace*, projectado por Joseph Paxton (1803-1865). Este edifício tinha um duplo objectivo: ser um edifício de fácil montagem e desmontagem, e ter os interiores com a melhor iluminação possível. Aproveitando as possibilidades dos novos materiais e com um grande espírito racional, Paxton criou uma mega-estrutura que levou a relação entre interior e exterior ao limite. A parede tradicional desmaterializou-se, tornando-se numa fina membrana quase invisível.

Contemporâneo do *Crystal Palace*, é o Museu de História da Universidade de Oxford (1850-1860). O projecto teve a assinatura de Benjamim Woodward, tendo, no entanto, Ruskin como consultor. Num edifício de gosto neo-gótico, a estrutura espacial reduziu-se a uma grande sala, coberta com uma complexa estrutura de ferro preenchida com vidro. Fez-se aqui a introdução à planta livre, elemento fortemente relacionado com o programa industrial.



[20] *Bayerisches Nationalmuseum* (1913), fotografia exterior.



[21+22] *Metropolitan Museum of Art*, fotografias do interiores.

Um último edifício a destacar é o *Bayerisches Nationalmuseum* em Munique, o qual pode ser considerado como um exemplo dos limites a que o Neo-Classicismo chegou. Implantado em Munique, este edifício desenhado por Gabriel von Seidl (1848-1913) foi construído no final do século XIX entre 1894 e 1899. Ali, todo o tipo de arte é exposto desde esculturas, pinturas até às artes aplicadas. O edifício recria o contexto específico de cada época, para cada obra. Tanto interior como exteriormente, apresenta todos os estilos - o Românico, o Gótico, o Renascimento e o Rococó. Pode-se dizer que este é um bom exemplo de um antípoda do *White Cube* e das abstracções que se iriam revelar no século seguinte.

Os museus americanos da viragem do século XIX para o XX, tornaram-se o apogeu da aplicação das teorias expositivas do Alemão Wilhelm Bode (1845-1929), este defendia que as obras de arte não deveriam ser expostas segundo a sua natureza (pinturas com pinturas, escultura com esculturas), mas de acordo com o contexto histórico.

No final do século XIX, este modelo tinha-se tornado num standard aceite. A nível de layout conceptual, os museus Americanos espelhavam as instituições Europeias: no centro das colecções havia arte Egípcia, antiguidades Gregas e Romanas, artes aplicadas, Antigos Mestres e pinturas do século XIX aos quais adicionaram os Impressionistas e a arte Asiática.

Não só as ideias de Bode chegaram à América, como também um seu antigo assistente, William R. Valentiner, primeiro curador de Artes Decorativas no Metropolitan Museum of Art. Em Nova Iorque, Valentiner desenvolveu mais as ideias de Bode, não só pela colocação de objectos relacionados pelo mesmo contexto geográfico e histórico na mesma galeria, mas por recriar um todo do período em questão. Por esta altura, os quartos periodizados eram uma marca nos museus da América do Norte.

John Russel Pope (1873–1937), por volta de 1920, no auge da sua carreira, tinha desenvolvido uma linguagem arquitectural de carácter imperial e severidade clássica, exprimindo claramente as aspirações cívicas e nacionais, tornando-se a linguagem escolhida para a construção de edifícios governamentais ou museus (Washington DC é hoje uma cidade com uma grande marca da arquitectura de Pope – origem europeia mas escala americana).

Nos finais do século XIX começaram a surgir algumas vozes que fizeram duras críticas ao ecletismo. Uma das vozes mais representativas desse novo modo de pensar foi Adolf Loos. Numa linha moralizante e crítica da situação arquitectónica da viragem do século, tão embrenhada em questões de estilos e formalismos, decide desmontar essa questão, analisando os conflitos que dela emergem. Em 1898, Loos tinha publicado "*A cidade de Potemkim*". Nesse artigo, Loos criticava os excessos de falsa decoração, dando como exemplo as imitações com betão de detalhes dos palácios renascentistas e barrocos. Tal atitude supunha, a seu ver, uma renúncia à criação de uma nova linguagem graças aos novos materiais que se iam introduzindo desde a revolução industrial.

Anos mais tarde, em 1908, Loos radicaliza os seus argumentos em "*Ornamento e Crime*". Para o arquitecto, a evolução de uma cultura é proporcional ao desaparecimento do ornamento nos objectos utilitários e a grandeza dos tempos modernos residia na inaptidão de oferecer um novo ornamento. Para ele, o ideal era que a forma de um objecto se mantivesse actual tanto tempo como fisicamente aguenta o dito objecto. A sobriedade, portanto, suportaria com maior firmeza as flutuações da moda e das mudanças de gosto.



[23+24] Edifício da Secessão Vienense (1898), fotografias do exterior e do interior.

A Afirmação do Modernismo - A caixa purifica-se

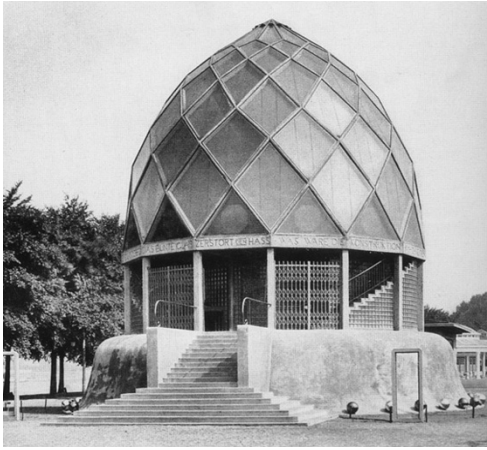
O início do século XX foi uma época em que a inovação e evolução eram palavras de ordem. Novos conceitos como o movimento, a velocidade e a mecanização levaram a que pequenos grupos artísticos se formassem. Futurismo, Dadaísmo eram exemplos de grupos onde artistas plásticos, escritores e outros, trabalhavam as teorias e os conceitos para uma nova arte, os quais tornavam público através de exposições/ instalações, que se revelavam verdadeiros manifestos.

Também na arquitectura surgiram movimentos que queriam actuar em conformidade com todo esse ambiente de progresso. Defendiam uma arquitectura construtiva e funcionalmente mais racional, combatendo o ecletismo vigente.

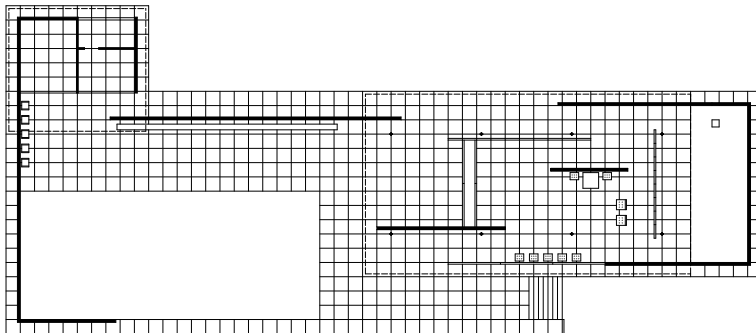
Um dos seus primeiros manifestos foi concretizado em Viena em 1898 – o edifício da Secessão Vienense, da autoria do arquitecto Joseph Maria Olbrich (1867-1908), o qual projectou este edifício logo depois de ter aderido ao movimento da Secessão. Exteriormente, o edifício manifesta uma enorme vontade de mostrar a nova atitude artística, expressa por elementos formais e decorativos, como a grande escultura esférica na sua cobertura. Interiormente, os conceitos da flexibilidade e da funcionalidade guiaram o desenho dos espaços. Foram criadas três salas de uma grande sobriedade decorativa, com pés direitos diferentes, iluminadas uniformemente por quatro clarabóias e por janelas voltadas a norte. Tal descaracterização permitia adaptar-se a todo tipo de exposições.

Pode-se considerar este edifício como um dos primeiros esforços na criação consciente de um espaço expositivo abstracto, um precedente do *white cube*, sendo este conceito um grande avanço relativamente ao espaço de exposição estático dominante na época.

Com um outro objectivo, o de relacionar todos os processos de criação artística – desde a produção artesanal até à industrial, de forma a otimizar a qualidade produtiva e formal do trabalho, foi criada em 1907, a *Deutsche Werkbund*. Walter Gropius, Mies van der Rohe e Bruno Taut absorveram bastante conhecimento no seio deste movimento, e do mestre Peter Behrens em particular.



[25] Pavilhão de vidro para a exposição de Colônia (1914), fotografias do exterior e do interior.

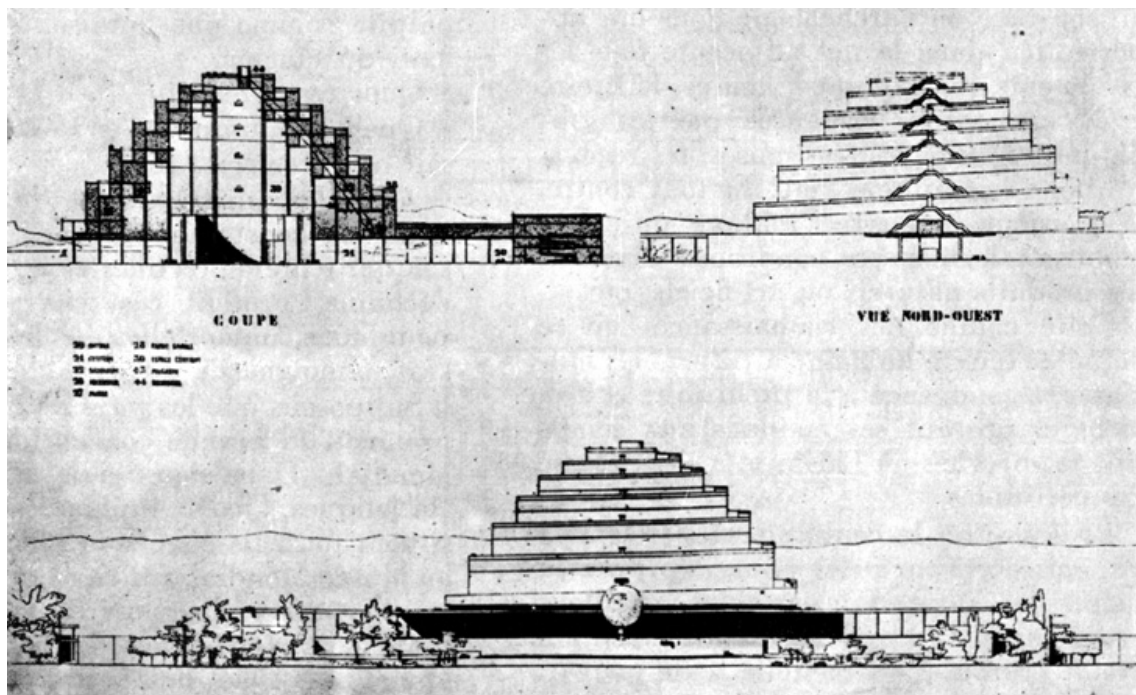


[26+27] Pavilhão da Alemanha na Exposição Universal de Barcelona (1929), fotografia do exterior e planta.

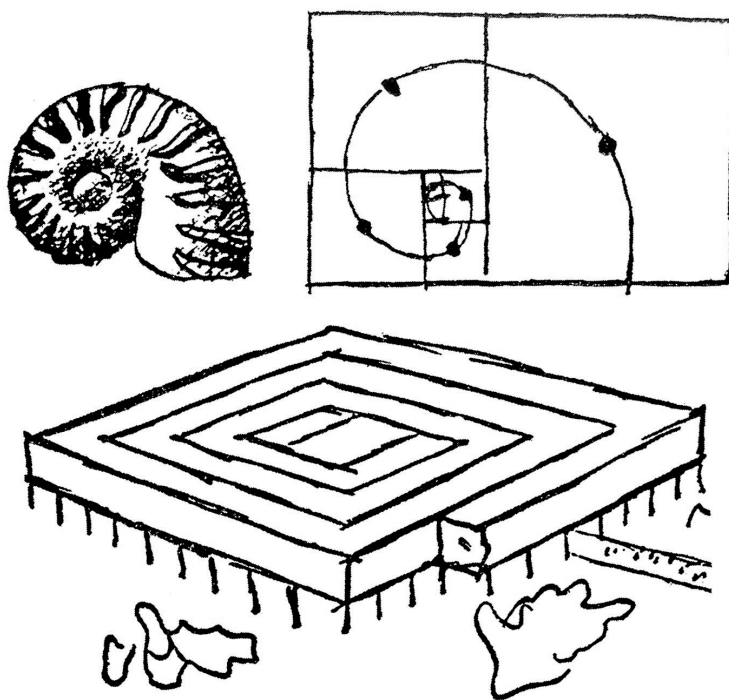
Uma das obras de referência que demonstrou os princípios deste movimento foi o Pavilhão que Bruno Taut desenhou para a Exposição de Colônia de 1914. O edifício evidenciava-se pelo uso de uma estrutura de ferro e vidro que formava a cobertura, a qual revelava uma nova consciência no uso de produtos industriais, bem como no jogo da luz e transparência que transfigurava o seu interior. Apesar da utilização inovadora destes novos materiais, o pavilhão foi a própria obra de arte a expor, descartando o papel de contentor neutro.

No entanto, foi com a *Bauhaus* que, absorvendo as experiências e alguns elementos da *Werkbund*, bem como de outros movimentos como o holandês *De Stijl* (1917) ou o Construtivismo russo (1915), se racionalizaram e levaram as teorias à prática. A *Bauhaus* foi fundada em 1919 com base na unidade das várias disciplinas artísticas, com um objectivo amplo de integrá-las na arquitectura. Muitos foram os que passaram por esta escola, como Gropius, Kandinsky, Paul Klee, Oscar Schlemmer, Moholy-Nagy, Marcel Breuer e Mies van der Rohe, entre outros importantes nomes da arquitectura e das artes plásticas, moldando as diversas orientações que esta conheceu e reflectindo um momento de inquietação, não só artística como política e social.

Um dos momentos mais significativos no alcance de uma arquitectura limite foi o Pavilhão da Alemanha na Exposição Universal de Barcelona em 1929 desenhado por Mies van der Rohe. Nele estão patentes princípios teorizados pelo neoplasticismo e difundidos pelo *De Stijl*. Um esquema livre de planos verticais materializados em mármore colorido e polido, travertino, caixilharias de aço inoxidável e vidro, foram organizados no sentido de criar percursos, espaços de diferentes ambientes, luminosidades e reflexos. Nesta organização de um espaço contínuo, é praticamente levada ao limite a relação espacial entre interior e exterior (que poderia também ser, num outro ponto de vista, entre coberto e descoberto) onde a transição entre o primeiro e o segundo se define simplesmente pela presença ou ausência de uma cobertura plana, rectangular, branca, apoiada em oito esbeltos e brilhantes pilares cruciformes. Este edifício pretendia demonstrar o melhor que a indústria alemã conseguiu produzir na época, o que levou à afirmação dos materiais que o constituíam.



[28] Mundaneum (1928), corte e alçados.



[29] Museu do Crescimento Ilimitado (1930), esquemas conceptuais e esquisso.

Não pretendendo ser um contentor neutro, demonstrou as potencialidades da composição livre de planos e da utilização do mínimo de elementos para uma experimentação espacial máxima.

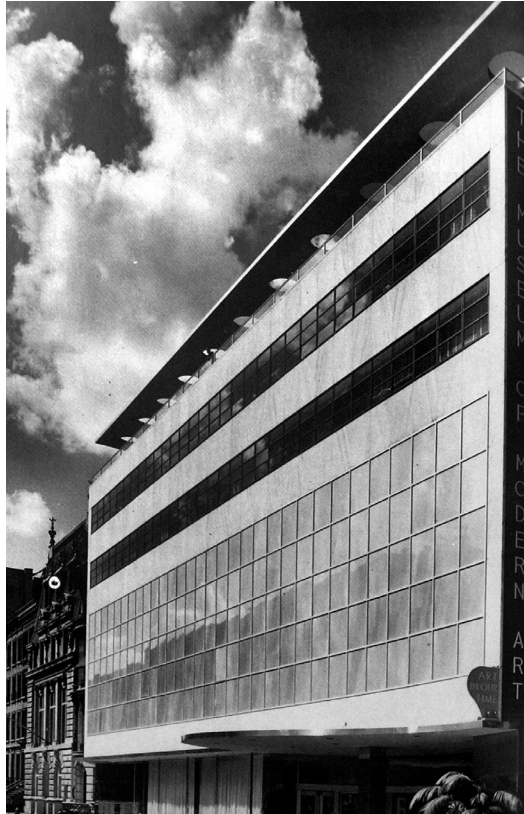
Esta nova forma de fazer arquitectura tem como figura incontornável Le Corbusier. As suas teorias e práticas seriam fundamentais para o desenvolvimento da arquitectura moderna, tendo sido demonstradas no pavilhão *Le Esprit Nouveau* para a exposição de Paris em 1925. Aqui, o espírito estético e espacial clássico está totalmente superado, sendo valores como a funcionalidade a orientarem a sua concepção. Simplificaram-se os sistemas construtivos e reduziram-se ao mínimo todos os componentes identificadoras da forma, do espaço e da linguagem. Esta redução linguística reforçaria princípios em direcção ao espaço abstracto do *white cube*, onde a inovação técnica era manipulada em função da limpeza estética.

Corbusier revelou o seu interesse pelo programa museológico ao realizar dois estudos teóricos sobre o assunto, e que englobavam para além da solução arquitectónica, reflexões sobre o conceito expositivo.

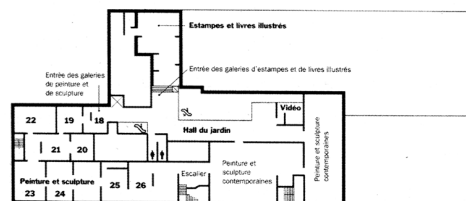
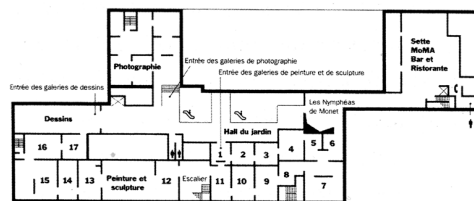
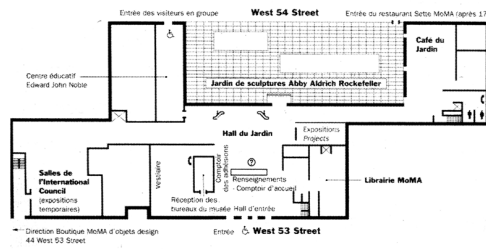
O primeiro data de 1928 e foi denominado de *Mundaneum* ou Museu Mundial. O estudo apresentava um projecto de um edifício estruturado segundo um sistema helicoidal, formalizado numa rampa pela qual se ascenderia em círculos cada vez menores até encontrar o ponto central situado no topo, ao qual corresponderia uma imagem exterior semelhante a um zigurate⁶. A exposição seria feita na rampa/galeria, a qual foi estudada num esquema tripartido: ao exterior da rampa era destinado o local da exposição – o escadear do edifício permitiria prover estes espaços com luz zenital natural; o eixo da rampa destinava-se ao espaço de observação e reflexão; o interior, em varanda sobre o grande *poço* central, destinado à circulação.

O segundo, o Museu do Crescimento Ilimitado, apareceria em 1930 como desenvolvimento das reflexões da primeira proposta, mas com um carácter mais utópico. Este projecto definiu um edifício que se desenvolvia num só piso, elevado do terreno sobre

⁶ Edifício com forma piramidal, organizado verticalmente em socialcos.



[30] MoMA (1939), fotografia do alçado.



[31] MoMA (1939), (de cima para baixo) piso térreo, segundo piso e terceiro piso.

pilotis – como aplicação de um dos *cinco pontos para uma nova arquitectura* – no qual se propunha como tipologia a ideia orgânica da galeria em espiral. O núcleo gerador desta figura, o seu centro, funcionaria como centro nevrálgico do Museu – onde se situariam todos os serviços, incluindo a recepção – ao qual se acederia por uma escada ou rampa. Ao desenvolvimento da figura corresponderia o desenvolvimento da galeria, cujo esquema funcional adoptava o já estudado para o Museu Mundial. A sua extremidade final seria, muito provavelmente, definida pelo programa e posteriormente, pela possível alteração deste.

Alguns dos projectos já referidos foram parte integrante da “Exposição Internacional: Arquitectura Moderna”, que se realizou nos E.U.A. em 1932, a qual deu a conhecer os conceitos, os trabalhos e alguns resultados do Movimento Moderno. Alguns arquitectos como Neutra e Schindler (austríacos de nascimento, fizeram a sua formação na Europa) e Wright já trabalhavam com alguns destes princípios, obtendo com os seus projectos um importante eco na Europa; mais tarde este processo ganharia corpo, quando alguns dos mais importantes arquitectos europeus, como Mies ou Gropius, emigraram para os Estados Unidos, desenvolvendo aí as suas actividades profissionais e pedagógicas.

Fruto desta contaminação modernista, e de uma arquitectura de raízes americanas com um forte carácter urbano, apoiada na construção em altura preconizada pela Escola de Chicago nos finais do século XIX, e que até à década 30 do século passado já tinha sofrido um elevado grau de maturação, nasceria em 1939, o Museu de Arte Moderna (MoMA) em Nova Iorque, com projecto de Philip Goodwin e Edward Stone. Implantado num comum lote urbano, o MoMA foi resolvido como um vulgar edifício de cinco pisos, tendo cada um uma planta livre, onde poderia funcionar um qualquer programa de serviços. Aos três primeiros pisos foram destinados os espaços expositivos, e aos últimos dois os serviços administrativos; em cave, mais dois pisos destinados aos serviços técnicos e a um auditório; no miolo do lote desenhou-se um pátio como jardim de esculturas.

Esta abstracção tipológica seria resolvida, no entanto, no desenho do alçado principal. Contrastando com o habitual xadrez de cheios e vazios que conformam as ruas de Nova Iorque, o MoMA apresenta uma fachada revestida a mármore, modernamente despida

de ornamentação nos pisos mais baixos, sendo os pisos mais elevados revestidos a placas de *thermolux* onde surgem rasgadas duas longas janelas horizontais; o remate superior foi realizado com uma pala perfurada com círculos numa clara evocação à liberdade da linha curva, utilizada também no desenho da hoje inexistente *pala* que anunciava e protegia a entrada do Museu.

O MoMA pelo seu carácter neutro e pela aparente indiferença perante o contexto específico, tornar-se-ia num dos edifícios mais paradigmáticos do *International Style*⁷.

Podemos agora afirmar que estavam encontrados os princípios essenciais para o desenvolvimento de uma arquitectura de características específicas. Os museus do Movimento Moderno fixaram conceitos como a liberdade espacial e o racionalismo construtivo aliado à depuração formal e estética. Apesar de posteriormente haver desenvolvimentos na crítica, na evolução técnica, nas exigências e mesmo nos conceitos que originarão o aparecimento de novas maneiras de pensar e fazer a arquitectura. As características definidas pelo Movimento Moderno são ainda hoje as mais importantes referências na arquitectura dos museus.

⁷ O conceito *International Style* nasceu como consequência da “Exposição Internacional: Arquitectura Moderna”.

O conceito do White Cube

Após este primeiro período de inovações no campo da arquitectura de espaços expositivos, verifica-se uma tendência para uma cada vez maior simplificação espacial e material. Conceitos como o *International Style*, levam os arquitectos a construir espaços cada vez mais abstractos e descontextualizados.

A sua origem e evolução está relacionada com a evolução da própria arte, especificamente na forma como a esta interage com o seu suporte físico. Desde as primeiras exposições de pintura, que se tinha adoptado como sistema de *Salón* na disposição e colocação das pinturas, onde estas eram colocadas uma ao lado das outras sem haver interferência na leitura individual de cada uma delas. A justificação era simples – cada quadro representava um sistema perspéctico encerrado sobre si mesmo, onde havia sempre uma pesada moldura que o delimitava. Facilmente se poderia apreender o conteúdo de um quadro, sem este ser afectado pelos quadros limítrofes. Com a introdução do impressionismo na pintura, os limites do quadro começaram a ser levados ao limite, assim a indefinição dos conteúdos impressionistas faz com que o olhar não se fixe num só ponto de vista, mas que deambule, que percorra o quadro, levando-o mesmo a vaguear para fora deste. Neste sentido, constata-se que o quadro influencia a parede onde se situa, tornando necessária a criação de um espaço de transição neutro entre as várias obras, de modo a que as obras não se afectem mutuamente. Como solução a este problema, surgiu o conceito do *White Cube*, criando lugares abstractos e vazios, onde a obra de arte pudesse ter o seu próprio espaço. Este conceito impõe-se como a aplicação prática dos princípios do purismo arquitectónico dos anos 20 no programa museológico.

