Espaço comum

Uma interpretação da obra de David Chipperfield

Espaço comum

Uma interpretação da obra de David Chipperfield

Ana João Rodrigues Barbosa da Silva

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
Orientadora Professora Doutora Joana Couceiro
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto
Setembro de 2019

À minha orientadora e amiga Joana Couceiro pelo acompanhamento e todo o apoio. Por burilar o meu tom.

À minha avó pelos ensinamentos da tradição.

À minha mãe pela continuidade de uma composição pessoal.

Ao meu pai pela estrutura de apoio à construção.

À Mariana pela autenticidade da sua luz.

À minha madrinha e ao Pedro pelo pragmatismo da condição humana.

Ao meu padrinho, à Catarina e ao Hugo por me mostrarem que o tempo e o lugar têm forma.

À Sara pela beleza da monumentalidade.

À Sofia pela materialidade da poesia.

Ao Luís por dar forma ao mundo físico. Por ser espaço, luz e material.

A todos vós e aos demais familiares e amigos , obrigada pelo apoio e acompanhamento no percurso.

As citações transcritas referentes a edições de língua não portuguesa foram sujeitas a uma tradução livre pela autora.

Índice

Espaço comum
Uma interpretação da obra de David Chipperfield

9 **Resumo/ abstract**

13 **Introdução**
A obra de David Chipperfield:
construção teórica ou teoria
construída?

19 **Construção teórica**
I.I *Theorethical Practice*
I.II Invenções

147 **Teoria Construída**
II.I *Neues Museum*
II.II Exposições

247 **Considerações Finais**
Espaço Comum em Chipperfield

253 **Bibliografia**

257 **Índice de Imagens**

Sumário

Espaço comum
Uma interpretação da obra de David Chipperfield

Introdução. A obra de David Chipperfield: construção teórica ou teoria construída? 13

Parte I . Construção teórica

I.I *Theorethical practice* 19 | O lugar da ideologia 23 | O mundo físico 40 | Teorias práticas 55 (espaço 60 . luz natural 62 . materiais 66)

I.II Invenções 69 | Olivetti project 75 | Frankfurt Osthafen 81 | Jazzie B house 87 | Aram house 93 | Lockhart house 99 | The Rive and Rowing Museum 105 | Bryanston studio 111 | Kao house 117 | Frist Church of Christ, Scientist 123 | Wakehurst Place 131 | Neues Museum 137

Parte II . Teoria construída

II.I *Neues Museum* 147 | O museu de Stüler 151 | O museu pós bombardeamentos 155 | Projetos para o museu 158 | O museu de Chipperfield 162 | O museu hoje: uma exposição 175

II.II Exposições 201 | Exposições de Arquitetura 201 | Arquitetura e contentor 209 | Arquitetura e conteúdo 215 | A Bienal de Veneza 223 | "*Common Ground*" 231

Considerações Finais. *Espaço comum* em Chipperfield 247

Resumo

A presente dissertação propõe uma interpretação da obra de David Chipperfield, partindo da dupla condição teórico-prática que o autor estabelece com a disciplina da arquitetura, seja através da sua obra construída, dos seus projetos, da sua atividade curatorial ou dos seus escritos, nomeadamente o livro *Theoretical Practice*.

Na grande exposição de Arquitetura da Bienal de Veneza, em 2012, Chipperfield, curador escolhido para o grande evento – uma mostra que reúne contribuições de um vasto conjunto de países –, teve a oportunidade de divulgar a um público tão amplo quanto especializado, o seu posicionamento em relação ao ofício propondo como tema daquele ano o conceito de "*Common Ground*". Entendido por muitos como um tema que visava principalmente a cidade e o espaço público, a verdade é que o *espaço comum* de Chipperfield tem ainda outras leituras que integram a tradição, a aprendizagem com os mestres, os modelos, ou seja, a própria história da arquitetura.

Um *espaço comum* que assume a dupla condição teórica e prática numa simbiose entre a obra construída, o projeto e os escritos, catalisadora do desenvolvimento do processo criativo de Chipperfield.

Atualmente com quatros escritórios pelo mundo, o arquiteto apresenta um amplo trabalho que revela os seus interesses e ambições comuns à sociedade e à arquitetura. É das várias dimensões da sua obra que nasce este trabalho.

Abstract

This dissertation proposes an interpretation of the work of David Chipperfield, starting from the double theoretical and practical condition that the author establishes with the discipline of architecture, either through his constructed work, his projects, his curatorial activity or his writings, namely *Theoretical Practice*.

At the great Venice Biennale Architecture Exhibition in 2012, Chipperfield, the curator chosen for the big event - a show that brings together contributions from a wide range of countries - had the opportunity to spread to a broad and specialized audience his position in relation to the craft proposing as a theme that year the concept of *"Common Ground"*. Understood by many as a theme that focused mainly on the city and public space, the truth is that Chipperfield's *common ground* has other readings that integrate the tradition, the learning with the masters, the models, that is, the history of the architecture itself.