A sistematização deste tipo de galeria leva a uma construção que se rege segundo regras tão rigorosas como as de uma igreja medieval, em que o princípio básico dessas leis é: o mundo exterior não deve entrar no edifício. Assim, as janelas são seladas; as paredes são pintadas de branco; o tecto torna-se a fonte de luz; e as obras aparecem fora de qualquer contexto temporal – o tempo eternizado.

O *white cube* promove o mito de que estamos no espaço da galeria como seres espirituais – “*the eye is the eye of the soul*”, apesar de esta atitude ser conotada com o

comportamento que geralmente adoptamos quando entramos em santuários religiosos, onde o que é mais importante é a repressão dos interesses individuais em favor dos interesses colectivos.

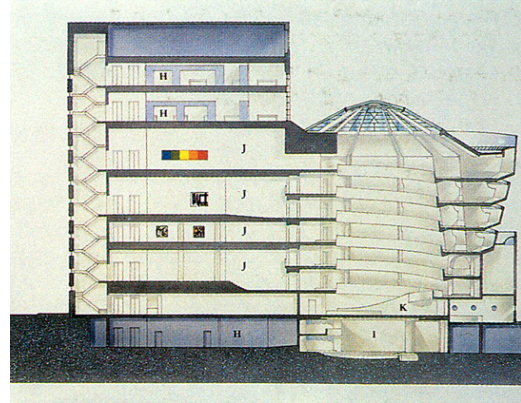
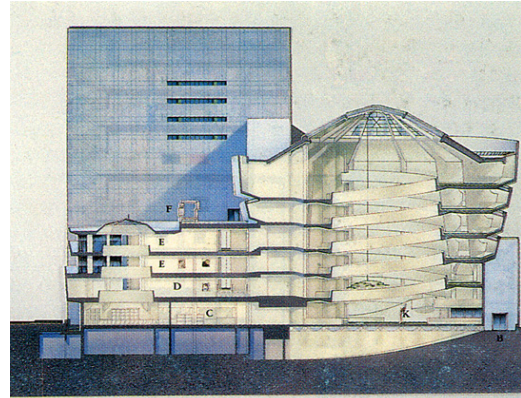
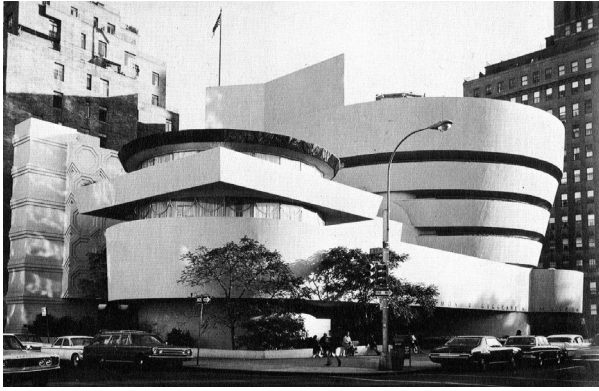
O *white cube* foi um instrumento de transição que tentou apagar o passado ao mesmo tempo que controlava o futuro, apelando a modos supostamente transcendentais de presença e poder. O problema destes princípios utópicos é que, por definição, eles falam de um outro mundo que não este, sendo a sua imagem ideológica a que se pretende transpor para o espaço expositivo.

*“Sem sombras, branco, limpo, artificial – o espaço é devotado à tecnologia da estética. As obras de arte são montadas, penduradas, estudadas. As suas superfícies lisas são intocadas pelo tempo e as suas vicissitudes. A arte existe numa espécie de eternidade em exposição, e apesar de existirem muitos períodos, não existe tempo. Esta eternidade dá à galeria um estatuto de limbo; temos de estar mortos para lá estarmos. O espaço oferece ao pensamento que enquanto os olhos e as mentes são bem-vindas, o espaço a ocupar os corpos não é, ou é apenas tolerado nos modelos para estudo. Este paradoxo cartesiano é reforçado por um dos ícones da nossa cultura visual: a instalação é uma metáfora para o espaço da galeria.”*⁸

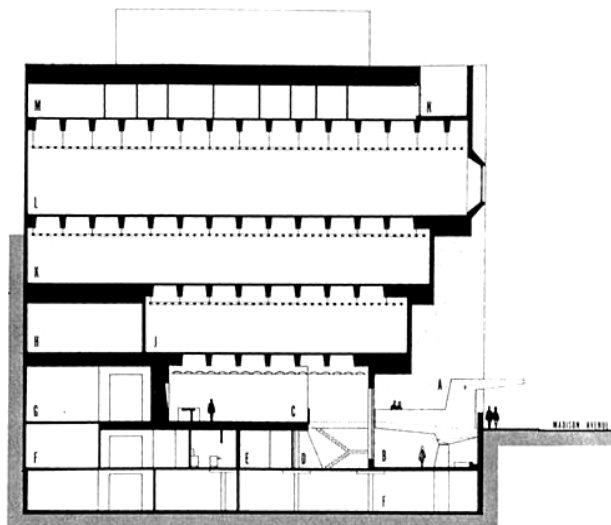
Os hábitos expositivos dos curadores e galeristas dos anos 50 e 60 levaram à propagação do *white cube*. Para estes, as obras de artes precisavam de espaço para “respirar”. O espaço neutro do *white cube* oferecia as condições ideais para evitar conflitos entre as várias obras.

Aos arquitectos vanguardistas do chamado “estilo internacional”, repugnava-lhes o crescimento desorganizado das cidades históricas que punham em segundo lugar um mundo utópico de edifícios brancos e envidraçados, que nascem do solo elevando-se em formas geométricas puras e rodeados de repousantes espaços verdes. Este ideal era transponível a qualquer lugar do mundo e a qualquer tipo de espaço. Se as casas eram “*machine à vivre*”, os museus passariam a ser “*machines à exposer*”, brancos, perfeitos.

⁸ O'DOHERTY, Brian - Inside the white cube: the ideology of the gallery space. p. 15.



[32+33+34] Museu Guggenheim de Nova Iorque (1959), fotografias do exterior, do interior e cortes.



[35+36] Museu Whitney (1966), fotografias do exterior e corte.

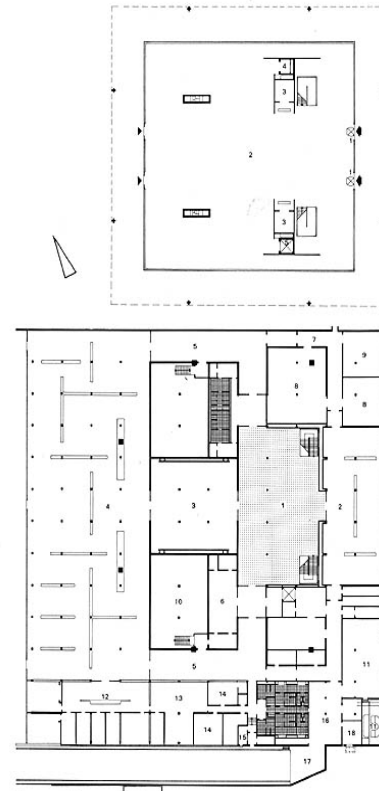
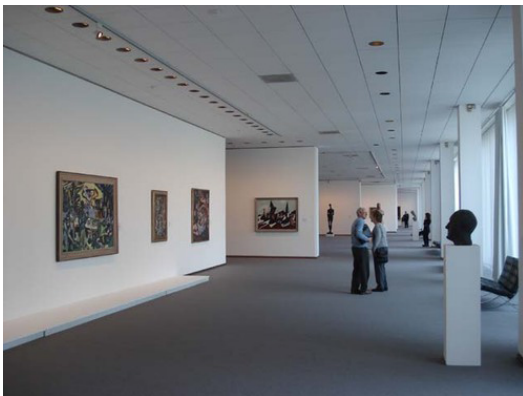
As evoluções dos protótipos do modernismo

As obras que a seguir vão ser apresentadas, evoluções dos caminhos apontados pelas obras e teorias desenvolvidas no início do modernismo, apresentam-se como exemplos de referência fundamentais da arquitectura dos espaços expositivos. Cada uma destas obras lidou com a questão do *white cube* de forma diferente, dando respostas que iriam ter ecos em tempos vindouros.

Em 1959 completou-se a obra do Museu Guggenheim, em Nova Iorque, cujo projecto, da autoria de Frank Lloyd Wright, deu os seus primeiros passos em 1943, num processo de 16 anos que se revelou como o espelho de uma difícil investigação projectual. Aliás, no final, o projecto não se terá cumprido na sua totalidade: falamos de um corpo prismático, alto, que constantemente aparece nos desenhos de Wright (em 1984, Charles Gwathmey e Robert Siegel realizaram um projecto de ampliação do Museu, onde através de um processo mimético – pois não se conheciam as verdadeiras intenções daquele corpo no projecto original – recuperaram essa forma indiciada nos estudos de Wright).

A referência à teoria helicoidal do Mundaneum de Le Corbusier, é óbvia. A diferença é que Wright inverteu o sentido de crescimento da espiral, num desafio claro às leis da gravidade. Utilizando o esquema funcional, também proposto por Le Corbusier, da galeria/rampa de função tripartida, organizou o percurso, que sendo feito em sentido ascendente, construiu sucessivos círculos cada vez maiores. Ganhou o Museu, em relação à proposta teórica, maiores possibilidades de relações visuais do espaço interno, e também um enorme *poço de luz*, que em vez de se fechar, se abre ao céu.

Ainda em Nova Iorque, Marcel Breuer realizaria entre 1963 e 1966, o Museu Whitney. Tipologicamente poderemos considerá-lo descendente do MoMA: um desenvolvimento vertical, onde em cada piso o espaço de exposição se traduziu numa planta livre. Mas, contrariando a neutralidade de uma arquitectura que tinha resolvido em 1939 o MoMA, o Museu Whitney, apresentou uma imagem fortíssima, quase monolítica, como uma pedra grosseiramente esculpida e colocada naquele lote de terreno, de uma forma que, como o Guggenheim, impressiona pela maneira como parece querer desafiar as leis da gravidade, numa clara intenção de desconstrução da forma pura: o seu alçado principal



[37+38+39+40] Neue Nationalgalerie (1969), fotografias do exterior, do interior superior, do interior inferior e plantas do piso superior e inferior.

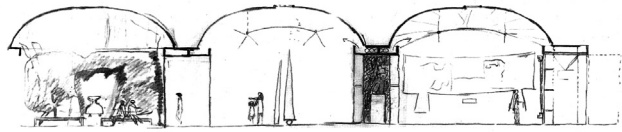
vai-se balançando de piso para piso, de baixo para cima, como de uma cascata invertida se tratasse.

Rompendo com o fechamento de uma formalização tipológica, dura e pesada, que entendia o museu como um *bunker*, Breuer fez introduzir algumas aberturas pontuais sob a forma de *canhões de luz*, o quais quebram a monotonia dos espaços abstractos do seu interior.

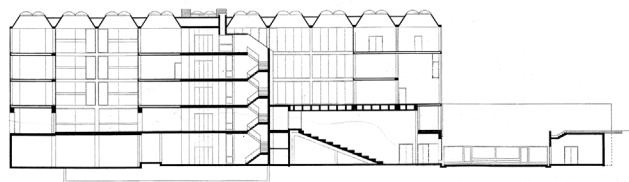
Mies van der Rohe realizaria entre 1962 e 1969 (ano da sua morte) a Galeria Nacional de Berlim, sendo este o edifício que revela toda a coerência do seu percurso. A maturidade e o bom senso reflectiram-se numa arquitectura consciente do seu papel, pela maneira como o edifício se mostrou sem oprimir, reduzindo-se à forma mais elementar, e cumprindo assim a sua função como equipamento público, urbano e cultural, de uma forma serena e eficaz, sem afectar com isto a resposta à função programática. Assim, o edifício responde com uma grande praça ligeiramente elevada sobre a envolvente, onde faz repousar uma caixa de vidro e aço de planta quadrada, onde as exposições tomam uma relação mais directa com a envolvente, vulneráveis ao passar do dia e ao ritmo da cidade. Sob a plataforma de recepção, desenvolvem-se os serviços dentro de uma caixa encerrada com apenas um alçado aberto para o pátio de exposições. Neste ambiente controlado, o espaço expositivo desenvolve-se em planta livre, iluminado artificialmente e com uma caracterização material abstracta, cumprindo como eficácia os desígnios da museologia.

Estes edifícios representam soluções amadurecidas dos primeiros edifícios modernos, e introduzem questões e transformações ao paradigma do *white cube*, tendo respostas muito próprias de cada autor.

Frank Lloyd Wright tomou o espaço etéreo do *white cube*, deformou-o e transformou-o numa experiência espacial mais rica animada pela subtil introdução da luz natural. No caso de Breuer, este autor tomou as limitações próprias do *white cube*, criando salas simples que apenas têm pequenos vislumbres sobre o seu contexto. Mies, por seu lado, criou um edifício com duas abordagens distintas, porque se por um lado pavilhão afirma uma liberdade sem fronteiras, o seu pódio oferece realmente o que os museologistas procuram.



[41+42] Galeria Kimbell (1966), fotografia interior e corte conceptual.



[43+44] Centro de Arte Britânica (1974), fotografia interior e corte.

Além dos protótipos – uma nova forma de pensar

A partir dos anos 50, em paralelo com o desenvolvimento dos protótipos do modernismo, surgira um arquitecto cujas obras e método se viriam a mostrar essenciais num processo de maturação das ideias preconizadas pelo Movimento Moderno, indicando a existência de outros caminhos possíveis para a arquitectura, os quais não rejeitariam as qualidades de uma prática Modernista, tal como não rejeitariam, entre outras referências ou condicionantes importantes, o passado ou a diversidade cultural. Esse arquitecto foi Louis Kahn.

A arquitectura de Kahn reabordou de novo o tema do ecletismo, no sentido da não rejeição da matéria-prima por um simples preconceito ou por uma simples submissão a um consenso global. A sua actuação espelhou-se por ter ousado *“pensado por sua conta, indo de novo até aos claros princípios gerais, examinando-os, discutindo-os e não aceitando senão a prova da sua própria experiência”*⁹

Largo foi o período em que os arquitectos, trabalhando sob o lema *a forma segue a função*, rejeitariam de certo modo, hipocritamente, a sua condição óbvia de formalistas. Pelo contrário, numa combinação das referências antigas com as modernas, as obras de Kahn – entre as quais encontramos programas museológicos como a Galeria de Yale (1951-1953) e o Centro de Arte Britânica (1969-74) da Universidade de Yale em New Haven, e a Galeria Kimbell (1966) no Texas – assumiram na arquitectura *“um mundo de novas e ambíguas formas que não comunicam orientações unívocas mas estimulam a invenção de outras formas”*¹⁰.

Percebe-se na sua obra a importância às questões fundamentais da exposição de arte, nomeadamente a questão da iluminação, a partir da qual desenvolve e organiza projectos, como a Galeria Kimbell, onde o sistema de controlo luminoso foi um aspecto fundamental para o seu desenvolvimento.

⁹ Diderot in BENÉVOLO, Leonardo - História de la arquitectura moderna. p. 125.

¹⁰ BENÉVOLO, Leonardo - História de la arquitectura moderna. p. 98.



[45+46+47] Chinati Foundation (1979), fotografias do exterior e dos interiores.

Ao mesmo tempo que Kahn fazia uma introspecção sobre o papel da arquitectura na caracterização do espaço museológico, os artistas plásticos do mesmo período começavam a ter uma nova percepção sobre esse mesmo espaço e a sua influência.

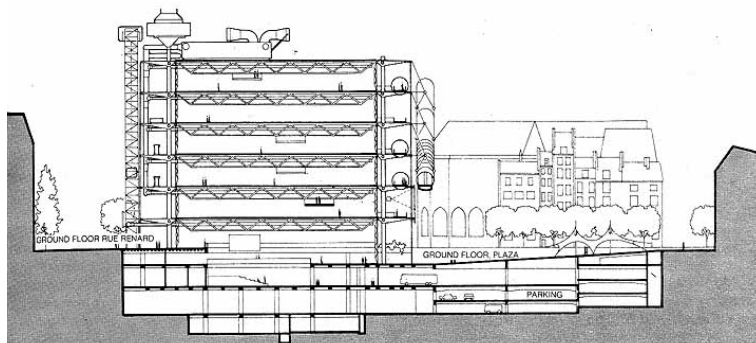
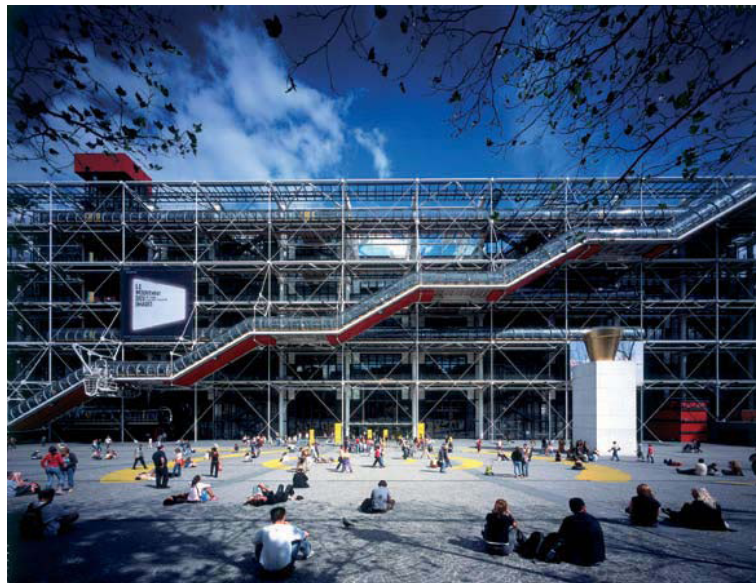
Os novos movimentos artísticos que surgiram na década de 60 – Pop Art, Happening, Fluxus, Minimalism – levaram o artista a assumir uma maior responsabilidade na forma como a sua obra de arte era apresentada. A instituição museológica começou a ser questionada, bem como os seus espaços limitadores destas novas expressões artísticas. Eram precisos novos contextos, mais caracterizados e ligados à vida, fugindo ao espaço estéril do *white cube*.

Um dos intervenientes mais significativos desta nova atitude foi Donald Judd. Este artista é o mais representativo na criação de uma arte que não poderia sobreviver ou ser entendida sem a correcta relação espacial e interacção com a arquitectura em que tinha sido instalada. Como tal, a comunicação e exigência do artista para com os curadores, coleccionadores e negociantes na forma como o trabalho era mostrado assumia uma grande preocupação e angústia para este.

Judd criou duas instalações permanentes: uma em New York, 101 Spring Street em Soho (1969) e outra em Marfa, Texas (1979). O artista preferiu um espaço existente e não um novo pelo facto da maioria dos arquitectos que se guiam pelo seu ego. Para Judd o espaço em primeiro lugar teria de funcionar apenas como espaço, teria de ser neutro o que não pode ser confundido com suave ou não-descritivo, considerando o artista que essas condições eram mais facilmente alcançáveis em edifícios existentes.

Até à data da sua morte em 1993, Judd iria transformar o espaço em Marfa num imenso centro de arte, criando grandes formas geométricas e repetitivas para resolver portas e janelas, utilizando pavimentos de betão polido, desenhando todo tipo de mobiliário de madeira e de betão e instalando séries de cubos de aço nos interiores, e de betão nos terrenos que foi adquirindo. Este exemplo de espaço artístico de configuração e atmosfera espartana é um caso limite de fusão entre obra de arte, arquitectura e paisagem.

A insistência de Judd num espaço *per se* – um espaço que não tem outro significado se não o seu vazio, um género de espaço tautológico – pode ser entendido como estratégia de fugir ao poder do museu.



[48+49] Centro Pompidou (1974), fotografia exterior e corte transversal.

O seu projecto em Marfa, tornou-se depois da sua morte um dos exemplos de absoluta autonomia artística, onde as intenções do autor são respeitadas acima de tudo.

A partir dos finais dos anos 70 museus e centros de arte eram instalados em antigas estruturas industriais, estações, depósitos, armazéns, hospitais, prisões, em oposição ao museu como lugar de luxo, sobredesenhado e acabado. Tratava-se da vontade de romper com a tradição da caixa branca da modernidade – tal como teorizou Brian O’Doherty – uma relação da obra de arte com a arquitectura desprovida de símbolos e significados. Os exemplos de antimuseus ou museus não convencionais são múltiplos e seguem nas mais diversas direcções. Surgem à margem da cultura oficial, reivindicam novas interpretações da arte e recuperam as memórias esquecidas de grupos sociais distantes do poder. Quase sempre são obras de novos autores, abordagens promovidas pelos próprios artistas ou por coleccionadores ou directores de museus. Situam-se normalmente nas periferias ou em lugares perdidos na paisagem longe dos centros representativos da cidade.

Também na década de 70, a atitude experimentalista iniciada por Kahn viria a conhecer paralelos em outros autores, funcionando os museus como experiências laboratoriais arquitectónicas. Desligada dos *“rats, posts and other pests”*¹¹ que começavam a parasitar a arquitectura, esta experimentação iria trabalhar temas fundamentalmente relacionados com a reinvenção da forma, e claro, dos conteúdos, apoiada sobretudo num processo de desconstrução dos modelos num entendimento perfeito das relações contextualizantes, onde poderemos englobar uma clara preocupação pela criação, ou se quisermos pela reinvenção, do espaço público, *“num elevado empenhamento técnico, o qual se verifica paralelamente a uma actuação tecnológica e à elegância das soluções formais.”*¹²

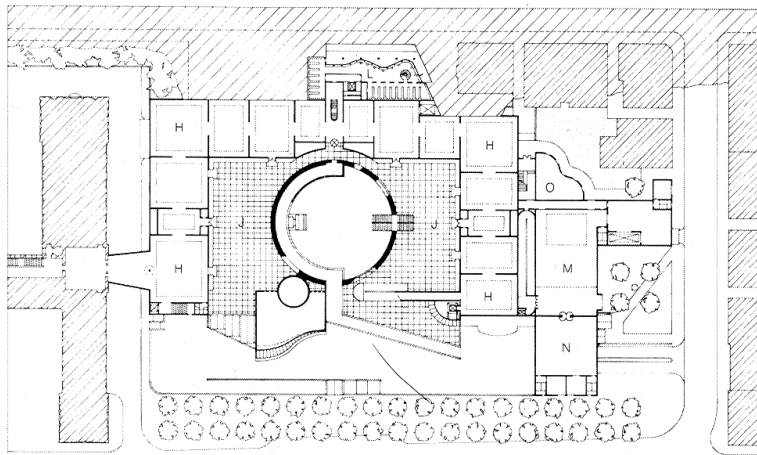
Menos consistente na arquitectura, mas criador de um forte impacto no público e na crítica, pela sua imagem futurista, e pelo carácter de inovação no trabalho realizado na procura de novos conceitos expositivos, apoiados numa mutante estrutura espacial, surgiu o Centro Pompidou (1972-1977) em Paris, obra da autoria do arquitecto italiano Renzo Piano e do inglês Richard Rogers. Para além da sua poderosa imagem este edifício/contentor feito de aço e vidro, apresenta, ao analisarmos a sua estrutura espacial, algumas

¹¹ Aldo Van Eyck in BENÉVOLO, Leonardo - História de la arquitectura moderna. p. 198.

¹² BENÉVOLO, Leonardo - História de la arquitectura moderna. p. 187.

inovações: os serviços as comunicações e as instalações técnicas foram transportadas para as fachadas, o desenho dos alçados resultou da simples acumulação destes acontecimentos, libertando assim todo o espaço interior. Esta ausência de condicionantes físicas: estruturais e funcionais, a não imposição de percursos e sequências expositivas deu origem a maiores possibilidades de criação de ambientes em função dos objectivos e tema das exposições.