A *common ground* that assumes the dual theoretical and practical condition in a symbiosis between the constructed work, the project and the writings, catalyst of the development of Chipperfield's creative process.

Currently with four offices around the world, the architect presents a broad work that reveals his interests and ambitions common to society and architecture. It is from the various dimensions of his work that this work is born.

“We need to find ideas and clues in the resolution of simple and everyday problems, to avoid the spectacular in order to make the everyday special.”

“Architecture can give us another landscape, an inspiring physical world within which we conduct our lives.”

David Chipperfield

Introdução

A obra de David Chipperfield: construção teórica ou teoria construída?

Com a presente dissertação propõe-se uma interpretação da obra de David Chipperfield, tendo em conta a vertente teórica e prática do seu trabalho, bem como o seu manifesto posicionamento em relação à arquitetura. Será, assim, estudada a relação que o autor estabelece com o ofício, tendo em conta a sua obra construída, os seus projetos, mas também os seus escritos, nomeadamente o livro *Theoretical Practice* – uma obra de maior fôlego onde o autor ensaia uma teoria de projeto.

Nascido em Londres de 1953, David Chipperfield formou-se em arquitetura em 1977 na Kingston School of Art and The Architectural Association em Londres, onde também colaborou com Douglas Stephen, Richard Rogers e Norman Foster.

Em 1985 forma o seu próprio atelier de arquitetura, *David Chipperfield Architects*, que conta atualmente com quatro gabinetes espalhados pelo mundo: Londres, Berlim, Milão e Xangai e, ainda, com uma equipa de Design. Em visita ao gabinete de Chipperfield Architects, em Berlim, foram notórios os valores que conduzem ambições comuns na prática arquitetónica, assim como o compromisso de colaboração em arquitetura. Paredes compostas por painéis fixavam projetos de estudo focados em preocupações comuns. Testemunhámos como o trabalho de Chipperfield não se baseia no sujeito individual, mas, antes, num coletivo de que fala com convicção (constituído pelo conjunto de arquitetos e restante equipa que trabalha consigo, mas também pelos arquitetos, antigos e modernos, que constituem as suas referências) e que se encontra, de algum modo, projetado naquelas paredes e construído no conjunto da sua obra premiada e citada internacionalmente.

Talvez decorrente da grande projeção da sua obra, surge, em 2012, o importante convite a David Chipperfield para lugar de curador na 13ª Exposição Internacional da Bienal de Arquitetura de Veneza.

A versatilidade de projetar em diferentes países conduz a uma dinâmica particular na obra de Chipperfield. É importante compreender que o processo de projeto do autor não é alheio ao confronto com os diferentes contextos. Atualmente, Berlim é a principal tela de trabalho do arquiteto que, como o próprio admite, em muito se distingue de Londres, quer pelas condições sociais como também políticas. Chipperfield reflete, em vários momentos, sobre este tema mencionando a arquitetura britânica como sendo avaliada pelo seu efeito e não pelo seu mérito o que o leva a uma reflexão sobre a importância de uma arquitetura "banal"[1] de grande qualidade.

Estas reflexões não serão alheias ao seu papel de arquiteto pedagogo. Na sua carreira enquanto professor, destaca-se a disciplina *Mies van der Rohe* que o arquiteto lecionou na Escola Tècnica de Barcelona em 2003, sendo, atualmente, professor honorário da Universidade das Artes de Londres.

Uma outra dimensão do seu trabalho, intrinsecamente ligada às restantes, é-nos revelada nas várias exposições em que participou, quer como autor, quer como curador, quer como projetista, mas sempre com a preocupação de demonstrar as suas ambições e os seus interesses no campo disciplinar da arquitetura.

A obra de Chipperfield não se fica, por isso, pelo seu trabalho prático, mas também pelos seus textos, inscritos em várias publicações que clarificam o seu posicionamento face à disciplina e ao ofício. Em 1994, num livro intitulado de *Theoretical Practice*, Chipperfield desenvolve uma reflexão sobre o projeto em arquitetura, podendo ser interpretado como a teoria de projeto do autor. Ou seja, trata-se de um livro que, naturalmente, ajuda a compreensão da obra de Chipperfield, interessando particularmente a este trabalho.

Frampton identifica na obra do autor a poética de Siza, o minimalismo de Barragán e a tectónica de Tadao Ando[2]. Também outros críticos se referem a uma materialidade sensível como em Scarpa.