Durante estes tempos de reflexão, o espaço expositivo estandardizado que vinha sendo desenvolvido desde o modernismo foi questionado. A sua presença foi criticada, levando a uma pesquisa por soluções alternativas tanto por arquitectos como pelos próprios artistas. Estamos claramente perante um caso de evolução da solução tipológica introduzida no mundo dos museus aquando da criação do MoMA em Nova Iorque, no entanto, o silêncio introvertido deste, seria transformado no centro Pompidou, num ruído percucientemente abrupto, que só o tempo conseguiria descodificar.



[50+51] Neue Staatsgalerie (1984), fotografia exterior e planta do piso 1.

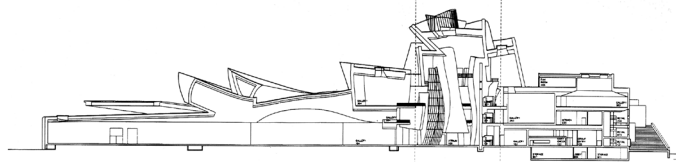
Fim de Século - Novo início

Chegando aos anos 80, depois de toda a revolução artística em volta do conflito entre o contentor artístico e as próprias obras de arte, retorna-se progressivamente ao modelo clássico do museu como espaço didático e estandardizado, mas desta vez com uma orientação para a cultura de massas. Os museus começam a tornar-se centros comerciais de cultura.

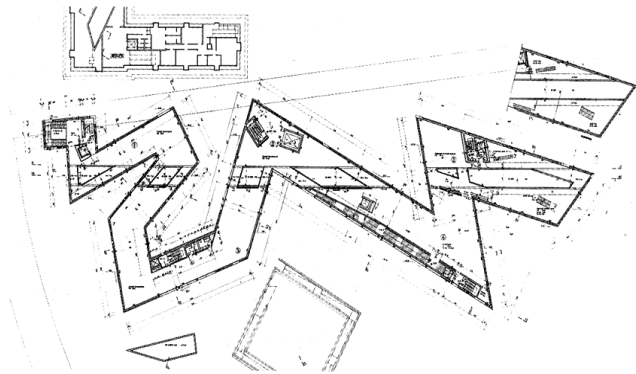
Em 1984, os arquitectos britânicos James Stirling e Michael Wilford inauguram o seu projecto para a *Neue Staatsgalerie* de Estugarda, nele retomando todos os requisitos da museografia historicista. Revisitando ironicamente a planta do *Altes Museum* de Schinkel, de 1824, a nova galeria, para além do ecletismo dos seus volumes exteriores, seria organizada por alas, numa sucessão clássica de salas *en filade*, estabelecidas em torno de um pátio cilíndrico. Depois do interregno dos anos 60 e 70, o “White Cube” volta a afirmar-se no meio expositivo.

O próprio Centro Pompidou apesar da sua imagem futurista, não conseguiu levar o conceito inovador de espaço aberto ao extremo, sendo em 1986 redesenhado pelo arquitecto italiano Gae Aulenti adaptando-se a um esquema de galerias mais convencionais.

Apesar destes movimentos e exemplos que retomam a formalização espacial clássica, vários são os autores que tentam superar esses sistemas estandardizados, jogando com a própria definição do contentor. Por conseguinte, surgiram diversos modelos extremos que questionam a própria formalização do contentor artístico, afirmando-o, integrando-o ou mesmo desvanecendo-o.



[52+53+54] Museu Guggenheim em Bilbao (1997), fotografias do átrio e do exterior e corte longitudinal.



[55+56+57] Museu Judaico de Berlim (1999), fotografias da sala do "Vazio", do exterior e planta do piso 2.

A caixa dispensa a arte

“As fronteiras entre a arte e arquitectura estão uma vez mais a evoluir, à medida que os objectivos e as atitudes convergem. Intervenções e locais são incrivelmente semelhantes. Alguns trabalhos são tão parecidos que se torna difícil determinar se o autor é um artista ou um arquitecto.”¹³

Ao longo da história, estas duas disciplinas entraram muitas vezes em competição, lutando por visões e objectivos semelhantes, dando origem a alguns movimentos artísticos bem conhecidos como o construtivismo russo, o *de Stijl*, o expressionismo, a *Bauhaus*, etc. Outras foram as vezes em que esta concordância de ideias não foi possível, tornando ambígua a relação que possa existir entre as duas, no entanto ao longo de todo este percurso mantiveram-se inevitavelmente ligadas pela sua função criativa

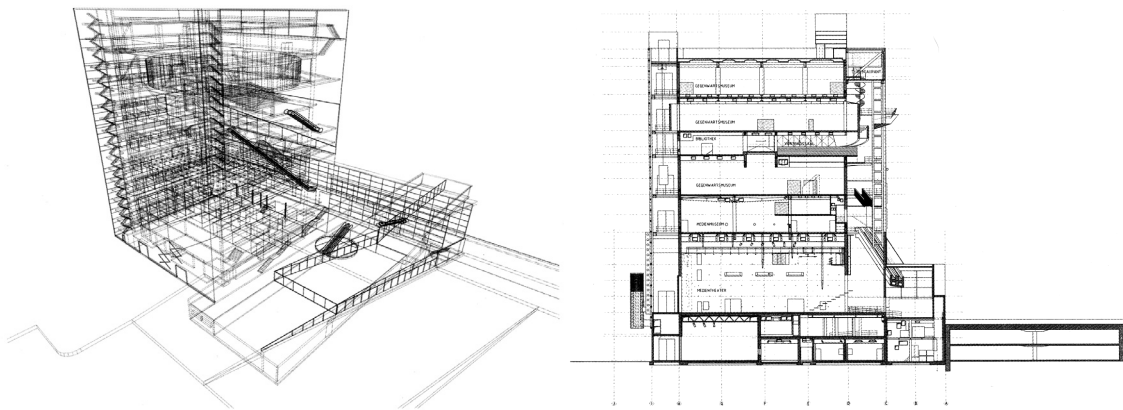
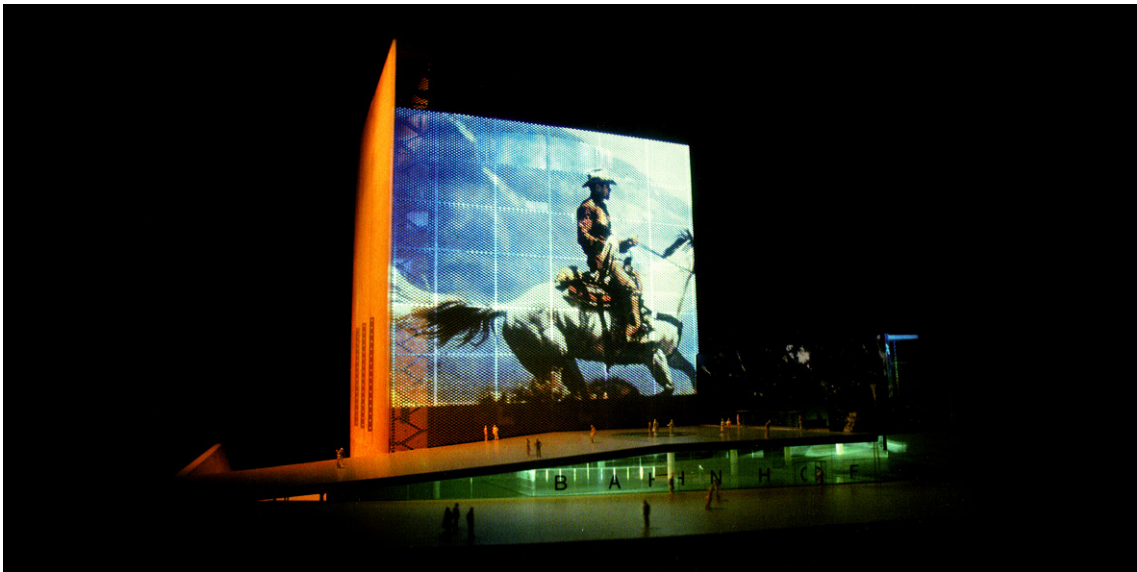
Como referido anteriormente, alguns artistas como Donald Judd, defendem que a diferença entre arquitectura e arte radica na *utilitas* vitruviana, afirmando que a arquitectura tem uma função e a arte não. Por exemplo, para alguns arquitectos como Frank Gehry ou Daniel Libeskind, a arquitectura do museu é como uma criação artística.

Esta visão do museu como obra de arte está presente no Guggenheim de Bilbao, de Frank Gehry e reflecte uma tendência que se tornou regra geral na arquitectura dos museus das últimas décadas. Um dos aspectos mais significativos do museu pós-funcionalista é a diversidade e a criatividade da sua arquitectura, expressas através de edifícios que constituem metáforas que muitas vezes transcendem os seus conteúdos. São transformados em objectos para ser vistos, que assumem um protagonismo visual, ideológico, funcional e indiscutível na estruturação do cenário urbano que, muitas vezes, ignora a arte que vai alojar.

Mas se a arquitectura confronta a arte, o contrário também pode acontecer e o resultado deste conflito pode vir a ser bastante positivo.

Um caso extremo, que ilustra esta situação, é o Museu Judaico, em Berlim, de Daniel

¹³ SCHULZ-DORNBURG, Julia – Arte e arquitectura: novas afinidades. p. 6.



[58+59+60] Projecto para o Centro de Arte e Tecnologia de Meios de Comunicação em Karlsruhe (1989),
fotografia da maquete, modelo virtual e corte transversal.

Libeskind (1989-99) que, apesar de não ser um museu de arte contemporânea, é um exemplo em que a exposição é a própria arquitectura.

A seguir a Gehry, Libeskind é o beneficiário mais distinto do “*Bilbao Effect*”. Tentados a favorecer esquemas espectaculares, a custo de uma lógica funcional, os museus reforçam a ideia de que uma forma física dramática é o aspecto mais importante do edifício. É uma maneira que estas instituições encontraram de conquistar uma audiência que se impressiona por uma estimulação mediática.

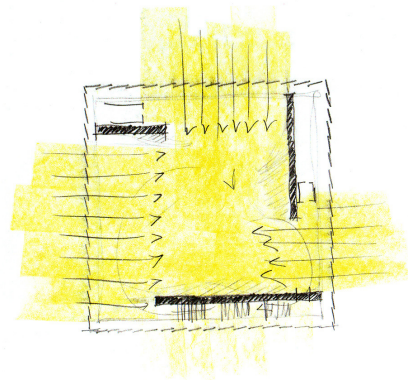
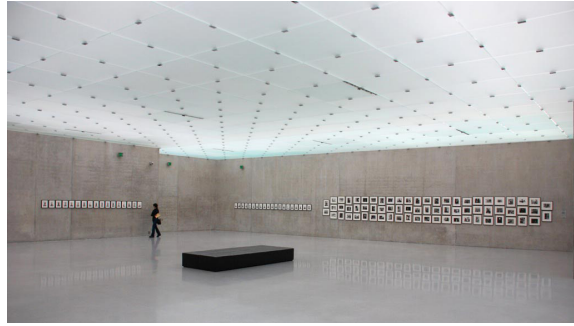
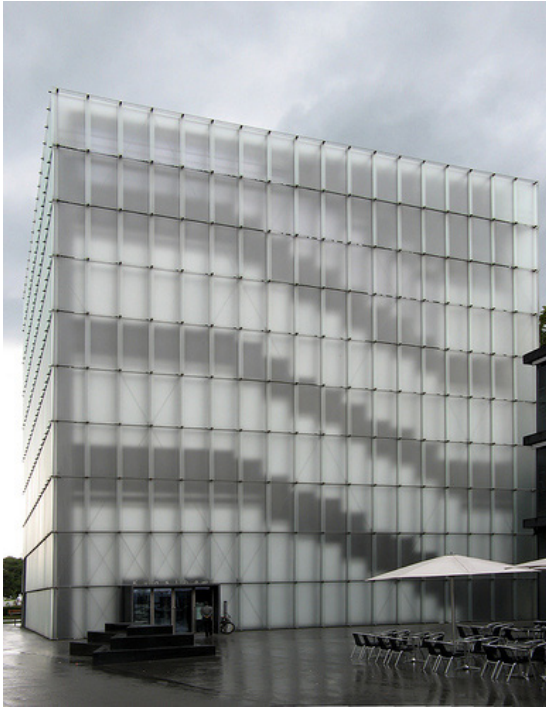
Libeskind, criou uma arquitectura de impacto psicológico e emocional, o seu edifício coloca o Holocausto na frente da história judaica. O museu é a ilustração de uma arquitectura demasiado artística para a sua função. Isto preocupou Ken Gorbey, director do projecto, que não queria que o museu fosse visto como um parque temático, semelhante à *Disneyland*. A abordagem inovadora de Libeskind, para gerar uma forma arquitectónica a partir de objectos representativos, remonta a uma arquitectura *parlante* de edifícios cuja forma traduzem a sua função.

Vidro e LCDs – A luz como material definitivo

Contemporaneamente, encontramos vários museus que se tentam diluir e desaparecer recorrendo à sua própria essência material: energia, luz e transparência. Esta desmaterialização pode se desenvolver em múltiplas direcções, desde a caixa transparente e leve até à fragmentação do volume do museu ou até a ocultação do mesmo utilizando outros edifícios ou situações geográficas.

Esta tendência tem as suas raízes na arte contemporânea, em obras de Malevich, Moholy-Nagy ou Duchamp. O objectivo é a dissolução do espaço, desmaterializando o contentor e realizando uma museografia que prescindia dos originais e se fundamente em dioramas e projecções, transparência e translucidez, réplicas e reproduções, ou seja, colecciona apenas obras de arte audiovisual ou qualquer suporte não-tradicional, recusando-se a coleccionar objectos.

Como primeiro exemplo desta tendência, apresentamos o projecto não construído do



[61+62+63] *Kunsthau Bregenz* (1997), fotografia do exterior, do interior e esquisso de estudo do fluxo de luz.



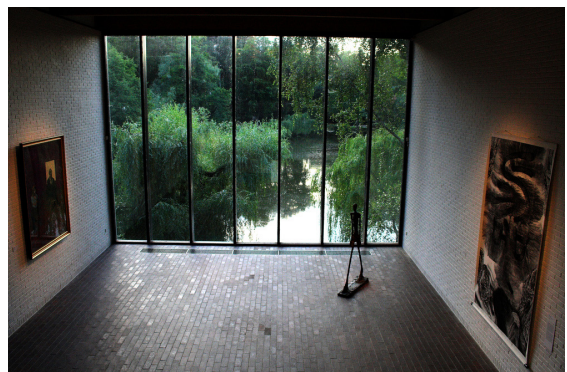
[64+65+66] *Museu O* (1999), fotografias exteriores e interior.

centro de Arte e Tecnologia de Meios de Comunicação, em Karlsruhe (1989), de Rem Koolhaas, que se inspirava no Centro Pompidou. Toda a sua fachada seria um enorme ecrã electrónico, no qual seriam transmitidas imagens das experiências desenvolvidas no seu interior, bem como das obras de arte electrónica criadas pelos artistas. O edifício iria transformar-se num ecrã.

O segundo exemplo é o *Kunsthaus* de Bregenz, construído na Áustria entre 1991 e 1997, da autoria Peter Zumthor, e que parte da forma inicial do prisma, apresentando características como: o tratamento das fachadas translúcidas, a entrada de luz entre as lajes e a delimitação das salas de betão, que vão muito além do conceito de museu-contentor, já que o transformam num exemplo específico de museu que utiliza a luz como material básico: os efeitos evanescentes de energia e transparência que conformam a pele do edifício, a luz natural que define os seus interiores e a luz artificial que, à noite, o transforma numa lanterna radiante ou numa obra de arte.

Por último, apresentamos o Museu O em Lida, Nagano, Japão (1995-1999), de Kazuo Sejima e Ryue Nishizawa. Dedicado à conservação de documentos e materiais de arquivo, apresenta uma forma radicalmente alongada e levemente sinuosa, com um único pavimento, erguido sobre colunas de aço, como se flutuasse rodeado por um jardim e um bosque. Tudo isso feito com transparência e translucidez, reflexos e visões, delicadamente integrado no ambiente circundante. Os vidros com gravações, recriam a percepção de uma cortina ou de um tecido cheio de vapor de água. Pisos e tectos, com uma estudada materialidade reflectora, combinando tons claros e escuros, contribuem para esta expressão da arquitectura como jogo de reflexos e transparências, de luzes e sombras.

A abordagem nestes exemplos passa por uma sublimação do espaço expositivo num jogo de luzes, afastando-se da influência dos materiais, numa tentativa de desmaterializar o edifício.



[67+68+69] Museu de Arte Moderna Louisiana (1959), fotografias exteriores e interior.

O retorno às origens – Regionalismo Crítico

O movimento moderno criou um tipo de arquitectura sem lugar, uma arquitectura cuja abstracção ignora o sítio como fonte de inspiração para a sua própria concretização.

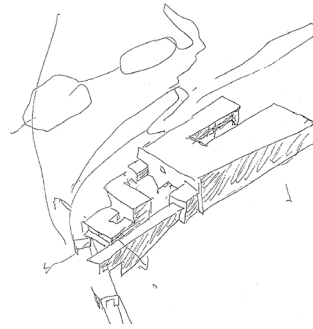
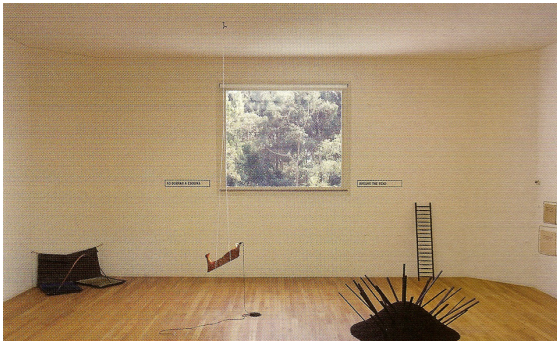
Kenneth Frampton apresenta-nos uma forma de estar na arquitectura denominada por Regionalismo Crítico. Segundo ele, a arquitectura depois de trilhar os caminhos do *High-Tech*, necessita de assumir uma posição “*arrière-garde*”, ou seja, uma posição que tanto se distancia do mito Iluminista do progresso, como do impulso de voltar às formas pré-industriais.

A estratégia fundamental do Regionalismo Crítico é a mediação do impacto da civilização universal com elementos derivados indirectamente das peculiaridades de um lugar específico. Assim percebe-se que o Regionalismo Crítico depende de um alto nível de consciência crítica. Pode encontrar a inspiração em coisas como a qualidade da luz do sítio, o sistema construtivo derivado de uma estrutura peculiar, ou mesmo na topografia local.

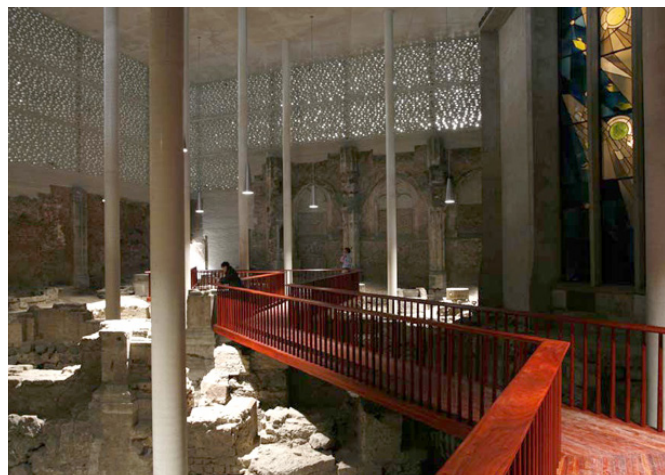
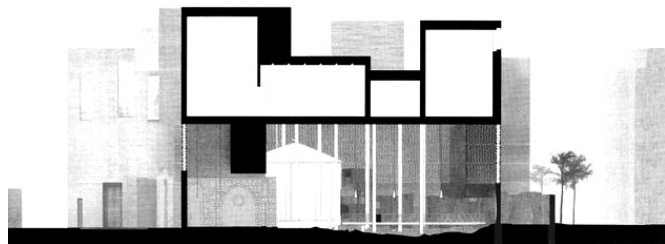
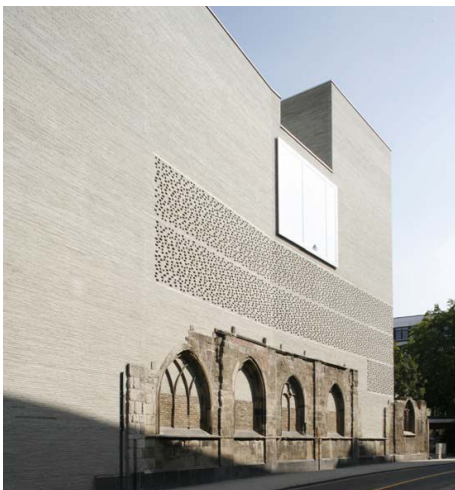
O Regionalismo Crítico toma a topografia como um factor importante para a definição da sua arquitectura, ao invés da modernidade *avant-garde*, que pretende tornar tudo *tabula rasa*, tornando o sítio num não-lugar. É necessário, como diz Mario Botta, “*construir o sítio*”¹⁴.

Como primórdio museológico do regionalismo crítico, o Museu de Arte Moderna Louisiana, construído entre 1958-1959, assume-se como referência de projectos vindouros. Situado em Humlebæk, a norte de Copenhaga, foi projectado por Jørgen Bo e Vihelm Wohlert. Este museu foi desenhado de modo a aproveitar as características específicas do local onde se implanta. Como museu, é um exemplo peculiar, já que se abre descomprometidamente para o exterior, tirando partido do seu enquadramento com o mar e o arvoredo circundante. A sua relação é tão directa, que enquanto se deambula pelas galerias também é possível admirar a exposição que está no seu exterior. Interior e exterior diluem-se entre si.

¹⁴ FOSTER, Hal - The anti-aesthetic: essays on postmodern culture. p. 26.



[70+71+72] Museu da Fundação de Serralves (1999), fotografias exterior e interior e esquisso.



[73+74+75+76] Museu Kolumba (2007), fotografia exterior, corte transversal e fotografias interiores.

Outro exemplo é o Museu de Serralves, no Porto (1991-1999), desenhado por Álvaro Siza Vieira. A forma como se dispõe no parque da Casa de Serralves deve-se a uma leitura cuidada da pré-existência. Aqui o lugar tem uma importância fundamental para o projecto. Conforme se vai percorrendo o museu, o parque faz constantes aparições. A sua presença é tal, que os curadores sentem-se obrigados a cobrir algumas das janelas, evitando que os enquadramentos paisagísticos possam desvalorizar ou desviar as atenções da exposição.

Um outro museu que se pode tomar como exemplo é o Kolumba (2007) em Colónia, da autoria de Peter Zumthor (1943-) integra-se no seu lugar, retirando influências desse mesmo contexto para a sua definição. Além da função museológica, o museu serve também de abrigo às ruínas da igreja de Santa Kolumba bombardeada durante a 2ª guerra mundial.

Para a concepção deste museu, a escolha do material foi influenciada pela história do sítio, sendo assim utilizado o tijolo – material por excelência utilizado durante o processo de reconstrução do pós-guerra. As janelas do museu cumprem mais do que a simples função da iluminação, abrindo-se de modo a criar uma relação de cumplicidade com edifícios e situações marcantes da envolvente.

Contrariamente à concepção autista do *white cube*, estes museus surgem numa interdependência com o lugar onde se inserem. Na concepção destes museus, é dada uma importância fundamental à leitura cuidada e atenta do contexto onde o edifício irá operar. Os espaços concebidos têm um papel fundamental na relação do espólio e dos visitantes com o sítio onde o edifício se insere.

O ESPAÇO EXPOSITIVO EM PORTUGAL

A compreensão do fenómeno da arquitectura expositiva contemporânea portuguesa, requer uma retrospectiva às influências e movimentos que foram influenciando o modo de fazer arquitectura em Portugal.

O espaço de exposição português surgiu como um programa esporádico da produção arquitectónica no século XVIII, evoluindo para um importante espaço de manifestações culturais no século XX, e que foi sofrendo variadas transformações mediante o contexto temporal onde se inseria. Tal como a restante produção arquitectónica nacional, também este espaço seria permeável à discussão entre a introdução as influências vindas da produção internacional ou a afirmação dos valores regionais, que por vezes se confundiram com valores nacionalistas. A arquitectura portuguesa poderá ser caracterizada pela constante procura e abertura às vanguardas, num processo contínuo de avanços e recuos por uma libertação de velhos princípios e de políticas restritivas.

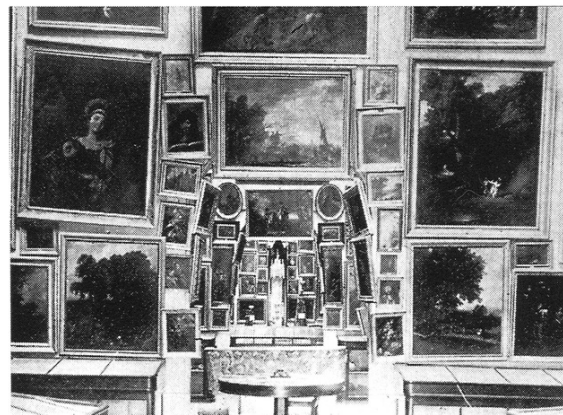
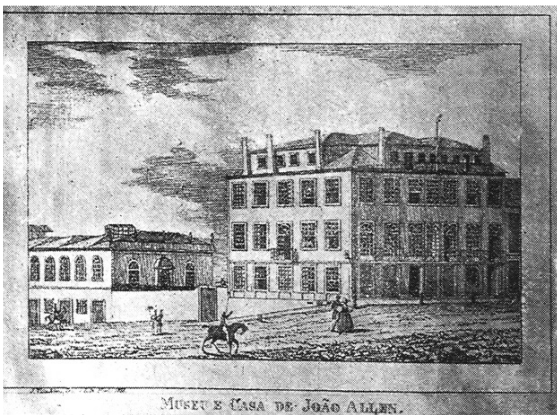
Durante o século XX, os arquitectos foram percebendo as necessidades específicas dos vários movimentos artísticos, criando espaços onde a arte encontrasse o seu lugar. Porém, o espaço expositivo em Portugal fora entendido como um instrumento de propaganda, devido ao seu papel na consciência cultural da sociedade. A formalização do espaço expositivo durante várias décadas desempenhou um papel propagandístico e fora utilizado como um instrumento de influência política e moral.

Um dos exemplos mais claros é o estado novo e as suas políticas de afirmação nacionalista, onde as questões do “fazer português” e da projecção da imagem nacionalista dominaram a produção arquitectónica, atingindo o seu expoente máximo com a Exposição do Mundo Português em 1940, na qual fora construído um cenário expositivo inspirado em estereótipos da arquitectura e história portuguesas.

No entanto, na segunda metade do século XX, depois de uma fase de reflexão sobre a influência do estado, bem como das influências modernas, os espaços expositivos retornaram à sua função principal – expor.



[77+78+79] Museu Universitário de Coimbra (1772), fotografia alçado principal e fotografias interiores.



[80] Museu Allen (1836), desenho do exterior e fotografia do espaço de exposição.

Primeiras preocupações

Os primeiros espaços expositivos em Portugal surgiram durante a regência do Marquês de Pombal. Num esforço de aproximação cultural às potências europeias e instigado pelo espírito iluminista, foi fundado o Museu Universitário de Coimbra em 1772, facto incontornável no desenvolvimento do espaço expositivo em Portugal. Desenhado pelo engenheiro militar Guilherme Eldsen, foi o primeiro edifício desenhado de raiz para tal propósito.

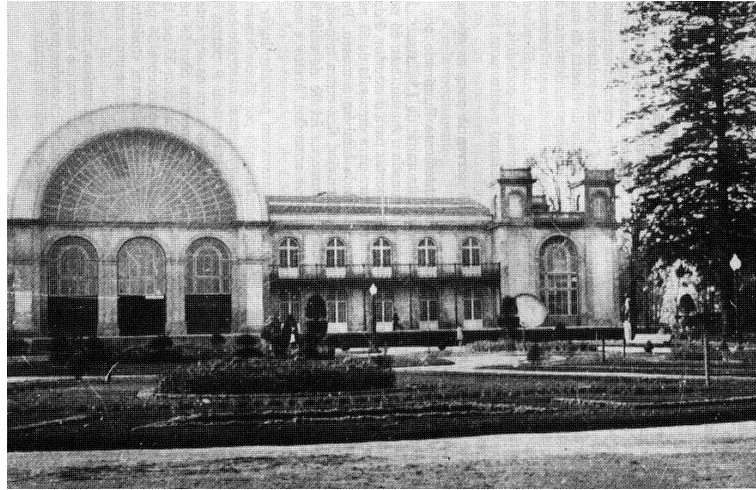
As preocupações para esta exposição passavam mais pela organização e classificação do espólio de instrumentos ligados à física e à botânica, do que propriamente à criação de um ambiente ideal para a sua apreensão. A organização interna do museu de física denuncia já preocupações com a especificidade de um espaço cuja função é expor.

Durante o restante século XVIII e XIX, as questões expositivas nunca tiveram verdadeira relevância para os interesses do estado, levando a um atraso no desenvolvimento de uma rede museológica em Portugal. Os espaços onde esporadicamente se foram desenvolvendo as exposições foram adaptações de palácios ou mesmo edifícios religiosos, nunca se utilizando edifícios concebidos especificamente para esse fim.

No princípio do século XIX, o Museu Allen surgiu como excepção à inércia que se fazia sentir a nível nacional. Este museu foi um dos primeiros, senão mesmo o primeiro, a ter preocupações específicas com o acondicionamento e exposição de obras de arte.

Os hábitos coleccionistas ligado às artes do sr. Allen levaram à acumulação de obras de arte, as quais começaram a precisar de um espaço próprio, levando de uma forma natural à criação do museu, que em 1836, se formalizou num anexo à casa do sr. Allen. Esse novo edifício estava organizado em três salas, seguindo o esquema tradicional do *Salón* para a exposição da sua colecção de quadros. A iluminação destes espaços era feita através de clarabóias, denotando uma preocupação com a criação de um ambiente exclusivo para a arte.

Mais tarde, o seu espólio seria transferido para o futuro Museu Portuense (actual Museu Soares dos Reis), uma das mais importantes referências museológicas do século XIX.

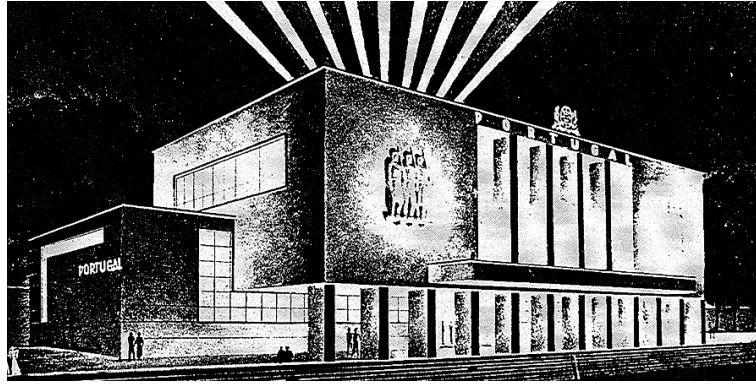


[81+82] Palácio de Cristal do Porto (1865), fotografias do interior e exterior.

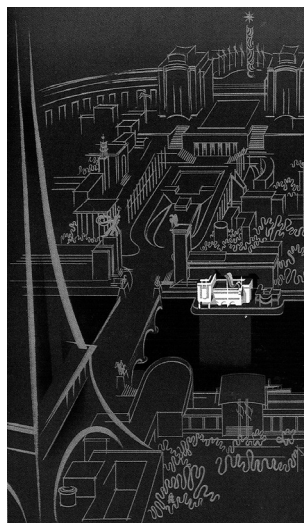
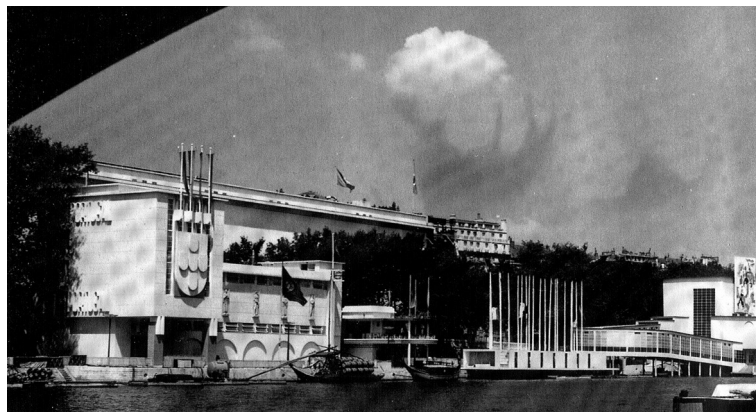
Foi com a revolução industrial que se iniciou um processo que iria acarretar várias transformações no panorama português. A nova produção industrial era cada vez mais pujante, libertando-se de influências artesanais e regionalistas, trazendo novas possibilidades construtivas.

Apesar do século XIX trazer consigo todos estes desafios e oportunidades, apresentando-se como um tempo de inovação, onde claramente, a indústria teria um papel importante na resolução dos problemas acarretados pela densificação populacional, a arquitectura alheia-se desta problemática. A formação Beaux-Arts, presa em codificações estilísticas com base nos tratados, fecha-se à discussão e ao diálogo com o seu tempo.

Um dos exemplos da hesitação entre a aceitação das novas potencialidades construtivas e de condicionamento aos velhos princípios é o Palácio de Cristal do Porto em 1865. Projecto da autoria do arquitecto inglês Thomas Dillen Jones, o Palácio de Cristal resultou num edifício com 110 metros de comprimento, cerca de 72 de largura e 19 de altura (no seu ponto mais alto), composto por uma grande nave central e duas laterais, onde o ferro e vidro se combinavam criando uma grande clarabóia a todo o comprimento do edifício. Devido à radicalidade da introdução destes novos materiais, a fachada fora resolvida com recurso a granito, numa operação de *aportuguesamento* do seu homónimo londrino. Construído na perspectiva de nele se realizarem diversos tipos de exposições, principalmente as de carácter industrial, veio a ser inaugurado em 1865 com a primeira Exposição Internacional realizada na Península Ibérica.



[83] Proposta de Veloso Reis Camelo para o Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de 1937.



[84+85+86] Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de 1937, fotografia exterior, esquema de localização, fotografia do átrio.

Estado Novo – a projecção de uma imagem

Após a primeira guerra mundial, uma nova consciência arquitectónica toma forma em Portugal. Utilizando algumas referências externas, nomeadamente de Le Corbusier, esta nova geração tentará propor uma renovação arquitectónica. No entanto, o Movimento Moderno nunca será correctamente interpretado pelos arquitectos portugueses desta geração. Os *cinco pontos* de Le Corbusier: planta livre, fachada livre, cobertura terraço, janelas horizontais e distanciamento do solo pelo meio de *pilotis*, raramente serão aplicados. Esta primeira geração de modernos sê-lo-á principalmente ao nível da linguagem exterior, da imagem. A composição volumétrica continuará a seguir os trâmites das regras de composição *Beaux Arts*. Este período partilha apesar de tudo alguns aspectos comuns ao Movimento Moderno. De facto, o modernismo português preocupar-se-á com o estudo estrutural das novas tecnologias disponíveis, essencialmente as estruturas de betão.

Em 1937 Portugal participou na Exposição Internacional de Paris. Ao contrário de participações anteriores, nesta experimenta-se ir além de estereótipos históricos, utilizando a recente linguagem moderna.

Apesar disso, a tentativa passa por uma fusão entre o estilo “moderno” e o estilo “nacional”. Houve propostas que ousaram relegar a introdução da componente nacional para segundo plano, nomeadamente a de Veloso Reis Camelo. Esta apresentava uma composição volumétrica onde os volumes eram habilmente sobrepostos, bem como uma aposta em linhas direitas mais abstractas e modernas. Porém, devido à desatenção dada ao registo tradicional, ficaria apenas pelo segundo lugar.

A proposta vencedora foi concebida por Keil do Amaral, que devido a imposições do próprio programa, se apresentou como uma estrutura única de 1500 m², distribuídos por oito salas. Exteriormente destacam-se as superfícies lisas e depuradas que valorizam a função do edifício, composto por dois corpos distintos, de definição vertical e horizontal. O corpo que se desenvolve em altura avança sobre o rio Sena, marcado por uma moldura aberta sobre o rio e ornamentado com o escudo nacional. Às formas de cariz racionalista são sobrepostas elementos decorativos de carácter simbólico, que remetem para a citação da tradição nacional, como o escudo, a Cruz de Cristo, os

relevos de figuras nacionais ou ainda a arcaria cega que compõe o alçado do volume de marcação horizontal. As oito salas anteriormente referidas expunham: o “Estado”, as “Realizações”, o “Trabalho”, o “Ultramar”, a “Arte Popular”, as “Pesquisas Científicas”, as “Riquezas Naturais” e o “Turismo”.

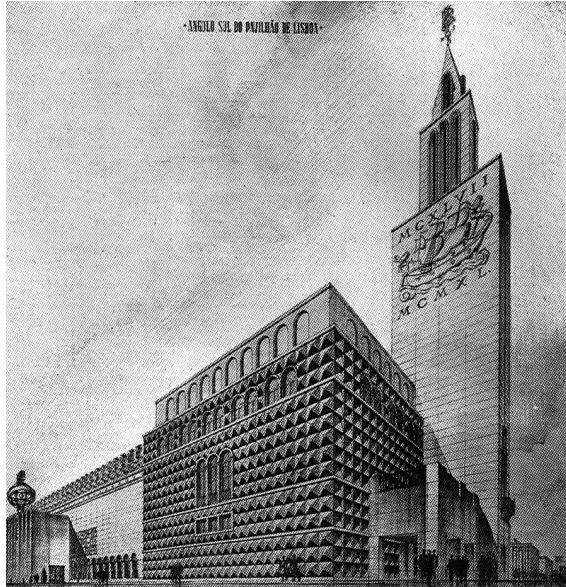
É significativo que para um importante acontecimento internacional, não só tenha sido procurada uma imagem de modernidade, como tenham optado por um arquitecto em início de carreira. Ainda que seja uma modernidade condicionada pela identificação das raízes da arquitectura tradicional portuguesa, representou um momento de renovação na visão oficial da arquitectura.

No entanto, a maioria dos arquitectos desta geração irá trabalhar simultaneamente em projectos ditos modernistas e em projectos de expressão mais nacionalista. A falta de formação teórica levou a que alguns destes arquitectos não soubessem explorar o verdadeiro modernismo, utilizando-o como uma forma de concepção plástica derivada da utilização dum novo material, um estilo ou uma moda.

Sistematicamente presente, continua o síndrome da “Casa Portuguesa”, fomentado por Raúl Lino. Numa ligação nostálgica à harmonia rural, recusando as influências da industrialização e apelando a uma continuidade histórica portuguesa. Consequentemente, todo o seu esforço foi num sentido da recusa de influências estrangeiras, desde o ecletismo ao modernismo, afirmando os valores de “sentimento” português baseado numa procura de um estereótipo regionalista.

Durante o tempo do Estado Novo, subsistiam alguns museus de arte, destacando-se o Museu de Arte Antiga em Lisboa e o Museu Soares dos Reis no Porto. Porém, as políticas do estado não estavam orientadas para a promoção da arte em Portugal, tendo sido feito um maior investimento na propagação de museus regionais de índole etnográfica. Esses museus tinham como função preservar os costumes e tradições de cada região, transmitindo uma consciência de orgulho nacionalista.

A exposição do Mundo Português em 1940 pode ser considerada como um dos momentos mais representativos das expectativas monumentais do regime.



[87+88+89] Exposição do Mundo Português (1940), fotografia da entrada da exposição, desenho do "Pavilhão de Honra e de Lisboa" e fotografia do interior do "Pavilhão da Fundação".

Organizada para comemorar o “Império Português” e as virtudes da nacionalidade, esta operação levou à intervenção de bastantes arquitectos.

Depois de uma experimentação modernista, o governo viu uma oportunidade nesta exposição para impor uma linguagem arquitectónica nacionalista já aplicada pelos governos fascistas italiano e alemão nos seus países. O arquitecto responsável foi Cottinelli Telmo, conseguindo desenvolver o plano da exposição em dois anos.

Utilizando como pano de fundo o Mosteiros dos Jerónimos, a exposição desenvolveu-se em redor da actual Praça do Império – um dos legados da exposição.

Numa operação propagandística, esta exposição pretendia projectar uma imagem da capacidade civilizadora de Portugal, legitimando o Estado Novo através da celebração do Império, impondo-se como Nação aos olhos de Portugal e do Mundo.

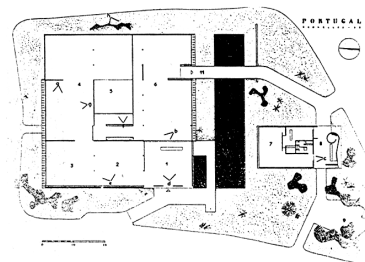
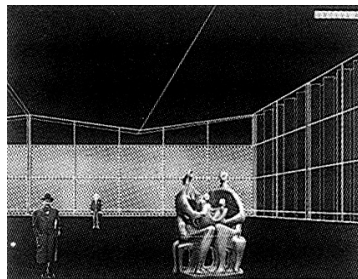
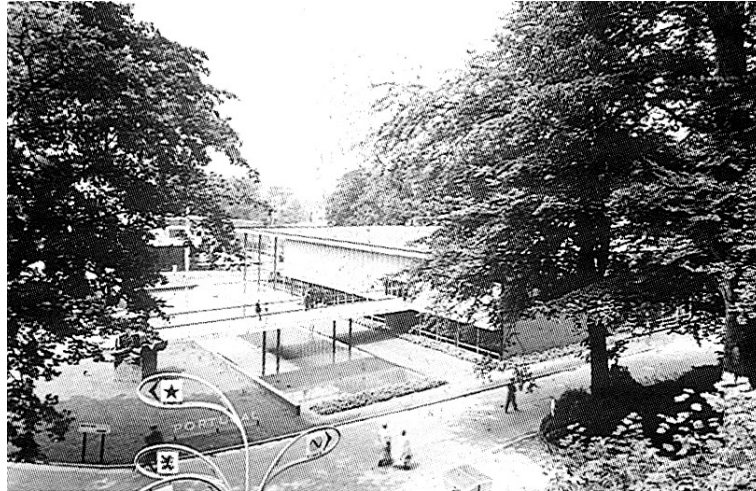
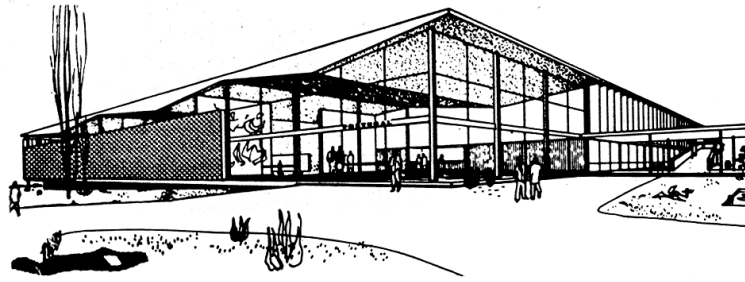
Os edifícios desta exposição tiveram uma dupla função: além de contentores de todo um espólio para educar as massas, os próprios edifícios serviam também de mostra quase caricatural de estereótipos da arquitectura histórico-regionalista portuguesa, numa operação de cenário, muita da qual de gesso e cartão.

Um dos exemplos de destaque foi o “Pavilhão da Honra e de Lisboa”, desenhado por Cristino da Silva, o qual combina uma linguagem racionalista de linhas rectas, com a inclusão de elementos decorativos como o brasão de Lisboa e a esfera armilar, destacando-se na sua totalidade o sentido de monumentalidade que este tipo de exposição pressupunha.

Anos 50 e o restabelecimento modernista

A arquitectura dos anos 50 constitui uma chave para a compreensão da produção da arquitectura contemporânea. Foram anos de ruptura, mas também de carneira, indispensáveis para a clarificação da situação actual.

Numa primeira fase, logo no pós-guerra, olhando para os grandes exemplos da modernidade, como Le Corbusier, as premissas do Movimento Moderno foram adoptadas com confiança. Racionalidade e funcionalidade tornaram-se palavras de ordem na arquitectura portuguesa.



[90+91+92+93] Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de 1958, perspectiva, fotografia exterior, estudo de ocupação e planta.

Em 1948 os arquitectos portugueses reuniram-se no 1º Congresso, fomentando uma nova consciência que, tardiamente ou não, apontava um novo rumo à arquitectura portuguesa. Aclamaram-se os princípios e as formas do Movimento Moderno como, por exemplo, os fixados na arquitectura de Le Corbusier. Acedeu-se ao Estilo Internacional como garantia de uma actualização instantânea da produção arquitectónica.

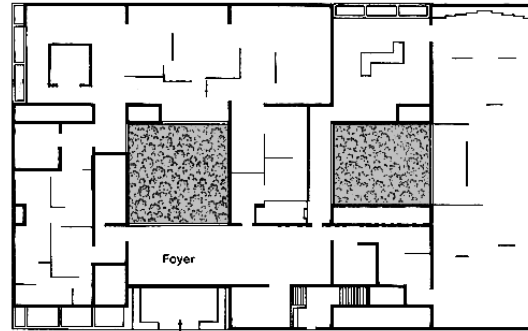
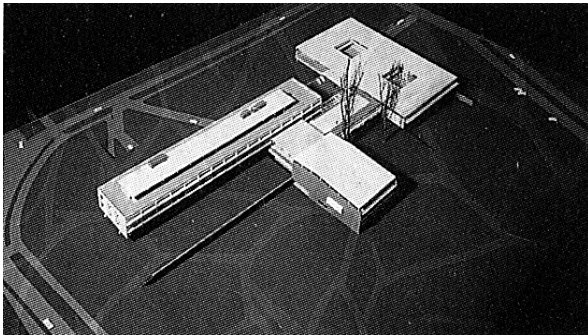
Esta nova atitude seria posta em prática no Pavilhão de Portugal para a Exposição Universal e Internacional de Bruxelas de 1958, o primeiro evento deste tipo após a 2ª Grande Guerra. Projectado pelo arquitecto Pedro Cid, seria criticado na sua arquitectura pelo uso abusivo de um Estilo Internacional que segundo alguns, já teria cumprido o seu papel na arquitectura portuguesa quando “*serviu para a arremetida contra os neoclassicismos e os pseudotradicionalismos*”¹⁵ mas que começaria, esta arquitectura, “*a tornar-se perigosa por carência de aderência às nossas realidades*”.¹⁶ Devemos, no entanto, não esquecer o carácter debutante do Pavilhão no sentido de uma afirmação da arquitectura portuguesa no panorama internacional, assim como não devemos esquecer o seu carácter efémero, próprio de uma *arquitectura de feira*, onde padrões de leveza estrutural, estandardização ou racionalidade, princípios que marcavam a arquitectura do Estilo Internacional, facilmente se sobrepunham a outros mais relacionados com uma experimentação desejada, garantindo uma maior segurança e operatividade da solução. A inovação fez-se essencialmente ao nível da museografia, da organização interna do espaço, na abordagem a um novo conceito expositivo, onde o suporte era agora uma arquitectura transparente, repleta de luz, apoiada numa planta livre dinamizada por diferentes pés direitos, por rampas e mezaninos, onde não havia referência da *p parede* (teve de ser criada) como suporte da exposição e se introduziu o *painel*.

Chegando aos meados dos anos 50, quando os CIAM se dissolvem, o Modernismo começa a ser questionado. Depois desta primeira fase da re-introdução dos princípios modernistas, o sentido dogmático do estilo internacional é rompido, entrando-se numa fase onde se despertaria o reconhecimento das tradições locais.

Devido à situação de atraso sofrido durante o estado novo, as tradições e costumes

¹⁵ TOSTÕES, Ana - Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50. p. 127.