[1] "(. . .) demonstrate the importance of a "Normal" architecture of the highest quality." David Chipperfield, "Building with Presence" sobre os arquitetos Jonathan Sergison e Stephen Bates.
[2] Kenneth Frampton, *David Chipperfield*, Barcelona: Gustavo Gili, 1992

David Chipperfield não esconde as suas influências destacando nomes como Ed Jones, David Dunster, David Shalev, Patrick Hodgkinson, Rogers e John Miller. O trabalho de Chipperfield revela as suas afinidades sendo, ainda, devedor de uma ideia muito forte de continuidade. Nos seus projetos compreende-se a contemporaneidade em diálogo com a arquitetura dos antigos, revelando como a tradição ainda se mantém presente no processo de projeto do arquiteto. Talvez por isso, tenha sido encarregue da renovação da Praça de S. Marcos, em Veneza, e da National Gallery, da autoria de Mies van der Rohe, em Berlim. Ambos os projetos, com uma grande presença da história (antiga e moderna) mereciam um cuidado particular que só um arquiteto da sua *família* poderia fazer.

A presente dissertação parte do livro *Theoretical Practice* focando-se, num primeiro momento, na teoria de projeto inscrita por Chipperfield neste documento, uma teoria que o autor apoia em três vértices – o *pragmático*, o *intelectual* e o *físico* – à semelhança (parece-nos, e esta é uma interpretação nossa) do triângulo vitruviano, sendo o mundo físico o de maior impacto para o arquiteto que defende, também, uma prática apoiada num método que só se encontra pela experiência. ***Construção teórica*** é a formulação que escolhemos para o primeiro capítulo do nosso trabalho, espaço onde têm lugar, ainda, um conjunto de projetos particulares escolhidos pelo próprio autor para publicar em *Theoretical Practice*.

A escolha de Chipperfield recaiu sobre um conjunto de projetos não construídos, que, por não terem que se confrontar com o real, demonstram, com maior clareza a abstração do mundo das ideias inerente ao ato de projetar. Este conjunto de projetos que aqui evocaremos intitulámos de *Invenções*, um título original de Palladio que este dá a um capítulo do seu tratado, um espaço, que trata precisamente um conjunto de projetos não construídos do autor, por vezes projetos sem cliente nem lugar, ou seja, projetos que permaneceram no mundo das ideias: *Invenções*. Tal como Palladio, Chipperfield escolhe um conjunto de projetos por construir (às vezes sem

cliente, nem lugar) para ilustrar a sua teoria de projeto com maior clareza, ou seja, antes das suas "invenções" serem contagiadas pelos problemas reais. Para que essa clareza se mantenha com o mínimo de ruído de interpretação, optámos por fazer uma tradução das memórias descritivas que Chipperfield apresenta no livro, revelando as premissas de cada um dos projetos na primeira pessoa. Tratando-se de uma tradução, sabemos que o transporte de uma língua a outra implica já um certo grau de interpretação pelo que nos pareceu mais justo e operativo não introduzir outras leituras.

O *Neues Museum* integrara já as "invenções" que Chipperfield escolhe para o seu livro, dado que, à data da publicação, não estava prevista a sua construção. No entanto, o tempo encarregou-se de lhe dar vida, alterando a sua condição. Esta alteração do carácter da proposta - que passa do mundo das ideias para o confronto com o mundo físico- coloca esta obra numa posição transversal aos dois capítulos deste trabalho. No entanto, não é apenas este facto que faz dela um caso de estudo importante.

Num segundo momento da dissertação, capítulo a que chamámos ***Teoria Construída*** (por contraponto ao primeiro), apresentar-se-á uma abordagem à prática, ou seja, à sua obra construída. Neste sentido, e dada a amplitude do seu trabalho, escolhemos a obra que, pelo seu carácter exemplar, nos permite refletir sobre a sua arquitetura: o *Neues Museum*, projeto que, inclusivamente, já ganhou vários prémios.

Para um melhor entendimento da prática arquitetónica de Chipperfield, a recuperação do *Neues Museum* reflete uma organização e estruturação de premissas formais que se transmitem na clareza da sua proposta. Numa leitura atenta do lugar e do seu tempo, a recuperação do museu equilibra elementos contemporâneos com a estrutura sobrevivente que, por sua vez, incorpora quase todo o tecido danificado disponível sendo, deste modo, visível os diferentes períodos históricos que atravessou.

Se o primeiro capítulo acaba com um conjunto de projetos (ainda que não construídos), o segundo termina com um conjunto de ideias que tomam forma nas exposições em que Chipperfield participa (ainda que em diferentes papéis). Estas exposições permitem-nos compreender algumas formulações das ideias do arquiteto, ou seja, desde o modo como Chipperfield expõe os seus projetos, passando pela construção de uma ideia curatorial como, por exemplo, na 13ª Bienal de Veneza.

A Bienal intitulada de *Common Ground* motiva o título desta dissertação por resumir de uma forma exemplar uma teoria e uma prática apresentada e defendida por Chipperfield ao longo do seu trabalho em arquitetura.

Se em 1994, Chipperfield intitulava o seu livro de *Theoretical Practice*, questionando a dicotomia teoria-prática no exercício do ofício, em 2012, o título *Common Ground*, proposto para a Bienal, pressupõe já algumas respostas. Que *espaço comum* é este que nos propõe Chipperfield? É, também, a resposta a esta pergunta que esta dissertação procura clarificar.

“Architettore chiamerò io colui che saprà con certa e maravigliosa ragione, e regola, sì con la mente, e con lo animo divisare.”

Leon Battista Alberti

“Se la natura non pone le basi, sarà necessario cercarle con l’arte.”

Andrea Palladio

“Being determined by a physical or material language, architecture is the voice of Other.”

David Chipperfield

Construção teórica

Theoretical practice

Diríamos que David Chipperfield pertence àquele pequeno grupo de arquitetos teórico-práticos, herdeiros do projeto de Alberti, cuja afinidade se prende com a relação prática e ideológica que estabelecem com o seu ofício. Dadas as várias políticas que têm vindo a potenciar a segregação destes dois mundos (o projeto e a investigação), é, aparentemente, um grupo condenado à extinção. Os resistentes mantêm a sua trajetória, sendo Chipperfield um exemplo claro de persistência, de concretização e de divulgação do ofício enquanto 'disciplina mental'.

É assim que, na linha de tratadistas como Alberti, Palladio, Serlio, etc., já no final do século XX, Chipperfield publica *Theoretical practice*[1], um livro (como eram, na origem, a maioria dos tratados) cujo título não deixa dúvidas quanto ao seu posicionamento na arquitetura.

É através de *Theoretical practice* que o arquiteto inscreve, em 1994, uma reflexão com algum fôlego sobre a dimensão teórica inerente à prática de projeto, bem como sobre a dimensão prática inerente à construção de uma teoria de projeto, algo que o autor acaba por fazer para a sua própria obra.

David Chipperfield não se pronuncia diretamente no texto sobre esta dualidade e reciprocidade que aqui consideramos (prática teórica vs teoria prática), contudo, ao título do livro (*Theoretical practice)*, o autor contrapõe um capítulo que designou de "*Practical theories"*, uma inversão que, parecendo tratar-se de uma pequena nuance de forma, nos dá a ver como Chipperfield tem bem presente a complexidade do assunto.

No texto de abertura Chipperfield revela a organização do livro em dois momentos: um primeiro momento onde o arquiteto reflete sobre o mundo das ideias, ou seja, onde este explica o processo intuitivo e intelectual de projetar com temas como *O lugar da ideologia*, *O mundo físico, Teorias práticas*; e um segundo, onde apresenta um conjunto de projetos seus, não construídos (e este dado é importante), sendo aqui possível com-

[1] David Chipperfield, *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994

Embaixo
Toyota Auto Kyoto,
Kyoto.



preender como a experiência adquirida na prática do ofício se constitui material operativo na construção das ideias que, por sua vez, num movimento perpétuo e quase inconsciente, revertem para a obra.

O primeiro capítulo desta dissertação, a que chamámos *Construção Teórica*, trata-se de uma recensão a este livro, ou seja, uma leitura comentada que segue a estrutura do próprio livro assumindo, de forma ainda mais clara, a dualidade teoria/prática.

Assim, a primeira parte desta recensão apropria-se do próprio título do livro e a segunda, que diz respeito aos projetos não construídos que o autor selecionou, apropria-se do título de um pequeno capítulo dos *quatro livros*[2] de Palladio onde este reúne, à semelhança de Chipperfield, um conjunto de projetos não construídos, sem cliente, ou sem lugar, e que, sabiamente, designou de *"Invenções"*. Dada a analogia (propositada ou inconsciente – não sabemos), a verdade é que este conceito pareceu-nos explicar a essência da inversão que Chipperfield procurou fazer com a organização do seu livro.

Como o próprio explica, as imagens da sua obra construída são usadas na primeira parte para ilustrar e potenciar as ideias, uma espécie de citações que suportam o texto, não sendo sua intenção descrever aquelas obras. Deliberadamente, opta por fazê-lo na segunda parte, onde explica em detalhe os projetos não construídos.

"Escolhi esta inversão do formato normal das publicações por várias razões. Primeiro, uma certa insatisfação com a realidade concluída da obra que não atingiu, no meu imaginário, o lugar de uma obra prima; representa, antes, um corpo de 'teoria prática', de experimentação real, uma curva de aprendizagem onde determinadas ideias e atitudes se revelam por si. Segundo, os projetos não construídos são mais abstratos e, nesse sentido, mais livres das realidades prescritas e pragmáticas que dão dimensão aos projetos realizados.

[2] Andrea Palladio, *I Quatro Libri dell'Architettura*, Milano, Edizione il Polifilo, 1980

Esta liberdade permite-nos usar estes projetos enquanto ferramenta mais clara para veicular ideias."[3]

O projeto sem a dimensão do real, dado a ver enquanto processo de investigação (Invenção, segundo Palladio), bem como a obra concluída, imagem de um longo processo de experimentação (nem sempre bem sucedido), são sublinhados pela inversão provocada pelo próprio autor na 'ordem' do seu livro.