¹⁶ Ibidem



[94+95+96] Museu da Fundação Calouste Gulbenkian (1969), fotografia exterior, maquete do conjunto da fundação e planta do museu.

tenham sido preservados. Com um acesso limitado às potencialidades tecnológicas do estrangeiro, os arquitectos portugueses foram obrigados a reinventar os seus meios. *“Daí a naturalidade com que foi possível, depois de uma primeira fase radical, passar ao equacionamento das premissas modernas e uma aproximação nova às raízes, valorizando as questões do contexto, o significado do sítio, a importância dos materiais tradicionais e dos métodos ancestrais.”*¹⁷

O Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa em 1955 nasceu de uma vontade de desmistificar a “casa portuguesa” que até então tinha sido promovida pelo próprio estado novo. O inquérito despertou os arquitectos para as formas tradicionais de construção, superando assim a forma como regime idealizava a arquitectura baseada apenas em estereótipos.

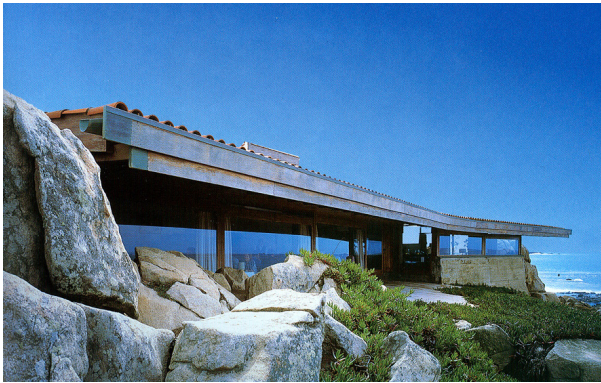
Nesse mesmo processo de desmistificação da “Casa Portuguesa” e do Movimento Moderno, destaca-se Fernando Távora.

*“Em 1947, Távora tinha dado o alarme: Tudo há que refazer, começando pelo princípio. Entenda-se renovar o vocabulário e as ideias, começando por estudar o meio e as arquitecturas portuguesas. A nossa Arquitectura e o nosso Urbanismo atravessam uma crise porque não são modernos – isto é, porque não realizam exactamente a síntese das nossas necessidades e das nossas possibilidades, não constituindo desse modo a tradução perfeita do homem português na multiplicidade das suas relações.”*¹⁸

No final da década de 50 desencadeia-se a obra da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian (1959-1969) que viria a constituir-se como uma peça referencial da arquitectura portuguesa. Reunindo um grupo de profissionais da geração moderna do pós-congresso - Alberto Pessoa, Pedro Cid (1925-1983) e Ruy Jervis d’Athouguia (1917) - que permanecerão fiéis à clareza de uma radical racionalidade e nela se adaptando com qualidade aos valores do sítio, esta obra desenvolve-se com uma objectividade radical, um sensível entendimento da relação entre espaço interno e natureza exterior. Obra

¹⁷ TOSTÕES, Ana in “2G”. vol. 20, suplemento. p. 27.

¹⁸ Fernando Távora, “O problema da Casa Portuguesa” in BARATA, Paulo Martins - Álvaro Siza 1954-1976. p. 10.



[97+98] Casa de Chá da Boa Nova (1963).

de uma racionalidade nos seus princípios, adopta os cânones do movimento moderno, sem ruptura, revendo tranquilamente os mitos da “Tradição Moderna”, ao sabor de uma natural continuidade, onde revemos o lema de Mies van de Rohe, “less is more”, traduzido com a fluida organicidade da espacialidade de Wright.

A perspectiva de Siza

Álvaro Siza Vieira (1933-) emerge na segunda metade do século XX como o mais influente arquitecto no panorama português. Num só autor percebe-se a complexidade de valores com que a arquitectura do final do século XX se tem deparado, desde uma posição totalmente “internacional” até ao reavivar das antigas tradições construtivas, afirmando mesmo *“não ser tradicionalista e não ignorar as raízes”*¹⁹

A colaboração com Fernando Távora no início do seu percurso, foi determinante para a sua formação e entendimento dos desafios da contemporaneidade, bem como a abordagem ao projecto e a relação com o seu contexto específico. A casa de Chá da Boa Nova em Leça é um excelente exemplo da forma como Siza aborda o sítio. O edifício não luta ou recusa o sítio, toma conta dele, estabelece relações com a envolvente, descobre novas formas de interagir com as suas peculiaridades, com a sua história, com as suas potencialidades.

“1.Começo um projecto quando visito um sítio (programa e condições vagas, como quase sempre acontece).

Outras vezes começo antes, a partir da ideia que tenho dum sítio (uma descrição, uma fotografia, alguma coisa que tenha lido, uma indiscrição).

Não quer dizer que fique muito de um primeiro esquisso. Mas tudo começa. Um sítio vale pelo que é e pelo que poderá ser ou deseja ser – coisas talvez opostas, mas nunca sem relação.

Muito que antes desenhei (muito do que outros desenharam) flutua no interior do primeiro esquisso. Sem ordem. Tanto que pouco aparece do lugar que invoca.

¹⁹ Álvaro Siza citado por Ana Tostões in “2G”. vol. 20, suplemento. p. 33.

Nenhum sítio está deserto. Pode ser sempre um dos habitantes.

A ordem é a aproximação dos opostos.”²⁰

Nestas palavras de Siza subentende-se um método projectual que recusa a alienação das particularidades do lugar onde intervém. A identidade do lugar desempenha um papel fundamental na génese projectual. O sítio onde a obra se insere oferece todos os indícios para a sua própria transformação. Olhando para os meios de construção, atmosfera e clima específicos do lugar, o projecto desenvolve-se sempre num diálogo com o seu contexto físico, histórico ou social.

Contrariamente à tradição projectual que se abstrai do lugar real, os seus projectos inscrevem-se nas particularidades locais. Assim, a formalização do corpo arquitectónico desenvolve-se numa absorção das qualidades específicas do lugar, com toda a complexidade que isso implica.

Ao contrário de muita da produção arquitectónica expositiva, a qual sofre do síndrome *white box*”, os espaços de Siza levam-nos a comunicar com a envolvente. A arte não é segregada da envolvente, facultando uma leitura sempre renovada.

Os museus de Siza permitem uma liberdade imensa, fluindo entre arquitectura e natureza, entre interior e exterior, não numa exclusão mútua, mas numa tensão constante entre os opostos. Os projectos de Siza não remetem para uma estaticidade mas também não nos fazem perder dentro deles. Eles permitem que o indivíduo assuma com intensidade a liberdade de movimentos e pensamentos.

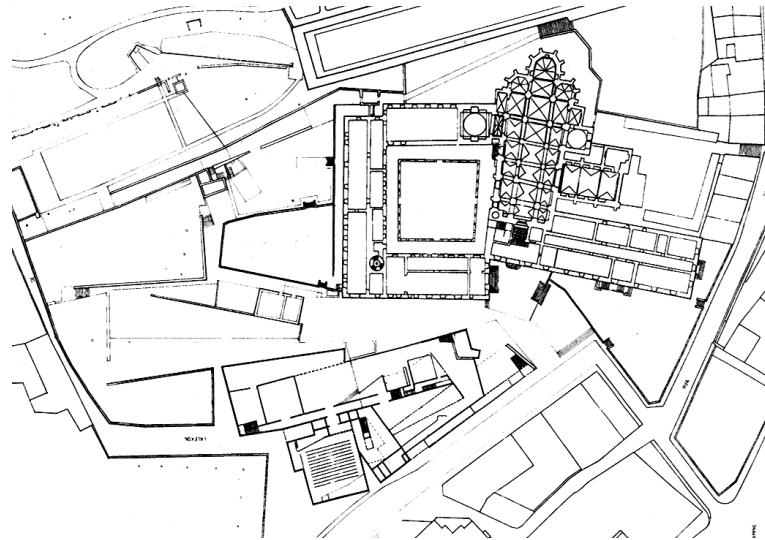
“...cada projecto partilha a noção de que a experiência da arte é o resultado da mediação entre a obra de arte, o espaço em que se insere e a cidade.”²¹

Os próximos dois exemplos são testemunhos materiais da sua abordagem ao problema expositivo, onde se percebe o seu modo de actuar sobre o lugar e as suas características.

Trabalhar na ruína, trabalhar no limite entre a cidade de pedra e paisagem galega, trabalhar entre um convento e uma rua – é neste conflito que se situa o edifício de

²⁰ Álvaro Siza in LLANO, Pedro de; Castanheira, Carlos, ed. – Álvaro Siza: obras e projectos. p. 61. (tradução) – Este é um extracto de um texto 1983, onde Siza escreve sobre a sua actividade profissional em oito pontos, sendo este o primeiro.

²¹ Peter Testa in FERNANDES, João; Castanheira, Carlos – Álvaro Siza: expor on display. p. 15.



[99+100+101+102+103] Centro Galego de Arte Contemporânea (1993),
planta de implantação e fotografias de exterior e interior

Siza tentando dialogar e transformando o sítio. Implantado em Santiago de Compostela, o Centro de Arte Galega de Arte Contemporânea (1988-93) apresentou uma série de complexidades a resolver. Nesse interstício, Siza reconstitui e estende as plataformas e os muros em ruína do jardim do Convento de Santo Domingo de Bonaval, criando assim a implantação para assentar o edifício. A obra deixa-se impregnar pelas anteriores topografias. A abertura à cidade e à paisagem é conseguida numa série de inversões espaciais entre solo, superfície e volume. Na continuidade com a cidade de pedra, que é Santiago de Compostela, o edifício é revestido a granito, tornando-se também limite da cidade perante a abertura dos jardins periféricos.

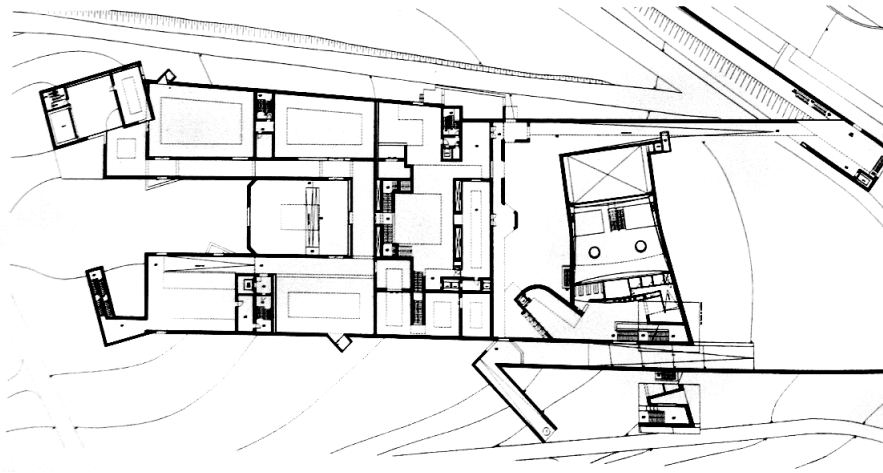
Recusando a ocultação ou disfarce de um edifício com um papel tão relevante na vida da cidade, Siza desenvolve uma série de tensões tanto com o convento, como com a rua. Assim, são desenhados dois volumes, um conformando a rua, outro enfrentando o convento. Um terceiro volume remata os outros dois, delimitando o jardim.

A sua configuração triangular cria um campo espacial multidireccional, não forçando a visita num só sentido, mas permitindo a visita e a descoberta.

As sequências espaciais do interior dos dois pisos de galerias interligam-se entre elas e com o mundo exterior, criando uma simultaneidade na forma como se percebe o espaço. Um grande esforço foi posto no estudo da forma como a luz afecta estes espaços. Engenhos como a mesa invertida foram desenhados para um controlo mais efectivo da luz natural e a forma como esta interage com os interiores.

O segundo exemplo, o Museu de Arte Contemporânea de Serralves de 1999, retoma as questões de escala ambiental e territorial desenvolvidas no CGAC, levando-as a outro nível. Num primeiro olhar, a obra de Siza parece perder impacto, escondida no interior dos preexistentes muros do jardim, não tendo uma relação directa com a cidade. Compreendendo a envolvente de baixa densidade e baixa definição, o novo e vasto complexo museológico, inserido em dezoito hectares, é difícil de observar no seu conjunto.

O desenvolvimento organizacional do Museu de Serralves é feito a partir da tipologia do pátio, numa observação atenta ao meio ambiente. Num olhar mais atento, percebe-se a forma como Siza lida com uma tipologia conhecida e a transforma, conformando-a às relações com a envolvente natural e construída, bem como com as próprias obras de arte.



[104+105+106+107+108] Museu da Fundação de Serralves (1999), planta térrea e fotos de exterior e interior

Como em tantas casas do arquitecto, pormenores tão banais como escadas e janelas são levados a tornarem-se engenhos que levam a relações insólitas e surpreendentes. O mundo exterior torna-se parte integrante do edifício, numa relação estimulada pelas aberturas e formas que Siza tão habilmente cria. Esta obra não é simplesmente um reflexo da natureza, mas sim uma realidade autónoma que mantém relações com o mundo exterior e com as condições específicas que lhe deram origem.

A concepção dos espaços interiores deste museu vão além do simples *white cube*, negando o encerramento sobre si mesmo. O jardim e a exposição entram em comunhão, influenciando-se mutuamente. O visitante deste museu não se perde num mundo abstracto, muito devido aos acidentes de percurso desenhados na *promenade architecturale* pelas galerias, bem como nas constantes aparições do jardim.

“Cada nova obra intervém numa certa situação histórica. Para a qualidade desta intervenção é crucial que se consiga equipar o novo com características que entrem numa relação de tensão significativa com o existente. Para o novo poder encontrar o seu lugar, precisa primeiro de nos estimular para ver o existente de uma nova maneira. Lança-se uma pedra na água. A areia agita-se e volta a assentar. O distúrbio foi necessário. A pedra encontrou o seu lugar. Mas o lago já não é o mesmo.”²²

A herança da discussão começada nos anos 50 está bem patente na obra de Siza. Tal como essa mesma discussão, que não aceitava um Modernismo descontextualizado, a sua obra recusa também essa mesma descontextualização. Nos museus de Siza, percebe-se o esforço na tarefa de inserção da edificação no lugar, que leva a algo mais que uma simples conformação – leva à transformação.

²² ZUMTHOR, Peter - Pensar a Arquitectura. p. 17.

ESPAÇOS EXPOSITIVOS DO SÉC. XXI

5 Casos contemporâneos

“Como afirma Álvaro Siza, esta “jovem geração de arquitectos portugueses está mais livre de inibições e contradições (inovação ou tradição, internacionalismo e regionalismo) que as gerações anteriores” e, nela, “o reencontro da modernidade assume, e pela primeira vez desde há muito tempo, uma posição de contemporaneidade, e simultaneamente de universalidade e de compreensão da história como devir”²³

Estes casos de estudo representam uma amostra do panorama arquitectónico expositivo contemporâneo. A sua escolha deveu-se à contemporaneidade dos mesmos, bem como dos seus autores.

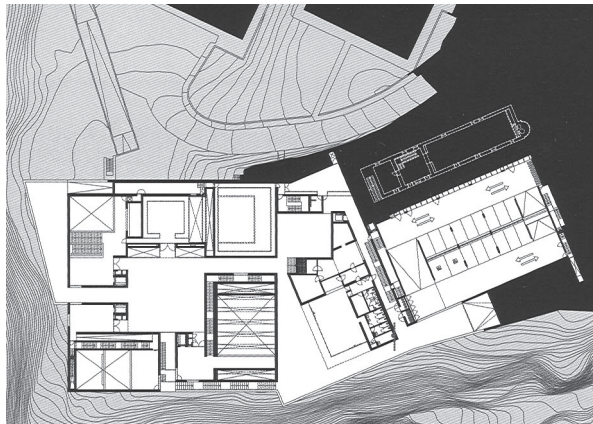
Os autores dos edifícios a analisar nasceram na década da 60. A sua educação e vivência aconteceram debaixo de um regime liberto da opressão de outros tempos, mais aberto ao que se passava no resto do mundo. Questões que atormentaram as gerações anteriores, como a “Casa Portuguesa”, já não faziam sentido neste período. Depois da reflexão dos anos 50 sobre o modernismo, o regionalismo crítico já era ponto assente. Assim, foi possível dar um grande passo nesta nova conjuntura.

A formação internacionalizada, o acesso a novas fontes informação facilitada pelas inúmeras publicações de arquitectura, bem como pela internet, incrementou a consciencialização do panorama internacional. O próprio mediatismo, com um carácter cada vez mais incidente, é utilizado por estes autores numa forma controlada.

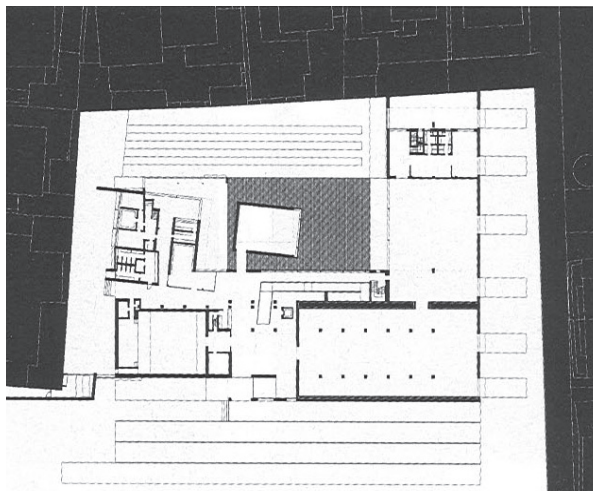
“Em primeiro lugar, nenhum destes jovens autores escapa ao tempo em que vivem, não tanto como heróico “agora”, mas antes como fluir que envolve factos e acontecimentos que, pelo menos desde o final dos anos 80, têm redesenhado o mundo contemporâneo. As implicações da sociedade dita global, a reorganização política após a queda do muro de Berlim, o fim anunciado do relativismo pós-moderno e a incerteza perante a finitude da existência, entre outros aspectos relevantes, têm vindo a reconstruir uma nova infraestrutura de verdade. Assim, aceite o jogo da globalização, apesar desta ser sobretudo económica e estar centrada numa ínfima parte do todo, sob um pensamento tecnocrático

²³ Álvaro Siza Vieira in “2G”. vol. 20, suplemento. p. 10.

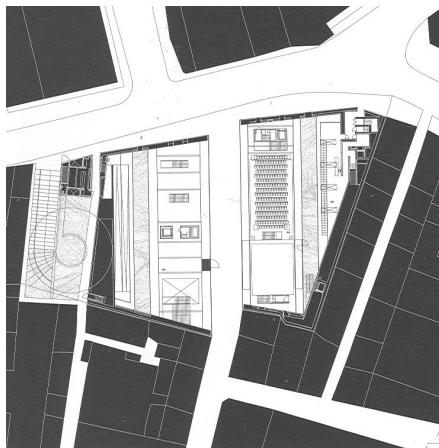
Casa das Mudas



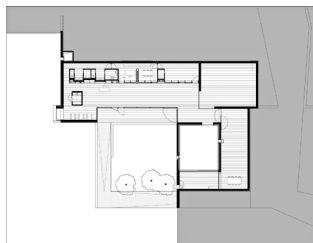
Museu Marítimo de Ílhavo



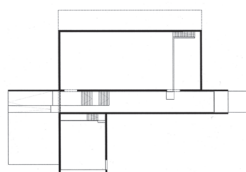
Centro de Artes de Sines



Museu da Luz



Galeria Mário Sequeira



cada vez mais único e relativizador, estes jovens arquitectos usam a memória contra a devastação do esquecimento, todas as formas de saber e conhecimento diante da assolação da ignorância, e se negam a ser meros espectadores ou a constatar a superfície das coisas e, ainda menos, a encarar o planeta como objecto comerciável.”²⁴

Os cinco casos de estudo apresentados a seguir são uma amostra representativa da actual produção arquitectónica de espaços expositivos, variando em escala, em conteúdos expositivos e em contextos geográficos e humanos. Todos eles surgiram como resposta a necessidades específicas de cada contexto, sendo respondidas por vários arquitectos, cada um com formação e experiência diferentes, mas com a realidade portuguesa e a sua contemporaneidade geracional a uni-los.

²⁴ “2G”. vol. 20, suplemento. p. 8.



[110] planta de implantação



[111] relação com a envolvente

Galeria Mário Sequeira

2000

Situada na Quinta da Igreja em Parada de Tibães, nas imediações da cidade de Braga, a galeria Mário Sequeira iniciou a sua actividade em 1994, tendo como propósito a exposição e divulgação da arte contemporânea. Este espaço propõe-se como alternativa ao efeito polarizador dos espaços culturais nos grandes centros urbanos (Lisboa e Porto), atraindo uma série de eventos culturais, tais como exposições de pintura, escultura, conferências e concertos de música. Torna-se assim evidente a sua importância como dinamizador cultural nesta região.

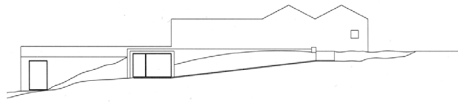
No início da sua actividade, a antiga casa da quinta, dos finais do século XIX, fora recuperada pelo arquitecto António Coutinhas, de modo a funcionar como espaço expositivo. Porém, a necessidade de um espaço mais adequado para esse efeito fora sentido poucos anos depois. Em 1998, decidiu-se construir uma nova galeria que pudesse responder aos novos requisitos da exposição de arte contemporânea.

Devido à sua implantação na Quinta da Igreja, um local bucólico, onde domina a serenidade rural, era fundamental que a intervenção não entrasse em conflito com este lugar, mantendo o seu carácter original. Um acto de silêncio e calma foi requerido para este sítio, pedindo uma intervenção dialogante com a paisagem.

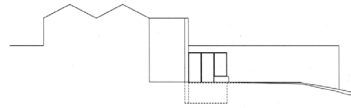
Para a realização deste projecto foi chamado o arquitecto bracarense Carvalho Araújo (1961-), cuja produção arquitectónica é caracterizada pela procura exaustiva de soluções sintéticas, resultando em formas depuradas que resolvem incisivamente os programas propostos.

Libertando-se de tipologias e referências formais, a proposta do arquitecto para a galeria assume-se como um objecto abstracto, o qual não se impõe à sua envolvente, mas deixa que esta o impregne.

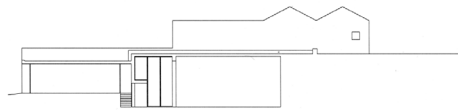
alçado poente



alçado nascente



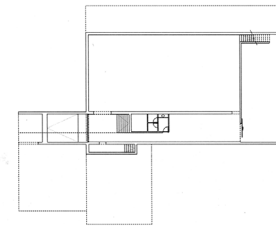
corte transversal



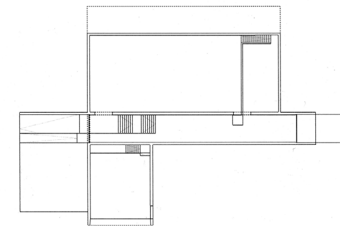
alçado norte



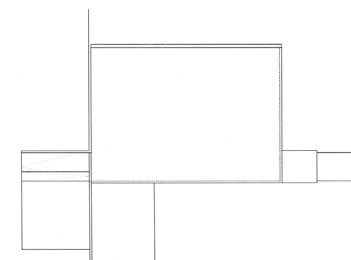
planta piso -1



planta piso 0



planta cobertura



A sua implantação toma a relação da casa da quinta e da casa do caseiro como o seu ponto de partida vital, buscando o direccionamento organizativo do conjunto pré-existente. Não se impondo à casa, vai buscar a cota do seu pátio, a partir da qual se afunda no terreno. Estando agora enterrado, a grande volumetria da galeria pode desenvolver-se sem criar distúrbios.

“O “afundamento” do edifício retira-lhe qualquer tipo de ruído na paisagem, e a primeira leitura da volumetria à superfície, rectilínea e minimalista, estimula a expectativa na observação da dualidade da escala com que o observador irá deparar...”²⁵

A organização deste edifício passa pela criação de ligações do grande volume expositivo com a sua envolvente, sendo necessário criar uma série de elementos de apoio. Assim, além da grande sala existe um volume de circulações agarrado a esta, onde também está integrado um pequeno espaço de exposições. Este volume organiza a comunicação do edifício com a sua envolvente, permitindo o acesso à galeria. Ligado a este módulo de circulações, existe também um pequeno volume que se projecta para norte, onde se situam os órgãos administrativos, o qual tem uma relação aberta com o relvado.