Assim, esta publicação é introduzida por Joseph Rykwert[4] que salienta alguns aspetos pertinentes no entendimento da obra de David Chipperfield. Apesar da linha ser o principal instrumento do arquiteto, compreende-se que a sua importância não se manifesta pelo que divide ou pelo que cinge. *"O que realmente importa – em todos os sentidos da palavra – é um dos lados (ou às vezes dentro) da linha."*[5] Desta forma, Rykwert vai direto à real dimensão da arquitetura – o que se representa por um conjunto de linhas, ganha vida num conjunto de dimensões. Estas dimensões inerentes ao ofício da arquitetura transmitem sensações que transcendem a capacidade visual. Rykwert menciona uma *"arquitetura para cegos"*[6], conduzindo a uma reflexão sobre o trabalho do arquiteto nas diferentes sensações que a sua obra produz, quer pela inclinação e diferença de cotas, quer pela diferença de superfícies e texturas, ou até mesmo pelo reflexo do som.

O historiador reforça o processo de trabalho de Chipperfield, que pelo seu brilhante domínio do desenho – pelo traçado da linha –, os seus

[3] "I have chosen this inversion of the normal format of publication for several reasons. Firstly, a certain dissatisfaction with the concluded reality of the built work which has not, in my mind, achived the status of a masterwork; it represents instead a body of theoretical practice, of rea experimentation, a learning curve on which certain ideas and attitudes reveal themselves. Secondly, the unbuilt projects are more abstract and therefore more free of the prescriptive and pragmatic realities which give dimensions to realised buildings. This freedom allows us to use these projects as a clearer tool for the conveying of ideas." David Chipperfield, "*Foreword*" in *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.7

[4] Joseph Rykwert (Varsóvia, 1926) é um historiador de arte britânico que atualmente leciona História da Arte na Universidade da Pensilvânia, nos Estados Unidos.

[5] "What matters – in every sense of the word – is either side of (or sometimes within) the line." Joseph Rykwert, "*Introduction*" in *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.9

[6] "Can there an architecture for blind people therefore?" Joseph Rykwert, "*Introduction*" in *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.9

esquissos revelam a constante preocupação do arquiteto em ancorar a arquitetura ao *"espaço comum"*, através do entendimento das necessidades específicas do projeto, mas também por uma procura de continuidade no lugar onde se insere, manifestada por uma materialidade singular[7].

"Na arquitetura, até o sentido do tato é uma promessa de visão, como muitos autores de arte do século XIX já haviam sugerido. No toque e no passo, nas formas implícitas pela queda oblíqua da luz, a arquitetura pode permitir-nos captar a sensação momentânea."[8] Para Rykwert este é o principal objetivo da arquitetura que, apesar de poucos arquitetos o atingirem, não é o caso de Chipperfield que se apresenta a Rykwert como *"um dos poucos arquitetos reais do nosso tempo."*[9]

Logo após este momento introdutório, Chipperfield inicia o seu ensaio, estruturando-o em três pontos: *O lugar da ideologia*, *O mundo físico* e *Teorias práticas*[10].

O *lugar* da ideologia

Em *O lugar da ideologia*, o arquiteto reflete fundamentalmente sobre a clareza e os valores do dia-a-dia transpostos no processo de projeto.

"Sendo determinada pela linguagem física ou material, a arquitetura é a voz de Outro."[11]

[7] "In his case, it is heartening process to follow - to some extent just because he does master the drawn line so well - and a reading of his work through the drawings (particularly through the sketches) is itself rewarding. It is clear from them that he is always aware of how the architectural enterprise is anchored in the commonplace: both in its catering to specific needs, and in its taking account of stuctural pattern as well as the materility of the fabric." Joseph Rykwert, "*Introduction*" in *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.11-12

[8] "In architecture, even the sense of touch is a promise of sight, as many nineteenth-century writers on art had already suggested. In the touch and the tread, in the forms implied by the oblique fall of light, the architecture may allow us to catch the momentary sensation." Joseph Rykwert, "*Introduction*" in *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.15

[9] "Chipperfield is one of the few real architects of our time." Joseph Rykwert, "*Introduction*" in *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.15

[10] "The position of ideology", "The physical world" e "Practical theories".

[11] "Being determined by a physical or material language, architecture is the voice of Other." - David Chipperfield, "*The position of ideology*" in *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.17

Embaixo
Forum Museumsinsel,
Berlim.



Apesar da estrutura ideológica ter a capacidade de conferir um grande *poder* às respostas arquitetónicas, a moralidade reivindica a ideologia bem antes de se colocarem as questões. Chipperfield defende, aqui, que este *poder* apenas aparenta uma resposta eterna e objetiva a estas questões, pois, sendo a sua referência omitida, este *poder* não permite *"sobreviver além do gesto que as articula ... Como é desagradável revelar as limitações e as necessidades de uma prática habitual, em toda sua transparência pura, a expressão do génio e da liberdade."*[12] Assim, as respostas aos problemas arquitetónicos surgem a Chipperfield não pelo poder de uma verdade repressiva – uma ideologia –, mas sim através de uma força autêntica e pela clareza dos valores do dia-a-dia. Deste modo, a autenticidade em Chipperfield assume a presença de uma voz de Outro.

"A arquitetura substitui a moralidade com autenticidade quando confronta os problemas materiais colocados pela necessária resolução física de questões pragmáticas e intelectuais."[13]

Para Chipperfield a autenticidade arquitetónica surge pela capacidade de resolução de questões quer pragmáticas quer intelectuais através da realidade física, realidade que assume uma circunstância que ultrapassa a materialidade e abrange os limites do lugar, do tempo e da forma.

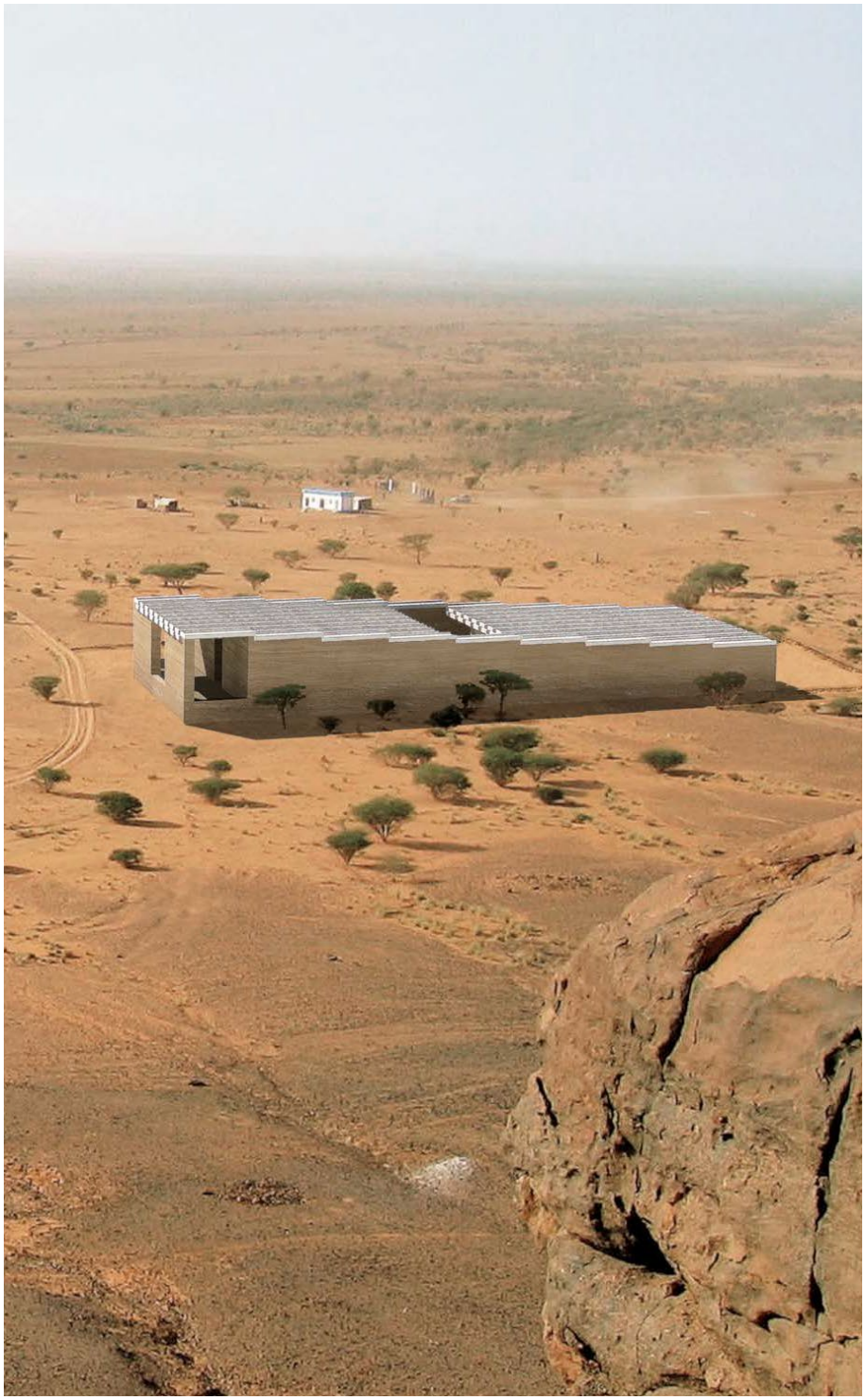
É com frequência que nos deparamos, na obra de Chipperfield, com uma interpretação e uma leitura atenta do lugar. O Museu de Naga é um exemplo disso mesmo. Neste local, onde apenas se localizam um templo do Império Meriótico[14], um poço, uma casa de vigilância e um edifício temporário de arqueólogos para as escavações egípcias do local, ergue-se um edifício que reconhece a cultura, a história e incorpora a sua própria materialidade, respeitando o seu propósito e o propósito de um povo.