O acesso à galeria faz-se através de dois pontos, um a poente e outro a nascente. O acesso poente começa no próprio pátio da casa da quinta, seguindo-se por uma descida através da rampa de acesso, chegando-se a um volume branco de betão que se projecta além do edifício para nos receber. Por outro lado, de modo a aceder à entrada nascente, atravessa-se primeiramente um pequeno bosque. Essa mesma cortina de árvores, a qual delinea a quase totalidade do perímetro da quinta, funciona como filtro aos distúrbios envolventes, criando no seu interior um espaço onde a arte possa tomar lugar, tanto na própria galeria como no extenso relvado. Passando o bosque, deparamo-nos com um pequeno pátio de exposições e com a entrada da galeria, a qual nos apresenta um grande envidraçado de dois pisos, demonstrando-nos o afundamento da grande sala.

²⁵ SARAIVA, Carlos in GONÇALVES, Samuel - Galeria Mário Sequeira. p. 11.



[113] alçado norte



[114] entrada poente



[115] entrada nascente

Conforme nos aproximamos do momento da experimentação da grande sala do seu interior, sente-se uma gradação crescente da escala, o que provoca e alimenta os contrastes existentes de luz, cor, escala... Descendo as escadas entramos finalmente na grande sala, deparamo-nos com um espaço de pé-direito duplo, branco e abstracto, um não-lugar. Este espaço altera a nossa percepção, sublimando a nossa consciência física, aproximando-nos das obras de arte num plano metafísico. A arquitectura neutraliza-se em prol da arte.

O carácter etéreo deste espaço é enriquecido pela ligação que a galeria estabelece com o exterior através do seu alçado nascente, permitindo a permeabilidade à luz natural e a percepção da passagem do dia. Porém, sendo a luz natural insuficiente para suprir as necessidades expositivas, tendo apenas um carácter pontual, a luz artificial toma uma maior predominância, havendo assim um maior controlo no carácter luminoso deste espaço.

O carácter abstracto do interior desta galeria é afirmado pela depuração das formas e sobretudo pela utilização de materiais uniformes e brancos, desligados de quaisquer referências e influências. Contudo, exteriormente, este nível de depuração e abstracção material não é tão extremo, preferindo-se aqui buscar influências à cultura construtiva tradicional, sendo o grande volume revestido à pedra autóctone - o granito. De modo a reforçar essa ligação com o sítio, a cobertura do volume é vegetal, estabelecendo uma ligação à construção tradicional de taludes de pedra, os quais estão presentes também nesta quinta, integrando assim o volume nesse mesmo sistema de suporte.

Na resposta às particularidades do programa galerístico, foram tomadas uma série de opções de modo a criar um espaço polivalente que se adequasse aos desafios da exposição de arte contemporânea, sendo alcançada de forma simples e directa, criando um espaço abstracto, recaindo em soluções baseadas em formas e materiais neutralizados, numa aproximação ao paradigma *white cube*.

Porém, a sua concepção pressente o lugar onde se insere, absorvendo as suas especificidades na sua formalização e materialização, dialogando com o sítio e com a



[116] a grande sala



[117] relação da sala com a entrada nascente



[118] zona de circulações

região, procurando referências na sua cultura construtiva e deixando certos aspectos como a luz e alguns enquadramentos entrarem nele. Percebe-se assim um esforço para criar algo mais que do um simples contentor de arte, mas um objecto que ao estabelecer ligações com o seu lugar, torna-se parte do mesmo.



[119] planta de implantação



[120] relação com a envolvente

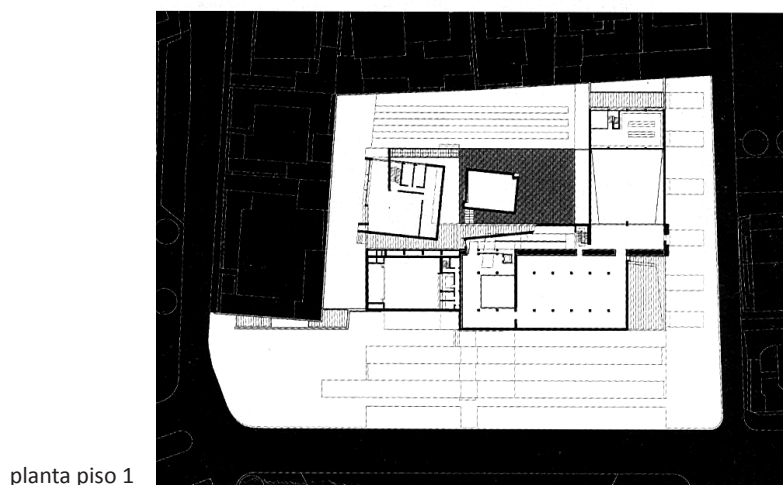
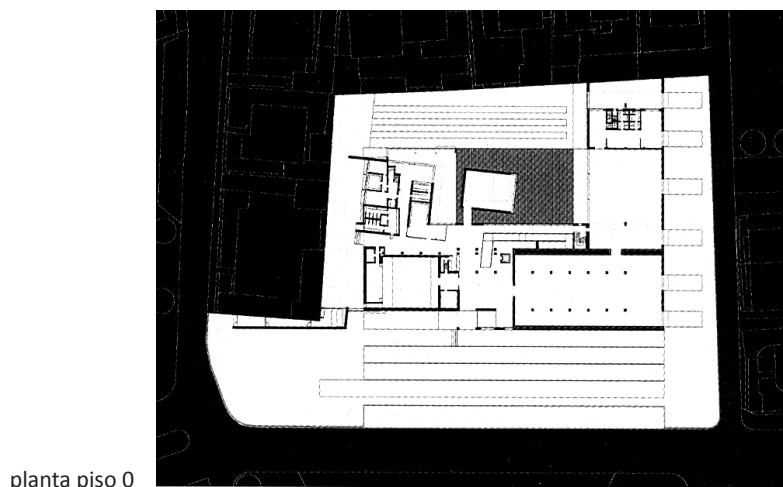
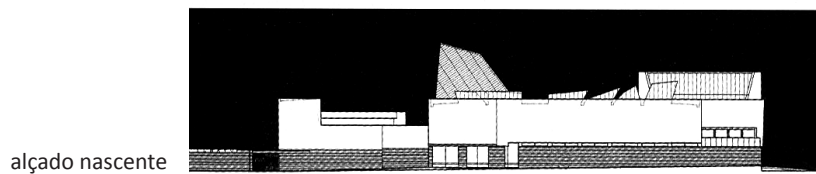
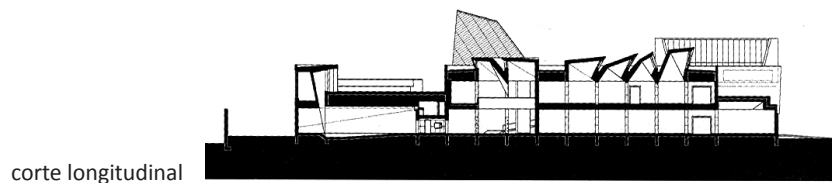
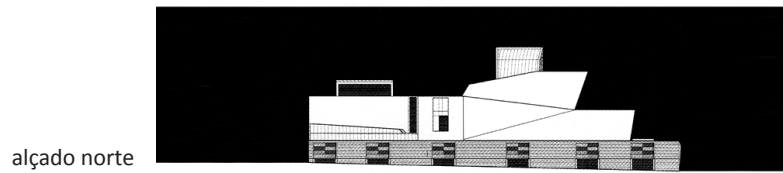
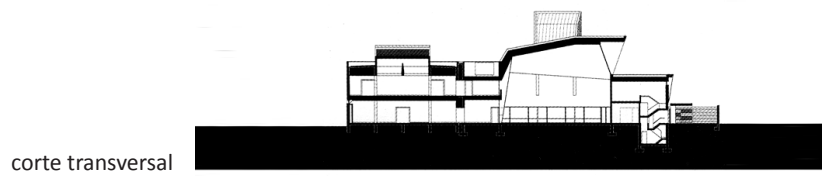
Museu Marítimo de Ílhavo

2001

O Museu Marítimo de Ílhavo funciona como testemunho da importância económica e cultural da “faina” do bacalhau no desenvolvimento de Portugal, dedicando-lhe uma abordagem temática expositiva, colocando-se desta forma numa posição de destaque no contexto cultural da região de Ílhavo. Associado ao Moliceiro e toda a sua actividade, o Museu tem o conteúdo necessário para projectar a cultura própria da região para além das suas fronteiras. Acresce ainda o facto de nesta zona terem existido as maiores frotas bacalhoeriras do país e conseqüentemente de estaleiros de construção naval, hoje fechados ou abandonados na sua quase totalidade. Existe, por isso, ainda em campo um espólio em rápido desaparecimento que o Museu poderá e deverá vir albergar na sua colecção, desde que sejam, para isso, criadas as necessárias condições.

Depois de quase três décadas de funcionamento, houve necessidade de reformar o antigo museu dos anos 70, o qual já não oferecia condições para o condicionamento da colecção. Os espaços não ofereciam as dimensões necessárias para a vasta colecção, havia infiltrações, não havia ar condicionado, a rede eléctrica estava degradada, havia problemas de segurança - era tempo de reformar este edifício. Assim, foi lançado o concurso para a remodelação do antigo Museu Marítimo de Ílhavo em 1997, o qual foi ganho pela dupla de irmãos Francisco Mateus (1963-) e Nuno Mateus (1961-). Após dois anos de projecto, este edifício começou a tomar forma em 1999, sendo inaugurado em 2001, colmatando uma necessidade cultural e simbólica das gentes de Ílhavo.

A concepção projectual dos irmãos Mateus é uma resposta derivada da transformação progressiva de formas familiares em formas tocadas pela estranheza e experimentação de novas possibilidades formais, fugindo de “lugares seguros”. Grande parte desta posição conceptual foi absorvida nos EUA pelo próprio Nuno Mateus, onde descobriu toda uma experimentação desconstrutivista no seu contacto com grandes nomes da arquitectura internacional como Daniel Liebeskind e Peter Eisenman. Aí aprendeu formas mais dinâmicas de lidar com a estaticidade natural da arquitectura.



O museu situa-se numa zona limítrofe da cidade de Ílhavo, nas imediações da própria Ria de Aveiro, onde a construção envolvente se resume a vivendas de dois pisos, tendo como excepção o centro de saúde multicolorido, implantado do outro lado da rua. Assim, o museu assume-se como referência urbana num contexto amorfo e desarticulado, oferecendo no seu exterior um vasto espaço de recepção.

Ao conformar o edifício no seu lote, pela construção de um muro perimetral, os arquitectos resolveram a relação com a sua envolvente, resultando também na criação de um espaço interno que serve de logradouro para os vários espaços interiores do museu.

Volumetricamente, considerou-se como ponto de partida, o antigo edifício, o qual já não oferecia qualquer tipo de condições para acondicionar a sua colecção. Dessa mesma pré-existência, foi só aproveitada a estrutura, a partir da qual se formou o novo volume de exposições. A esse volume ligou-se um novo corpo estreito, ao longo de todo o lote, o qual contém a maioria das circulações que articulam os restantes volumes. A partir desse corpo estreito acoplaram-se todos os novos volumes: a grande Sala da Ria, com o seu enorme pé-direito; a “torre negra” central, das Exposições Temporárias; o corpo Administrativo, da Biblioteca e Cafeteria; o corpo do Auditório. No pátio interno do museu existe um espelho de água, o qual é visível a partir de todos os volumes, sendo também elemento de ligação da experiência do Museu.

Antes mesmo de entrar no edifício, somos compelidos a atravessar uma vasta escultura formada por três caixas de aço cheias de brita, evocativas do movimento e instabilidade do próprio mar. Chegando ao átrio, deparamo-nos imediatamente com o espelho de água situado no pátio, cujos reflexos de luz animam o espaço, é a partir daqui que podemos aceder à “torre negra”, à loja, à cafeteria ou simplesmente iniciar a visita pela exposição principal. Os espaços expositivos estão encadeados de modo a formarem um circuito fechado, organizando o percurso no sentido de começar e terminar no átrio. A exposição inicia-se no piso térreo do antigo volume reestruturado, na sala da Faina Maior, espaço esse dominado pela presença de um bacalhoeiro em escala real, à volta do qual está disposta toda a exposição desta sala. Este espaço é caracterizado pela luminosidade ténue e controlo luminoso, criando um ambiente de introspecção. Daqui passa-se para a grande sala da Ria, onde somos confrontados com uma diferença de luz e escala bastante



[122] sala da ria



[123] sala de exposições temporárias



[124] rampa de acesso no alçado norte

acentuadas. Este espaço apresenta um enorme pé-direito, de modo a acomodar os barcos moliceiros e as suas grandes velas, sendo iluminado por grandes janelas viradas viradas a norte, e por uma faixa de janelas virados para o espelho de água, criando um ambiente luminoso complexo, dependente do ritmo do dia. A comunicação para o próximo espaço é feita através dumas escadas revestidas a mármore (espelhos, cobertores e guardas), as quais permitem aceder ao mezzanine da sala da Ria onde existe uma exposição complementar à das embarcações. A próxima sala é o piso superior do volume do antigo museu marítimo, esta dedicada às epopeias marítimas, a dos Mares. Aqui todo o espaço é organizado de acordo com a estrutura do antigo edifício, ordenando tanto a exposição como as próprias clarabóias por essa mesma grelha estrutural. As peças, expositores e vitrinas estão alinhadas pela modulação dos pilares, as clarabóias estão dispostas entre os espaços das vigas, criando ritmo e regularidade espacial, porém, as clarabóias foram desenhadas com várias orientações, quebrando a regularidade dominante pela criação de uma iluminação diversificada.

Passando a sala dos Mares, chegamos finalmente à Sala das Conchas, espaço onde se desenvolve a colecção de conchas e outras curiosidades marítimas, o qual se situa imediatamente por cima do próprio átrio. Este espaço é dominado pelo pé-direito duplo situado no meio da sala, bem como pela formalidade da clarabóia que a ilumina, à volta da qual se organiza a exposição.

Chegamos ao final da exposição, através da grande rampa que liga a Sala das Conchas ao átrio. O espaço onde se situa esta rampa é banhado pelos reflexos vindos do espelho de água do pátio interior. Neste fim de exposição, o jogo entre a água e a luz faz com que o próprio edifício nos relembre uma última vez do tema de fundo da exposição, o mar e a sua relação com o homem.

À parte do percurso expositivo, está a sala de exposições temporárias – a “torre negra”. Como este volume se destaca do restante corpo do museu, entrando no espelho de água, é necessário passar por uma “ponte” que nos permite aceder ao seu interior. Embora negro por fora, devido ao seu revestimento de ardósia, interiormente é totalmente branco, sendo banhado de luz pela grande janela alta. A predominância do branco só é quebrada pelo vão aberto perante o espelho de água, reforçando a sua situação isolada.



[125] sala da faina



[126] sala da ria



[127] rampa de articulação entre os dois pisos

Depois de percorrer as várias salas que compõem a exposição permanente deste museu, percebe-se que a relação entre os vários espaços de exposição é feita pontualmente apenas por portas e escadas, não havendo uma relação de contacto directo entre as várias colecções, individualizando assim o carácter de cada uma. Também a ligação com o exterior é quase sempre negada, tendo relação com o espelho de água apenas a Sala da Ria e a Sala de Exposições Temporárias, contudo, as necessidades expositivas impõem-se à arquitectura e mesmo a esses espaços é negada a relação com o exterior, sendo encoberta pelos “black-outs”.

Na formalização dos espaços do museu, sente-se nos autores do projecto as influências da sua formação internacional com os arquitectos com quem estiveram a colaborar. Os pequenos cortes e desvios formais nos volumes regulares, levam a uma dinamização dos espaços, evitando a estaticidade espacial. A introdução de irregularidades formais desempenha um papel fulcral na diversificação espacial e na multiplicação de possibilidades expositivas. Quanto à sua natureza modular, os espaços expositivos foram concebidos em volumes simples, que permitem uma grande flexibilidade de montagem de diferentes tipos de cenografias. A “limpeza” do espaço interior permite que a sua apropriação seja feita de formas distintas, possibilitando uma fácil e contínua renovação das exposições. Será, assim, continuamente renovada a relação do museu com os seus visitantes, correspondendo, desta forma, a uma renovação contínua do próprio Museu, no tempo.

Exteriormente, todo o edifício é revestido a ardósia no piso térreo e a partir desse nível, o revestimento passa a reboco pintado de branco, tendo como única excepção o volume das exposições temporárias, sendo totalmente revestido a ardósia. A escolha do reboco branco evidencia as volumetrias bem como as transformações aplicadas a elas, por outro lado, a ardósia desempenha um papel mais estabilizador na definição do embasamento, ligando o edifício ao lugar onde se implanta.

No seu interior, o esquema material é replicado, mas o papel do reboco branco torna-se crucial, permitindo a fluidez da luz pelos espaços. Janelas e clarabóias foram especificamente desenhadas para cada situação expositiva, que em conjunto com o reboco branco, permitem uma leitura diferenciada dos vários espaços temáticos da

coleção. O chão revestido a ardósia toma um papel unificador, criando uma identidade comum entre os diversos espaços do museu. De modo a assinalar os momentos de transição entre os dois pisos do museu, escadas e rampas, fundamentais na articulação dos espaços, são materializados de forma excepcional em mármore branco.

Estamos perante um verdadeiro não-contentor, pensado especificamente para esta coleção, concebido para conseguir ser algo mais que uma construção passiva, reagindo á coleção no seu interior, acondicionando-a, iluminando-a, criando um ambiente propício para a percepção da exposição. Exemplo disso é a forma como se pretendeu iluminar a coleção, transformando a sua volumetria do museu conforme as necessidades luminosas, criando clarabóias de várias formas e orientações mediante o conteúdo.

Embora a arquitectura esteja desenhada para tensionar a coleção com o exterior com o próprio edifício, os pré-conceitos expositivos não permitem que as coleções se apresentem em espaços demasiadamente caracterizados ou expostos, numa procura do espaço idealizado, talvez mesmo do *white cube*.



[128] planta de implantação



[129] relação com a envolvente

Museu da Luz

2003

Em consequência da construção da Barragem do Alqueva, e do encerramento das suas comportas em Fevereiro de 2002, a aldeia da Luz foi submersa. Consequentemente, foi fundada uma nova aldeia, numa cota mais elevada, de modo a alojar os habitantes da aldeia imersa. A antiga Luz serviria de referência conceptual para a concepção da nova aldeia no novo lugar. Alguns edifícios marcantes foram trasladados para essa nova situação geográfica, dando um impulso fundamental para a apropriação do território, que em condições normais levaria séculos.

Neste contexto, foi lançada a ideia de um museu cuja função fosse preservar as memórias da antiga aldeia, os seus costumes e tradições, servindo também como espaço dinamizador desta comunidade, promovendo a cultura e a formação dos seus habitantes – não somente um contentor, mas também um espaço para o povo da Luz.

Os arquitectos responsáveis para a concepção do novo museu foram Pedro Pacheco (1965-) e Marie Clément (1966-). Pedro Pacheco colaborou com Fernando Távora, denotando-se a sua influência na aproximação do projecto ao lugar e a preocupação pelas peculiaridades e tradições autóctones.

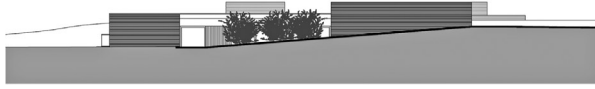
Embora classificados em terceiro lugar no concurso para a concepção do plano para a nova aldeia, ficaram encarregues de conceber o novo cemitério, o museu e a reconstrução da igreja de N. S. da Luz.

A implantação deste conjunto acontece no extremo poente da aldeia, sendo esta localização um entreposto entre a memória e a nova realidade. Juntamente com a igreja de N^a S^a da Luz e o cemitério, o museu procura ser um elemento estruturante desse novo lugar. O edifício do museu encaixa-se numa vertente voltada para a albufeira, abrindo-se para sul e poente. O museu permite a armazenagem da memória do antigo lugar, bem como a comunicação da mesma, estabelecendo uma cumplicidade entre as duas aldeias.

alçado nascente



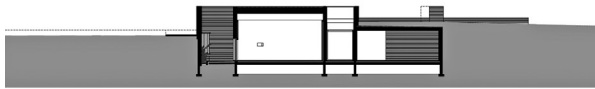
alçado sul



corte transversal pelo átrio



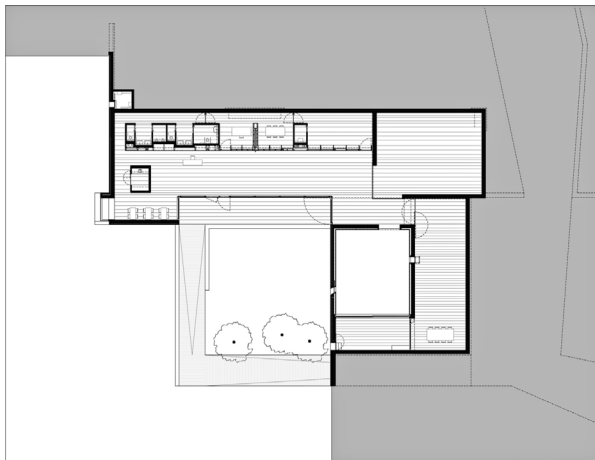
corte transversal pela sala da luz



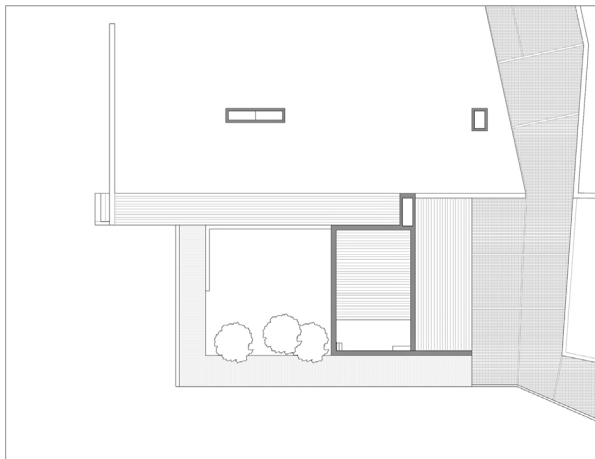
corte longitudinal pelo átrio



planta piso -1



planta cobertura



“O museu redesenha a topografia do sítio numa relação telúrica com a paisagem, reflectindo a condição de edifício como marca identitária, onde os percursos, os muros e a luz evidenciam elementos da própria cultura do território. Construir o museu em xisto aproxima-o mais à terra, ao solo xistoso e à ideia de fundação”²⁶

O edifício estabelece uma série de ligações com o sítio a vários níveis. A nível do território agarra-se às qualidades da terra, do material. O edifício torna-se uma marcação na envolvente desolada que o circunda, sendo a sua presença apenas denunciada pelos muros de contenção da plataforma artificial e pelas clarabóias. Perante a aldeia, surge como remate do eixo que sai do interior da mesma, contrastando com a edificações tipo, ao ser um objecto enterrado, dissimulado e abstracto que permite uma maior continuidade com o território.

A relação que estabelece dentro do pequeno núcleo de edifícios em que se integra (a igreja, o cemitério e ele próprio), reforça o significado do museu, neste caso, a introspecção. Este conjunto quase se pode considerar uma acrópole da aldeia.

O museu assume-se como um ponto de chegada e contemplação, oferecendo-se como plataforma para esse mesmo momento. A sua configuração formal fechada sobre si própria reforça esse sentido terminal de todo o percurso que se faz através da nova aldeia.