[12] "survive beyond the gesture that articulated them… How unpleasant it is to reveal the limitations and necessities of a practice where one is used to seeing, in all its pure transparency, the expression of genius and freedom." - Michel Focault, citado por David Chipperfield, "*The position of ideology*" in *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p17

[13] "Architecture replaces morality with authenticity when it confronts the material issues posed by the necessarily physical resolution of pragmatic and intellectual questions." - David Chipperfield, "*The position of ideology*" in *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.17

[14] Centro religioso durante o Império Meriótico (aproximadamente de 300 a.C. até 300 d.C.).

Embaixo
Naga Museum,
Naga.



Afastado o suficiente do templo para não interferir com o cenário das suas ruínas, o edifício longitudinal, parece uma espécie de homenagem às escavações que se faziam num plano horizontal, e não em profundidade, sendo, ainda, construído em betão comprimido com areia e agregados locais, para melhor se incorporar na paisagem e, paradoxalmente, para uma proteção mais eficaz contra a natureza do próprio lugar: excessiva exposição solar, tempestades de areia, chuva, etc.

O museu, como edifício de exceção, apresenta-se enquanto resposta à necessidade de espaço onde fosse possível armazenar e expor os artefactos arqueológicos recolhidos nas escavações. Pela ideia de continuidade cultural, pela sua forma e materialidade, responde às exigências do programa e do lugar em sintonia com os elementos envolventes.

"Sendo assim, projetar, planear, desenhar, não deverão traduzir-se para o arquiteto na criação de formas vazias de sentido impostas por capricho da moda ou por capricho de qualquer outra natureza. As formas que ele criará deverão resultar, antes, de um equilíbrio sábio entre a sua visão pessoal e a circunstância que o envolve e para tanto deverá ele conhecê-la intensamente, tão intensamente que conhecer e ser se confundem."[15]

Nas palavras de Fernando Távora, identificamos a posição de Chipperfield, na medida em que a integridade e a autenticidade de um projeto são consequentes do lugar e do entendimento da sua essência. Igualmente importante é a clareza com que os valores do dia-a-dia são transpostos para o processo de projeto.

Neste processo, Chipperfield identifica três dimensões fundamentais – o *pragmático,* o *intelectual* e o físico.[16] Esta ideia triangular inerente a um processo de projeto encontra (parece-nos) paralelo ao triângulo Vitru-

[15] Fernando Távora, "*Sobre a posição do arquitecto*" in *Da Organização do Espaço*, Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2008, p.74

[16] "Architecture must resolve the pragmatic, the intellectual and the physical." David Chipperfield, "*The position of ideology*" in *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.19

viano de *venustas*, *firmitas* e *utilitas* (beleza, firmeza e utilidade). Estas três dimensões da arquitetura presentes no discurso de Vitruvio, retomadas por Alberti, são, do nosso ponto de vista, convocadas por Chipperfield no livro.

O autor afirma, ainda, que dos três vértices, o mundo físico é o mais difícil de articular, quer consigo mesmo, quer com os outros dois, constituindo-se o mais desenvolvido nesta teoria de projeto, sendo-lhe dedicado um ponto do ensaio.

Chipperfield identifica o movimento moderno e as ideologias que lhe estão associadas como um veículo para justificar a forma, ou seja, a ideologia torna-se o mote justificatório de um formalismo arquitetónico, acabando por dar resposta apenas à dimensão intelectual (e por vezes, à pragmática), excluindo desta equação o mundo físico.

Considerando que o mundo físico é imprescindível ao processo arquitetónico, visto que a arquitetura se trata de uma disciplina que trabalha com a realidade, Chipperfield faz insurgir uma rejeição ideológica.

Esta rejeição – associada a um movimento ao qual Kenneth Frampton intitula de *"regionalismo crítico"*[17] – surge no período de revisão do movimento moderno, acabando por contrariar a sua natural continuidade. Chipperfield compreende que "regionalistas" como Siza, Moneo, Ando, Snozzi, Barragán, e Scarpa, apesar de nunca se afastarem do ideário do movimento moderno, confrontam a resposta arquitetónica com novas premissas: o lugar, o material e a tradição. Assim, e consequentemente, refletem o poder da arquitetura nos seus termos e limites, acabando por revestir a arquitetura moderna com uma outra presença material – a projeção da arquitetura perante um mundo físico.