A indefinição programática deste edifício fez com que se criassem uma série de espaços genéricos, os quais estão preparados tanto para receber a antiga como a nova história da aldeia da Luz. A recolha inacabada de artefactos que iriam compor o espólio, levou a uma indefinição do programa, o que obrigou a uma concepção espacial bastante flexível. A organização deste edifício passa pela congregação dos espaços à volta do longo átrio, surgindo nas suas extremidades, os pontos fulcrais da distribuição interna do edifício. Na extremidade poente funciona a entrada, a recepção e o pequeno bar, do outro lado do átrio estão dispostos os três módulos expositivos: a Sala da Luz, a Sala da Memória e a Sala de Exposições Temporárias.

Percebe-se assim que a função do átrio vai além da simples função distributiva, criando distância entre a entrada e as salas expositivas, tornando-se um espaço de transição entre o exterior e o núcleo expositivo do museu.

²⁶ “Arquitectura Ibérica”. vol. 4. p. 116.



[131] cobertura



[132] alçado poente



[133] alçado nascente

A entrada para o edifício inicia-se aquando da descida pela rampa de acesso, guiando-nos ao interior do edifício, descendo abaixo da cota da envolvente, numa descida ao interior do próprio terreno. A entrada do edifício é anunciada pela testa branca da cobertura e pelo vão de vidro de caixilharia de madeira.

Ao entrar no átrio, deparamo-nos com um espaço ainda fortemente relacionado com o exterior devido ao vão envidraçado aberto para a rampa de acesso ao museu e para o pequeno relvado definido por esta. Para além do papel distributivo, o átrio é utilizado como espaço de espera, e de pequenas exposições, devido ao grande painel de madeira monolítico, o qual oculta os espaços servidores do edifício (arrumos, casas de banho).

Atravessando o átrio, entra-se cada vez mais fundo no interior do edifício, ficando apartados do exterior e imersos numa materialização e iluminação pensada para a transformação da nossa percepção. Chegando à zona de entrada dos três espaços expositivos, existe uma clarabóia que marca o ponto onde todas as entradas das salas de exposição confluem.

Entrando directamente a partir do átrio por uma porta, chegamos à Sala da Luz, cuja materialidade é bastante abstracta, sendo o único espaço do museu onde a hegemonia do xisto e das madeiras não tem presença. Aqui, tudo é branco, próximo do conceito *white cube*, mas que devido à grande janela que se relaciona com um pátio exterior, não se perde numa abstracção pura, porém essa ligação com o exterior é controlada, já que o pátio é envolvido por altas paredes, evitando distrações vindas do exterior. Nesta mesma sala existe uma pequena janela direccionada para a albufeira, apontando o lugar da antiga aldeia.

A Sala da Memória é acessível por um pequeno corredor a partir do átrio, funcionando como repositório das memórias dos habitantes da aldeia da luz. Lá estão expostos instrumentos do dia-a-dia, bem como projecções de documentários sobre as vidas dos habitantes. Este espaço é fortemente caracterizado pela exposição material das paredes, expondo o xisto pelo qual são constituídas, No fundo deste espaço, existe uma grande janela debruçada sobre o mesmo pátio para o qual está aberta a sala da Luz.



[134] átrio



[135] sala de exposições temporárias



[136] sala da luz aberta para o pátio interior

Na Sala de Exposições Temporárias acontece a exposição dos vários itens do espólio recolhido da aldeia antes da sua inundação. A sua entrada é formada por dois grandes painéis de madeira definindo o canto da sala virado para o átrio, que quando totalmente abertos, permitem uma grande fluência entre essa sala e o restante edifício. A caracterização deste espaço aproxima-se de uma caverna, tanto pela materialidade nua das paredes de xisto, como pela luz pontual, que entra apenas pela clarabóia no canto oposto à entrada.

Este edifício é um exemplo da integração do edifício no seu lugar, tirando partido da implantação, do material autóctone, da própria luz, articulando-se com o seu meio de forma a tornar-se uma extensão do próprio território.

O edifício tem um papel fundamental na forma como a mensagem é transmitida, pelo modo como guia as pessoas para o seu interior, levando-as a ter uma experiência mais directa com as características deste território, pelos ambientes que cria, pela forma intimista que apresenta o seu espólio.

A sua fuga ao espaço genérico do *white cube*, permite uma experiência mais rica com a cultura e tradições locais.



[137] planta de implantação



[138] relação com a envolvente

Casa das Mudas

2004

O Centro de Artes da Calheta, mais conhecido por Casa das Mudas, faz parte de um programa regional de descentralização dos espaços culturais para fora do Funchal.

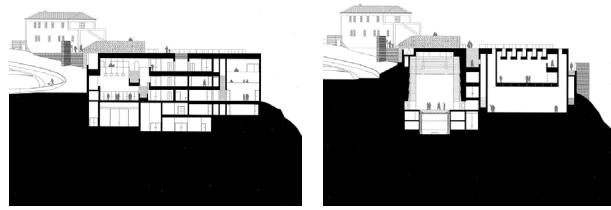
Este projecto foi encomendado pela Sociedade de Desenvolvimento Ponta do Oeste e tutelada superiormente pela Vice-Presidência do Governo Regional da Madeira, respondendo à necessidade de um equipamento que oferecesse o espaço para organização de eventos de arte uma dimensão que até à data nos antigos espaços da Casa das mudas não era possível acontecerem. Com este novo edifício, abre-se a possibilidade de se integrar este espaço nos circuitos internacionais de exposição de arte, que a insularidade da Madeira torna difícil.

No interesse da promoção dos interesses regionais, a Fundação Berardo foi uma das entidades que fomentou a concretização deste novo espaço, comprometendo-se a apresentar anualmente exposições de grandes artistas do século XX, possibilitando à população da ilha, o contacto com obras de referência na História da Arte.

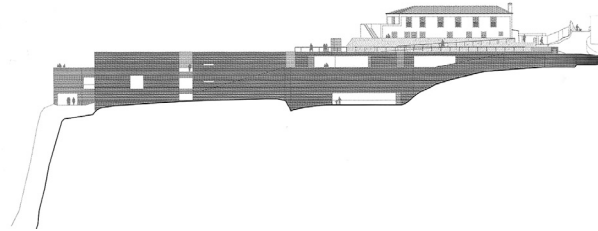
A aposta da sociedade promotora foi na realização de uma obra de qualidade arquitectónica superior, de modo a conferir um espaço com as condições ideais para a acomodação das obras de arte, bem como criar um marco de referência na Madeira de modo a projectar a sua imagem além fronteiras.

O arquitecto responsável pelo projecto deste novo equipamento foi Paulo David (1959-, que há muito vai criando projectos neste território insular, assumindo-se actualmente como uma das referências da arquitectura contemporânea madeirense. A sua obra estabelece uma ligação profunda ao território e às suas peculiaridades, numa constante descoberta e reinterpretação das técnicas construtivas tradicionais.

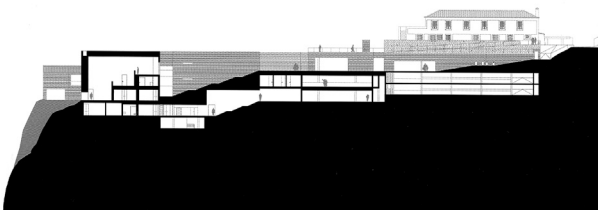
Na essencialidade e depuração das suas propostas, sente-se uma abordagem sintética contemporânea, sem perder a perspectiva dialogante com o lugar onde inserem as suas obras. A sua formação foi bastante influenciada pelo tempo em que colaborou com Gonçalo Byrne, onde aprendeu a não ter uma abordagem pré-definida, preterindo metodologias pré-concebidas, adoptando uma constante posição crítica aos desafios específicos de cada projecto.



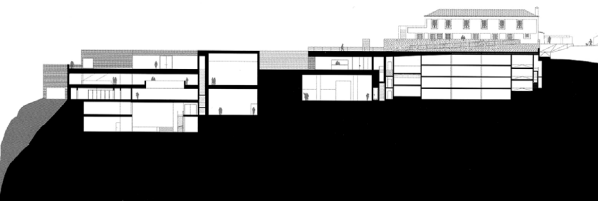
cortes transversais



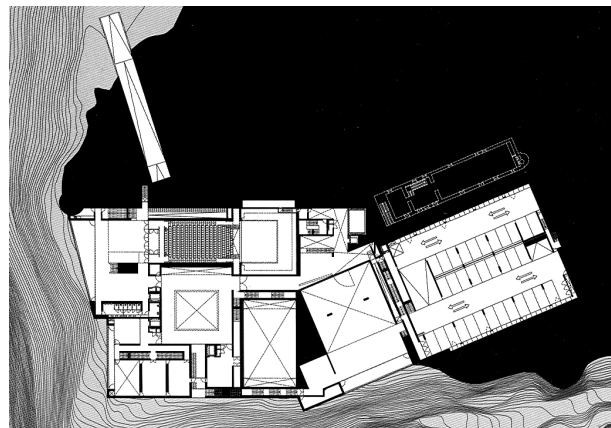
alçado nascente



corte logitudinal



corte logitudinal



planta piso -2



planta piso 0

O seu projecto das Piscinas do Atlântico de 2005 em Câmara de Lobos é um exemplo onde ficou demonstrada uma verdadeira sensibilidade à especificidade do território madeirense, na forma como o projecto se adapta à morfologia do terreno e absorve a sua materialidade.

De modo a combater a hiperconstrução que se faz sentir na Madeira, sendo as vias rápidas e túneis testemunhos desse efeito, com todas as suas promessas de modernidade, a casa das Musas representa um momento de reflexão sobre o lugar e a sua cultura própria. Não se prendendo a estilos ou modas, esta intervenção de cariz abstracto perante o território afirma uma certa intemporalidade.

A antiga Casa da Cultura da Calheta (Casa das Mudanças) sendo uma recuperação de uma casa privada, estava limitada nas suas capacidades expositivas e performativas. De modo a corresponder às novas necessidades culturais, foi criada uma expansão com uma escala largamente superior, utilizando a casa como ponto de ancoragem do novo projecto.

A nova Casa das Mudanças foi desenhada de modo a não se afirmar como objecto singular, mas como plataforma de experiências do lugar. Sempre numa ligação com a terra e a cultura, este projecto de Paulo David encontra nas condicionantes próprias deste lugar a sua génese criativa. Ao desenhar o edifício no limite de uma escarpa que se lança abruptamente sobre o mar, pretendeu-se redesenhar a massa montanhosa, gerando uma nova topografia. Esta abordagem ao terreno é de certa forma natural no contexto tradicional da Madeira, já que foi assim durante gerações que se conseguiu domar um território tão selvagem e agreste.

Na sua relação com o lugar destaca-se a utilização extensiva do material autóctone – o basalto. Para reforçar esse mesmo sentido de pertença a este terreno, foram introduzidos arbustos e canteiros na sua cobertura. Assim, construiu-se uma plataforma pétrea abaixo da antiga Casa das Mudanças, que além de servir de miradouro, recebe e prepara quem vai entrar no edifício.

Como uma formação rochosa a explorar, entra-se no âmago desta, onde se vai encontrar o que tem oculto. Descendo ora pelas escadas, ora pela rampa, chega-se ao pátio central, onde nos deparamos com várias entradas para os múltiplos módulos programáticos



[140] perspectiva sobre a cobertura e sobre o pátio central



[141] vista sobre a ilha por entre os volumes do edifício



[142] bar da casa das mudas

deste edifício. A distribuição do programa por vários sectores independentes, permite uma gestão autónoma, bem como uma maior flexibilidade na organização de percursos expositivos pelo conjunto. Este edifício é composto por espaços expositivos, por uma biblioteca-videoteca, uma loja-livraria, uma cafetaria-restaurante e oficinas artísticas de apoio ao serviço educativo.

A organização dos seus espaços internos obedece a uma lógica vertical, estando os programas estruturados em altura. Assim, a circulação típica neste edifício começa na entrada de cada um dos módulos a partir pátio central, circulando pelos vários espaços, descendo pelas escadas até chegar ao fundo do edifício onde normalmente nos deparamos com perspectivas sobre o oceano e sobre a própria ilha.

Quanto ao espaço expositivo, a sua organização começa na cobertura, onde nos deparamos com dois pontos de entrada distintos para o interior do complexo expositivo. A partir desses pontos existe todo um sistema de circulações composto por escadas e elevadores, providenciando o acesso a todas as salas de exposição. Sendo elementos fundamentais na composição espacial deste edifício, as escadas vão além do seu papel meramente prático, sendo momentos dramáticos onde nos é recordando a adaptação do edifício ao terreno e dos desníveis abruptos característicos desta geografia.

Chegando ao âmago do edifício, imediatamente abaixo ao pátio de distribuição na cobertura, existe uma sala de pé direito duplo a qual também toma uma função distributiva na organização dos variados espaços expositivos, sendo ponto de chegada e ponto de partida para a exploração do restante complexo expositivo.

Na caracterização dos seus interiores, deparamo-nos com um mundo de pureza branca contrastando drasticamente com o exterior vulcânico. Devido à sua integração em circuitos expositivos internacionais, os interiores deste edifício tinham necessariamente de ser neutros e uniformes. Apesar disso, a neutralidade nunca atinge níveis extremos de abstracção – a forma como é captada a luz natural para os seus interiores por vários tipos de clarabóias, ou as grandes aberturas sobre a paisagem não permitem tal descontextualização.



[143] sala de exposições aberta sobre a ilha



[144] escada de acesso aos vários níveis de exposição



[145] espaço interno central de distribuição

As várias salas que compõem o espaço expositivo deste complexo foram desenhadas com dimensões e condições variáveis, de modo a oferecer o máximo de possibilidades expositivas. A conformação vertical a que os espaços estão sujeitos permitiu explorar uma série de relações como pés-direitos duplos e a utilização de plataformas.

Exemplo disso é a sala dos lanternins, uma sala de exposições que foi construída de modo a ser ela própria um dispositivo de controlo luminoso da sala imediatamente abaixo.

A composição das formas e a sucessão dos espaços foram organizados de modo a que os espaços não se tornassem estandardizados e abstraídos do contexto onde o edifício se insere. A caracterização dos vários espaços de exposição, tanto pelas suas dimensões, como pela forma como a luz é integrada no espaço ou mesmo nos vãos abertos para a envolvente, fazem com que as obras de arte encontrem um sítio próprio para serem expostas.

O diálogo entre as duas materialidades da Casa das Mudas é símbolo do conflito de interesses existente à volta deste edifício, porque se por um lado a materialidade abstracta do interior é um instrumento de ligação com círculos de arte internacionais, pelo outro, a materialidade exterior representa uma reflexão séria sobre os valores da tradição e do território. Porém, este conflito existente entre as duas materialidades acaba quando se percebe que ambas dependem do sítio e das suas qualidades.

É indiscutível que este projecto é enriquecido pelo sítio onde se implanta, mas o próprio sítio ganhou com esta com esta intervenção, tornando-se uma plataforma de experiências.



[146] planta de implantação



[147] relação com a envolvente

Centro Cultural de Sines

2005

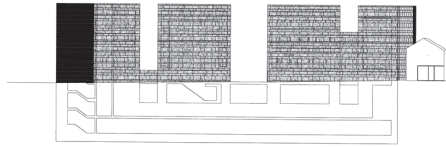
Desde 25 de Abril de 1974 que a população sineense aspira por um conjunto de instalações que corresponda às suas necessidades culturais. A necessidade de Sines por um centro cultural que unificasse e organizasse todos os seus organismos culturais, levou á necessária construção de um edifício que congregasse os mais variados espaços culturais, necessários para a dinamização da cidade. Em 1999, a Câmara adjudica ao atelier Aires Mateus o projecto de arquitectura do Centro Cultural de Sines.

Francisco Aires Mateus (1964-) e Manuel Aires Mateus (1963-), têm-se destacado pelas abordagens radicais nos seus projectos, onde exploram conceitos a um limite quase imaterial.

Estes dois irmãos destacam-se no panorama arquitectónico pela sua procura incessante de paradigmas e situações limite no âmbito da experiência espacial, manipulando os materiais, materializando conceitos levando-os ao limite da abstracção, justificando-os apenas pela sua própria construção.

A sua formação inicial foi influenciada pela colaboração com Gonçalo Byrne onde se fundamentaram uma série de princípios que iriam ter repercussões nas suas abordagens futuras. Com ele, adquiriram um olhar mais atento e compreensivo para com os contextos, muitos deles com uma complexidade enorme, de modo a puderem actuar e mediar esses mesmos contextos com as novas necessidades programáticas de um novo projecto – observar para projectar.

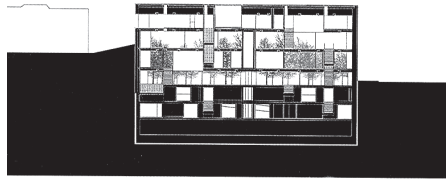
Byrne destaca-se pela sua negação de pré-conceitos e metodologias antes do acto de projectar, estudando o sítio e a sua história, num processo de continuidade e fundamentação, tornando conhecimento em arquitectura. Porém, os irmãos Mateus desenvolveram um método conceptual, que embora se desenvolva a partir da leitura das condicionantes e particularidades do sítio, explora os limites de cada projecto, superando preconceitos, propondo novas formas de vivência espacial, dando um novo grau de liberdade ao seu utilizador.



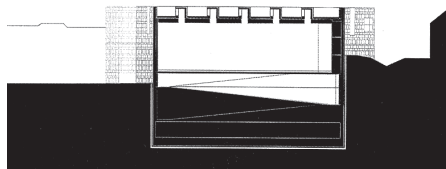
alçado norte



corte pelos 4 volumes programáticos



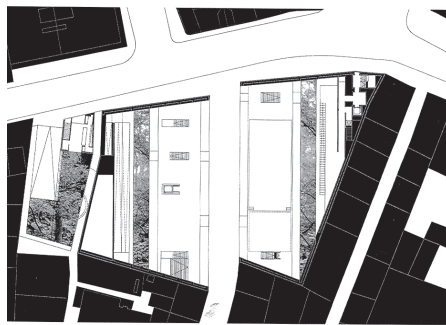
corte pelo volume da biblioteca



corte pelo centro de exposições



planta piso 2



planta piso 0



planta piso -2

As obras para a construção do novo centro de artes, iniciaram-se em 2001 com o desmantelamento e demolição do Cine-teatro Vasco da Gama e estruturas adjacentes. Os lotes propostos para a localização do edifício são atravessados por uma rua que liga directamente o centro histórico ao porto de Sines, tendo sido necessário ajustar a volumetria à extensão do programa. Este, porém, veio a revelar-se um dos factores determinantes no desenvolvimento do projecto, tendo este sido desenvolvido em bandas programáticas paralelas à rua, abraçando-a e incorporando-a no projecto.

O programa pressupunha albergar uma série de diferentes funções capazes de gerar um edifício de excepção, uma biblioteca, um cine-teatro, um centro de documentação e espaços expositivos. Esta dimensão programática veio determinar a forma como o programa se articulou no projecto.

O edifício desenvolve-se a partir de dois níveis subterrâneos, onde albergam os espaços expositivos, erguendo-se sob a forma de dois corpos principais, separados pela rua, procurando a monumentalidade do castelo. O edifício assume-se então como uma excepção volumétrica no contexto urbano de Sines, contudo, o seu carácter pétreo materializado por uma placagem em pedra de lioz de tom amarelado, relembra-nos uma arquitectura vernacular mediterrânea com evidentes influências árabes. Os vãos pequenos conservam a intimidade que os usos do seu interior exigem, sendo exclusivamente na sua relação com a rua, e na relação interna com os seus pátios, que esta regra se quebra. Estas excepções definem-se por meio de grandes aberturas, que permitem que a rua seja incorporada na vivência do edifício.

Os espaços expositivos deste edifício são compostos por um volume e por um sistema de três salas. O volume corresponde ao Centro de Exposições, tendo sido desenhado especificamente para acondicionar exposições, situando-se à parte do restante complexo expositivo. Por sua vez, o sistema de três salas é resultado do escavamento entre os quatro grandes volumes programáticos (arquivo, auditório, biblioteca e centro de exposições), tendo uma relação mais intrínseca com todo o centro cultural.

De modo a aceder ao complexo expositivo, existem múltiplas entradas vindas dos vários volumes programáticos, havendo assim entradas a partir tanto do volume do arquivo como do volume da biblioteca. Usualmente, a entrada faz-se pelo átrio comum à biblioteca.



[149] alçado norte



[150] rua integrada no edifício



[151] relação transversal entre os volumes e a rua

A partir da rua, a entrada só é dada a conhecer pela caixilharia excepcional na grande banda de vidro que percorre todo o volume. Entrando no edifício, a surpresa do atravessamento do pé direito triplo começa a demonstrar o exercício formal levado a cabo neste edifício, tomando as relações verticais como um dos factores fundamentais na concepção espacial do centro cultural. Neste espaço, temos uma leitura transversal dos vários volumes, permitida pelos grandes vãos existentes em todos eles no contacto com o solo.

De modo a aceder ao nível das exposições, começamos por descer por uma grande escadaria, entrando no volume que sustenta o complexo bibliotecário, onde estão escavadas as circulações de acesso ao piso das exposições. A meio da descida, existem espaços de descompressão sob a forma de vãos, a partir dos quais se vislumbram os espaços expositivos.

Chegando ao piso de exposições, deparamo-nos com um vazio imenso, onde domina o branco, com excepção do chão revestido a mármore branco alentejano. Devido à profundidade deste espaço, a luz propaga-se de forma indirecta, reforçando a uniformidade deste. Além da própria luz, a falta de elementos identificadores da arquitectura, transmite um certo nível de desorientação, já que os espaços são todos semelhantes.

A homogeneização espacial é quebrada pela grande rampa de acesso ao Centro de Exposições, definindo um movimento ascendente até a uma pequena porta, que nos conduz por fim a um volume com um enorme pé-direito. Este espaço é caracterizado por uma depuração formal, animada apenas pela luz indirecta filtrada pelo conjunto de clarabóias, aproximando-se do espaço perfeito do “white cube”. Contudo, a circulação animada pela rampa interna e a materialidade do mármore do chão evitam a pureza extrema e a sublimação física deste espaço.

Depois de circularmos no seu interior, sente-se a procura da elementaridade formal, tanto pela eliminação de pormenores desnecessários como pela abstracção dos elementos funcionais, como por exemplo as guardas, as quais são reduzidas a um simples plano de vidro. Aqui, as grandes formas depuradas tomam o máximo sentido, num esforço de essencialidade arquitectónica.

Devido à limpeza formal dos espaços e o recurso a uma materialidade abstracta baseada em reboco branco e gesso cartonado, a luz toma um papel fundamental na caracterização espacial, surgindo como principal agente revelador do carácter interior deste edifício.



[152] sala de exposições



[153] entrada de luz natural vinda do piso térreo



[154] centro de exposições

Concluindo, este edifício exprime a ideologia projectual dos irmãos Aires Mateus, revelando a constante ambiguidade entre interior e exterior, assim como a tentativa de conferir aos projectos uma certa intemporalidade, manifestada nas suas formas simples, na cuidadosa escolha dos materiais e na aparente abstracção. Contudo o desprendimento com o sítio não é total, amarrando-o tanto pelo material com que revestem exteriormente o edifício, tanto pelas relações que criam através dos próprios volumes.

Conclusão

A procura por um espaço ideal para o acto de expor foi um objectivo que foi tomando forma durante séculos, começando como um espaço esporádico na Renascença, mas que com o tempo foi denunciando problemas específicos.

Esforços foram feitos para melhorar esse espaço, procurando esquemas organizativos ideais e controlando-o cada vez mais, com dispositivos como clarabóias e janelas altas. Chegando ao século XX, com o desenvolvimento das artes, bem como da própria arquitectura pelo Movimento Moderno e a sua libertação de cânones classicistas, chegamos à concretização de um dos espaços mais paradigmáticos do panorama arquitectónico – o “White Cube”. Sem referências, abstracto, anulando o invólucro arquitectónico, este espaço assumiu-se como a promessa do espaço definitivo para expor. A partir deste momento, foram vários aqueles que o questionaram e o recusaram, mas na verdade resiste até aos nossos dias.

A evolução do espaço expositivo no panorama mundial não foi acompanhada da mesma forma em Portugal, sendo necessário superar um regime cujo objectivo passava pela manipulação desse mesmo espaço como instrumento propagandístico. Apesar de nacionalmente este programa arquitectónico ter um desenvolvimento dessincronizado do cenário internacional, nos últimos anos tem-se observado uma cada vez maior aproximação da situação portuguesa à internacional, seja por causa de uma maior acesso à informação, seja pela globalização. Porém, os arquitectos portugueses evitam uma arquitectura sem sítio, recordando a discussão iniciada nos anos 50 por uma abordagem moderna adequada à nossa realidade.

Não por necessidade, como há meio século atrás, mas numa posição crítica consciente, os arquitectos negam o recurso a fantasias *high-tech*, tendo a capacidade de retomarem as velhas técnicas e materiais em realidades contemporâneas. Um bom exemplo é a pedra, que na cultura tradicional sempre teve um “peso” construtivo bem marcado na sua utilização de carácter estereotómico. Devido às novas formas de trabalhar o material, ele passou de um elemento que carrega para ser carregado, passou de estereotómico

a tectónico, mas a sua ligação com o sítio não se perdeu, apenas foi reinterpretada. A exploração das tensões entre as pré-existências e a nova construção é uma constante.

Nos casos de estudo analisados anteriormente, alguns princípios do modernismo, como a abstracção, são aplicados de um modo crítico, não despreendendo os edifícios totalmente do lugar onde se inserem. O regionalismo crítico assume-se assim, como o modo de actuar destes autores, demonstrado pela preocupação pelas raízes culturais, históricas e materiais de cada lugar.

A resposta obtida nos casos do Museu da Luz e o Museu Marítimo de Ílhavo dependeu das suas exposições permanentes ligadas às tradições do lugar. As suas formalidades e materialidades dependeram das características próprias dos locais em que se implantam, promovendo de uma forma natural, a tensão do espólio com o seu lugar específico.

Por outro lado, os casos do Centro de Artes de Sines, da Casa das Mudas e da Galeria Mário Sequeira estão interligados pelos seus propósitos expositivos temporários, que *a priori* implicaria uma descontextualização interna, uma conseqüente transformação num *white cube*. Porém, os autores entenderam que estes espaços ganhariam ao permitirem à luz e a vislumbres do seu contexto entrar nesse mundo etéreo, relacionando o seu conteúdo com o lugar, permitindo uma experiência mais rica.

Apesar das suas diferenças nos seus programas e objectivos expositivos, todos estes edifícios têm como ponto comum o diálogo com o lugar onde se implantam, absorvendo e reinterpretando as suas características, superando o seu papel passivo na potenciação do sítio pelas tensões desenvolvidas entre os edifícios e a sua envolvente.

Por mais sedutor que seja construir um contentor que se afaste do tempo e do espaço, numa tentativa de criar um ambiente ideal para a exposição da arte, a resposta portuguesa nunca se abstrai do seu contexto físico e histórico, deixando sempre impregnar-se por ele.

Bibliografia

ACCIAIUOLI, Margarida – **Exposições do Estado Novo: 1934 – 1940**. Lisboa : Livros Horizonte, 1998. 237 p. ISBN 9722410431 .

BARATA, Paulo Martins – **Álvaro Siza: 1954-1976**. Lisboa: Blau, 1997. 216 p. ISBN 9728311117 .

BARATA, Paulo Martins; Silva, Raquel Henriques da; Almeida, Bernardo Pinto de - **Museu de Serralves**. Lisboa : White & Blue, 2001. 79 p. ISBN 9728650027 .

BENÉVOLO, Leonardo - **História de la arquitectura moderna**. Barcelona : Gustavo Gili, 1990. 1171 p. ISBN 8425216419 .

BETTENCOURT, António - **Apontamentos sobre a prática construtiva com o ferro no séc. XVIII e XIX**. Coimbra : EDARQ-Edições do Departamento de Arquitectura, 2001. 132 p. ISBN 9789729982125 .

BROWNLEE, David B. - **Louis I. Kahn: en el reino de la arquitectura**. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 1998. 271 p. ISBN 8425217601 .

BUTTIKER, Urs. – **Louis I. Kahn: Licht und Raum**. Basel : Birkhauser Verlag, 1993. 193 p. ISBN 3764322977 .

CAMPO BAEZA, Alberto - **La idea construída**. Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1995. 110 p. ISBN 9875130111 .

DIAS, Manuel Graça - **30 exemplos : arquitectura portuguesa no virar do século XX**. Lisboa : Relógio D'Água Editores, 2004. 255 p. ISBN 9727088163 .

DONZEL, Catherine – **New museums**. Paris : Telleri, 1998. 159 p. ISBN 2745000365 .

FANELLI, Giovanni; Gargiani, Roberto - **El principio del revestimiento**. Madrid : Ediciones Akal, 1999. 288 p. ISBN 8446011808 .

FERNANDES, João; Castanheira, Carlos - **Álvaro Siza: expor on display**. Porto: Fundação de Serralves, 2005. 403 p. ISBN 9727391443 .

FRAMPTON, Kenneth - **Studies in tectonic culture: the poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture**. Cambridge : The MIT Press, 1996. 430 p. ISBN 0262061732 .

FOSTER, Hal - **The anti-aesthetic : essays on postmodern culture**. Port Townsend : Bay Press, 1983. 159 p. ISBN 094192002X .

GONÇALES, José Fernando - **Ser ou não ser moderno : considerações sobre a arquitectura modernista portuguesa**. Coimbra : EDARQ-Edições do Departamento de Arquitectura, 2002. 167 p. ISBN 9729738386 .

GRANDE, Nuno – **Museumania: museus de hoje, modelos de ontem**. Porto : Público, 2009. 182 p. ISBN 9789896191771 .

GUIMARÃES, Carlos – **Arquitectura e Museus em Portugal: entre reinterpretação e obra nova**. Porto : FAUP, 2004. 626 p. ISBN 9729483655 .

JODIDIO, Philip – **Álvaro Siza**. Colónia : Taschen, 1999. 175 p. ISBN 3822873926 .

KOSTOF, Spiro – **A history of architecture: settings and rituals**. Nova Iorque : Oxford University Press, 1995. 792 p. ISBN 0195083792 .

LAMPUGNANI, Vittorio Magnago; Sachs, Angeli, ed. – **Museums for a new Millenium: concepts, projects, buildings**. Munique : Prestel, 1999. 224 p. ISBN 3791322192 .

LLANO, Pedro de; Castanheira, Carlos, ed. – **Álvaro Siza: obras e proxectos**. Barcelona : Sociedad Editorial Electa España, 1995. 191 p. ISBN 8481560820 .

MEISS, Pierre von - **Elements of architecture: from form to place**. Nova Iorque: Van Nostrand Reinhold, 1990. 211 p. ISBN 0442311516 .

MONTANER, Josep Maria - **Museus para o século XXI**. Barcelona : Gustavo Gili, 2003. 157 p. ISBN 8425219299 .

NEWHOUSE, Victoria – **Towards a new museum**. Nova Iorque : The Monacelli Press, 1998. 228 p. ISBN 1885254601 .

O'DOHERTY, Brian - **Inside the white cube: the ideology of the gallery space**. Berkeley : University of California Press, 1999. 113 p. ISBN 0520220404 .

PEVSNER, Nikolaus - **A History of Building Types**. Princeton : Bollingen Paperbacks, 1989. 352 p. ISBN 0691018294 .

PINTO, Ana Lúcia; Meireles, Fernanda; Cambotas, Manuela Cernadas – **História da Arte Ocidental e Portuguesa: das origens ao final do século XX**. Porto : Porto Editora, 2001. 942 p. ISBN 9720062835 .

SANTOS, José Coelho - **O Palácio de Cristal e a arquitectura do ferro no Porto em meados do séc. XIX**. Porto : Fundação Eng. António de Almeida, 1998. 387 p.

SCHULZ-DORNBURG, Julia – **Arte e arquitectura: novas afinidades**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. 143 p. ISBN 842521906X .

SIZA, Álvaro – **Imaginar a evidência**. Lisboa : Edições 70, 1998. 148 p. ISBN 9724410331 .

TÁVORA, Fernando. **Da organização do espaço**. Porto : Escola Superior de Belas Artes, 1982. 87 p.

TOSTÕES, Ana – **Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50**. 2ª ed. Porto : FAUP, 1997. 349 p. 9729483302 .

VENTURI, Robert. **Complexidade e contradição em arquitectura**. São Paulo : Martins Fontes, 1995. 219 p. ISBN 8533603754 .

ZABALBEASCOA, Anatxu; Rodríguez, Javier – **Minimalismos**. Barcelona : Gustavo Gili, 2000. 144 p. ISBN 8425217865 .

ZEVI, Bruno – **Saber ver arquitectura**. São Paulo : Martins Fontes, 1996. 286 p. ISBN 8533605412 .

ZUMTHOR, Peter – **Atmosferas**. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 2006. 75 p. ISBN 9788425221699 .

ZUMTHOR, Peter - **Pensar a arquitectura**. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 2005. 65 p. ISBN 8425220599 .

Publicações periódicas

“2G”. Barcelona. 2001, vol. 20. ISSN 1136-9647 .

“2G”. Barcelona. 2008, vol. 47. ISSN 1136-9647 .

“2G Dossier: Portugal 2000-2005”. Barcelona. 2005. ISSN 1136-9647 .

“Arquitectura e Vida”. Lisboa. 2002, vol. 24 .

“Arquitectura e Vida”. Lisboa. 2005, vol. 58 .

“Arquitectura Ibérica”. Casal de Cambra. 2005, vol. 8. ISSN 1645-9415 .

“Arq./a”. Lisboa. 2006, vol. 39 .

“Arq./a”. Lisboa. 2007, vol. 42 .

Consultas na Internet

FIGUEIRA, Jorge - Uma arquitetura intacta: Museu Marítimo de Ílhavo: projeto de ARX Portugal [Em linha]. [Consult. 2008]. Disponível em WWW: <URL:http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arc051/arc051_03.asp>

MATEUS, Aires Mateus; Mateus, Francisco Aires; Sousa, Valentino Capelo – El tiempo [Em linha]. [Consult. 2008]. Disponível em WWW: <URL:http://www.mansilla-tunon.com/circo/epoca6/pdf/2005_131.pdf>

CAPITEL, Anton – Los problemas de Mies [Em linha]. [Consult. 2008]. Disponível em WWW: <URL:http://www.mansilla-tunon.com/circo/epoca1/pdf/1994_011.pdf>

PATERSON, Scott – Critical Analysis of “Towards a Critical Regionalism” by Kenneth Frampton [Em linha]. [Consult. 2008]. Disponível em WWW: <URL:<http://home.earthlink.net/~aisgp/texts/regionalism/regionalism.html>>

Catálogos

GONÇALVES, Samuel - **Galeria Mário Sequeira**. [Braga?: s. n., 200-?].

Fontes de Imagem

- [1] GUIMARÃES, Carlos – Arquitectura e museus em Portugal: entre reinterpretação e obra nova. p. 48.
- [2] LAMPUGNANI, Vittorio Magnago; Sachs, Angeli, ed. – Museums for a new Millenium: concepts, projects, buildings. p. 19.
- [3] http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/8/8a/Antiquarium_residence_munich.jpg [Consult. 2009]
- [4] Pevsner, Nikolaus – A History of building type. p. 114.
- [5] RICO, Juan Carlos – Museus, Arquitectura, Arte, Los Espacios Expositivos.
- [6] <http://museum-kassel.de/admin/userimages/Image/lustik/Fridericianum%2001109.JPG> [Consult. 2009]
- [7] MONTANER, Josep Maria - Museus para o século XXI. p. 7.
- [8] PEVSNER, Nikolaus – A History of building type. p. 117.
- [9] PEVSNER, Nikolaus – A History of building type. p. 119.
- [10] PEVSNER, Nikolaus – A History of building type. p. 123.
- [11] PEVSNER, Nikolaus – A History of building type. p. 125.
- [12] GUIMARÃES, Carlos – Arquitectura e museus em Portugal: entre reinterpretação e obra nova. p. 66.
- [13] GUIMARÃES, Carlos – Arquitectura e museus em Portugal: entre reinterpretação e obra nova. p. 66.
- [14] PEVSNER, Nikolaus – A History of building type. p. 129.
- [15] PEVSNER, Nikolaus – A History of building type. p. 127.
- [16] <http://www.pitt.edu/~tokerism/0040/syl/src1120.html> [Consult. 2009]
- [17] http://www.dehio.org/zeitschichten/downloads/berlin_altes_museum.jpg [Consult. 2009]
- [18] <http://www.vam.ac.uk/images/image/33433-large.jpg> [Consult. 2009]
- [19] PEVSNER, Nikolaus – A History of building type. p. 132.
- [20] http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bf/Muenchen_Nationalmuseum_1900.jpg [Consult. 2009]
- [21] NEWHOUSE, Victoria – Towards a new museum. p. 144.
- [22] http://arts-plastiques.ac-rouen.fr/grp/architecture_musees/architecture_xxe.htm [Consult. 2009]
- [23] <http://www.flickr.com/photos/jeamylee/2409557923/sizes/o/> [Consult. 2009]
- [24] <http://www.secession.at/d.html> [Consult. 2009]
- [25] <http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/images/glass%20house%203%20copy1.jpg> [Consult. 2009]
- [26] http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c2/Barcelona_mies_v_d_rohe_pavillon_weltausstellung1999_03.jpg [Consult. 2009]
- [27] Desenho do autor.
- [28] <http://www.modernarchitecture.net/news/otlet-nyt> [Consult. 2009]
- [29] http://arts-plastiques.ac-rouen.fr/grp/architecture_musees/architecture_xxe.htm [Consult. 2009]
- [30] http://arts-plastiques.ac-rouen.fr/grp/architecture_musees/architecture_xxe/images/11_xl.jpg [Consult. 2009]
- [31] GUIMARÃES, Carlos – Arquitectura e museus em Portugal: entre reinterpretação e obra nova. p. 111.
- [32] PEVSNER, Nikolaus – A History of building type. p. 134.
- [33] MONTANER, Josep Maria - Museus para o século XXI. p. 49.
- [34] <http://www.flickr.com/photos/khedberg/135961413/> [Consult. 2009]
- [35] <http://www.flickr.com/photos/30982458@N00/56601985/> [Consult. 2009]
- [36] <http://mjrhdiploa.blogspot.com/2007/10/marcel-breuers-whitney-new-york.html> [Consult. 2009]
- [37] <http://www.flickr.com/photos/15434282@N00/2881213242/sizes/o/> [Consult. 2009]
- [38] <http://www.programonline.de/nng40.html> [Consult. 2009]
- [39] http://farm4.static.flickr.com/3010/2873491065_4f492ec89d_o.jpg [Consult. 2009]
- [40] http://www.stadtentwicklung.berlin.de/planen/staedtebau-projekte/kulturforum/pix/einrichtungen/n_nationalg_grundrisse_395x800.jpg [Consult. 2009]
- [41] BROWNLEE, David B. - Louis I. Kahn : en el reino de la arquitectura. p. 222.
- [42] BROWNLEE, David B. - Louis I. Kahn : en el reino de la arquitectura. p. 213.

- [43] BROWNLEE, David B. - Louis I. Kahn : en el reino de la arquitectura. p. 234.
- [44] BUTTIKER, Urs. – Louis I. Kahn: Licht und Raum. p. 157
- [45] NEWHOUSE, Victoria – Towards a new museum. p. 115.
- [46] <http://newyork.timeout.com/articles/travel/22445/marfa-texas> [Consult. 2009]
- [47] <http://www.flickr.com/photos/jimthatcher/115294591/sizes/o/> [Consult. 2009]
- [48] <http://z.about.com/d/architecture/1/0/m/j/pompidou.jpg> [Consult. 2009]
- [49] http://madrid2008-09.blogspot.com/2009_05_01_archive.html [Consult. 2009]
- [50] <http://www.flickr.com/photos/-joe-/423548375/sizes/o/> [Consult. 2009]
- [51] NEWHOUSE, Victoria – Towards a new museum. p. 181.
- [52] <http://majainbarcelona.wordpress.com/2007/06/> [Consult. 2009]
- [53] <http://www.ehu.es/bicos/> [Consult. 2009]
- [54] DONZEL, Catherine – New museums. p. 151.
- [55] <http://www.flickr.com/photos/nier/85972999/sizes/o/> [Consult. 2009]
- [56] http://static.rp-online.de/layout/showbilder/41010-berlin_fassade.jpg [Consult. 2009]
- [57] NEWHOUSE, Victoria – Towards a new museum. p. 235.
- [58] LAMPUGNANI, Vittorio Magnago; Sachs, Angeli, ed. – Museums for a new Millenium: concepts, projects, buildings. p. 85.
- [59] LAMPUGNANI, Vittorio Magnago; Sachs, Angeli, ed. – Museums for a new Millenium: concepts, projects, buildings. p. 88.
- [60] LAMPUGNANI, Vittorio Magnago; Sachs, Angeli, ed. – Museums for a new Millenium: concepts, projects, buildings. p. 88.
- [61] <http://www.flickr.com/photos/lunamtra/3650869369/> [Consult. 2009]
- [62] http://arts-plastiques.ac-rouen.fr/grp/architecture_musees/architecture_xxe.htm [Consult. 2009]
- [63] LAMPUGNANI, Vittorio Magnago; Sachs, Angeli, ed. – Museums for a new Millenium: concepts, projects, buildings. p. 118.
- [64] “El Croquis”, vol. 99. p. 137.
- [65] “El Croquis”, vol. 99. p. 139.
- [66] “El Croquis”, vol. 99. p. 143.
- [67] <http://picasaweb.google.com/lh/view?q=louisiana+art+museum&uname=dino0x&psc=G&filter=1#5228028668685156706> [Consult. 2009]
- [68] <http://www.flickr.com/photos/gunnarsgear/720692058/sizes/l/> [Consult. 2009]
- [69] <http://picasaweb.google.com/lh/view?q=louisiana++museum&uname=dino0x&psc=G&filter=1#5218897557641388962> [Consult. 2009]
- [70] BARATA, Paulo Martins; Silva, Raquel Henriques da; Almeida, Bernardo Pinto de - Museu de Serralves. p. 31.
- [71] GRANDE, Nuno – Museumania: museus de hoje, modelos de ontem. p. 61.
- [72] BARATA, Paulo Martins; Silva, Raquel Henriques da; Almeida, Bernardo Pinto de - Museu de Serralves. p. 13.
- [73] http://www.worldarchitecturenews.com/index.php?fuseaction=wanappln.projectview&upload_id=1452 [Consult. 2009]
- [74] <http://www.bbsc303.com/blog09/2009/03/kolumba-plans-and-sections.html> [Consult. 2009]
- [75] <http://architekturkoeln.de/pages/de/home/aktuell/1885.htm> [Consult. 2009]
- [76] http://www.worldarchitecturenews.com/index.php?fuseaction=wanappln.projectview&upload_id=1452 [Consult. 2009]
- [77] Fotografia do autor
- [78] http://www.fis.uc.pt/pt/mf/mf_visitavirtual.php [Consult. 2009]
- [79] http://www.fis.uc.pt/pt/mf/mf_visitavirtual.php [Consult. 2009]
- [80] GUIMARÃES, Carlos – Arquitectura e museus em Portugal: entre reinterpretação e obra nova. p. 174.
- [81] SANTOS, José Coelho - O Palácio de Cristal e a arquitectura do ferro no Porto em meados do séc. XIX. p. 261.
- [82] SANTOS, José Coelho - O Palácio de Cristal e a arquitectura do ferro no Porto em meados do séc. XIX. p. 55.
- [83] ACCIAIUOLI, Margarida – Exposições do Estado Novo: 1934 – 1940. p. 44.
- [84] ACCIAIUOLI, Margarida – Exposições do Estado Novo: 1934 – 1940. p. 38.
- [85] ACCIAIUOLI, Margarida – Exposições do Estado Novo: 1934 – 1940. p. 41.
- [86] ACCIAIUOLI, Margarida – Exposições do Estado Novo: 1934 – 1940. p. 54.

- [87] ACCIAIUOLI, Margarida – Exposições do Estado Novo: 1934 – 1940. p. 119.
- [88] ACCIAIUOLI, Margarida – Exposições do Estado Novo: 1934 – 1940. p. 134.
- [89] ACCIAIUOLI, Margarida – Exposições do Estado Novo: 1934 – 1940. p. 137.
- [90] TOSTÕES, Ana – Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50. 2ª ed. p. 340.
- [91] TOSTÕES, Ana – Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50. 2ª ed. p. 340.
- [92] TOSTÕES, Ana – Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50. 2ª ed. p. 340.
- [93] TOSTÕES, Ana – Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50. 2ª ed. p. 340.
- [94] TOSTÕES, Ana – Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50. 2ª ed. p. 344.
- [95] TOSTÕES, Ana – Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50. 2ª ed. p. 344.
- [96] <http://www.planetware.com/map/lisbon-museu-calouste-gulbenkian-map-p-musgul.htm> [Consult. 2009]
- [97] JODIDIO, Philip – Álvaro Siza. p. 53.
- [98] JODIDIO, Philip – Álvaro Siza. p. 55.
- [99] TRIGUEIROS, Luiz - Álvaro Siza: 1986 - 1995. p. 86.
- [100] <http://www.flickr.com/photos/15369487@N06/2923978265/sizes/l/> [Consult. 2009]
- [101] <http://www.flickr.com/photos/dikua-jewellery/1563971573/> [Consult. 2009]
- [102] <http://www.flickr.com/photos/mrtobaias/1450347812/> [Consult. 2009]
- [103] <http://www.flickr.com/photos/mrtobaias/1449491929/> [Consult. 2009]
- [104] FRAMPTON, Kenneth - Álvaro Siza: obra completa. p. 422.
- [105] <http://www.flickr.com/photos/carloscoutinho/3225682269/sizes/o/> [Consult. 2009]
- [106] <http://www.flickr.com/photos/claudia1967/84818611/> [Consult. 2009]
- [107] http://www.flickr.com/photos/qui_qui/2098653325/ [Consult. 2009]
- [108] <http://www.flickr.com/photos/roibradbury/3171118326/sizes/o/> [Consult. 2009]
- [109] Desenho do autor.
- [110] <http://maps.bing.com> [Consult. 2009]
- [111] Fotografia do autor.
- [112] “Arq./a”, vol. 7. p. 37 e 38.
- [113] Fotografia do autor.
- [114] Fotografia do autor.
- [115] Fotografia do autor.
- [116] Fotografia do autor.
- [117] Fotografia do autor.
- [118] Fotografia do autor.
- [119] <http://maps.bing.com> [Consult. 2009]
- [120] Fotografia do autor.
- [121] “Arquitectura e Vida”, vol. 24. p. 51 e 53.
- [122] Fotografia do autor.
- [123] Fotografia do autor.
- [124] Fotografia do autor.
- [125] Fotografia do autor.
- [126] Fotografia do autor.
- [127] Fotografia do autor.
- [128] <http://maps.bing.com> [Consult. 2009]
- [129] Fotografia do autor.
- [130] <http://www.archdaily.com/23656/museum-of-luz-pedro-pacheco-marie-clement/> [Consult. 2009]
- [131] Fotografia do autor.
- [132] Fotografia do autor.
- [133] Fotografia do autor.
- [134] Fotografia do autor.
- [135] Fotografia do autor.
- [136] Fotografia do autor.
- [137] <http://maps.bing.com> [Consult. 2009]
- [138] “Arquitectura Ibérica”, vol. 8. p. 161.

- [139] "Arquitectura Ibérica", vol. 8. p. 166, 168, 171 e 172.
- [140] Fotografia da autoria de Márcio de Abreu.
- [141] Fotografia da autoria de Márcio de Abreu.
- [142] Fotografia da autoria de Márcio de Abreu.
- [143] Fotografia da autoria de Márcio de Abreu.
- [144] Fotografia da autoria de Márcio de Abreu.
- [145] Fotografia da autoria de Márcio de Abreu.
- [146] <http://maps.google.com>
- [147] Fotografia do autor.
- [148] "2G", vol. 20. p. 36 e 37.
- [149] Fotografia do autor.
- [150] Fotografia do autor.
- [151] Fotografia do autor.
- [152] Fotografia do autor.
- [153] Fotografia do autor.
- [154] Fotografia do autor.