"A Forma definitiva surge como resposta a exigências precisas – e por isso temporárias – na condição de, servindo-as, delas se libertar (aparente contradição que deve dominar o desenvolvimento de um projeto)."[18]

[17] David Chipperfield, "*The rejection of centralised ideologies*" in *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.24
[18] Álvaro Siza, "*O mal estar da forma*", in *TEXTOS 02*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 2018, p.15

Chamamos Álvaro Siza na primeira pessoa por contribuir para este debate. Siza explica que a forma surge como resposta a exigências do mundo pragmático e intelectual (usamos conceitos de Chipperfield) mas, logo de seguida, a partir do momento em que as convoca, a forma deve libertar-se dessas mesmas exigências e concentrar-se num mundo físico, e, por isso, de cariz temporário. Siza e Chipperfield parecem encontra-se nas ideias e o seu projeto para a arquitetura parece ser afim.

A presença, o debate e o lugar da ideologia na construção formal não se coloca, no entanto, apenas no contexto do movimento moderno.

No renascimento, por exemplo, a questão do "tipo" na arquitetura religiosa tinha consequências ao nível formal. O problema da igreja do tipo central, em cruz grega, circular, oval, ou longitudinal, em cruz latina com várias naves ou de nave única, percorreu a história da arquitetura e a própria tradição. Se, por um lado, a planta central remete à ideia de martírio e ao seu simbolismo (proporcionando arquiteturas e novas espacialidade que interessavam à investigação dos arquitetos), por outro, a planta longitudinal fundada nas antigas basílicas romanas, surge como funcional na liturgia (proporcionando um espaço adequado ao celebrante e à comunidade). A questão da forma, neste caso, ultrapassa o plano da ideologia, alcançando o "*significado específico que tem a forma desde o ponto de vista do acontecimento histórico.*"[19]

A problemática formal estará sempre presente no processo de projeto, sendo através da resposta individual de cada arquiteto à questão – de continuidade ou de rutura com o tempo e o espaço – que se desenvolve o discurso arquitetónico.

"Para ele [para o arquiteto], porém, projetar, planear, desenhar, devem significar apenas encontrar a forma justa, a forma correcta, a forma que realiza com eficiência e beleza a síntese entre o necessário e o possível, tendo em atenção que essa forma vai ter uma vida, vai constituir circunstância."[20]

[19] "Se refiere a una inserción de particular importancia del significado específico que tiene la forma desde el punto de vista del acontecimento histórico." - Aldo Rossi, "*Aquitectura para los museos (1996)*", in *Posicionamentos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2018, p.31

[20] Fernando Távora, "*Sobre a posição do arquitecto*" in *Da Organização do Espaço*, Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2008, p.74

Embaixo
Galeria de Arte Am Kupfergraben 10, Berlim.
Detalhe da fachada.



Segundo Távora (ideia também partilhada por Chipperfield) será através do entendimento que o arquiteto estabelece perante os valores do dia-a-dia no processo de projeto que o levará à forma justa, correta e bela. Assim, a forma projetada acaba por incorporar a interpretação do arquiteto sobre a essência do lugar, e essa "forma vai ter uma vida", vai constituir-se circunstância.

"Não estou a fazer arquitetura, estou a fazer arquitetura como uma linguagem e acredito que temos que ter uma gramática para ter uma linguagem. Tem que ser uma linguagem viva, mas por fim havemos de alcançar uma gramática. É uma disciplina. Que, em ultima instância, pode ser utilizada para fins normais e dará origem ao discurso em prosa. E, se for bom, poderemos escrever uma prosa maravilhosa, e se for realmente bom, poderemos vir a ser poetas. Mas, sempre utilizando a mesma linguagem; essa é a sua característica. Um poeta não inventa uma linguagem diferente para cada poema. Não é de facto necessário fazê-lo; ele usa a mesma linguagem, utiliza as mesmas palavras."[21]

As palavras de Mies, que aqui convocamos por pertencer à famílias de autores que se constitui como referência para o próprio David Chipperfield, invocam a importância da arquitetura como uma linguagem e o mais impressionantes que aqui sublinhamos é que esta pode ir da prosa à poesia com as mesmas palavras. Ou seja, não é preciso inventar tudo de novo em cada oportunidade.

A Galeria de Arte Am Kupfergraben 10, de David Chipperfield, desenvolve-se segundo o mesmo princípio que ordenou o edifício pré-existente. É um edifício projetado com um olhar atento ao lugar pela sua inserção na escala urbana e pela contínua leitura de quarteirão. A composição em massa e a materialização simples do edificado caracterizam uma solução de contexto histórico, onde é clara uma leitura dos estratos da cidade adjacente. O edifício marca os estratos através de faixas horizontais em betão que se distinguem da superfície parietal em tijolo, transmitindo uma

[21] Mies van der Rohe, entrevistado por John Peter 1955, citado por José Miguel Rodrigues, in *O Mundo ordenado e acessível das formas da arquitetura,* Porto, Fundação Marques da Silva e Edições Afrontamento, 2013, p. 156

ideia de continuidade de leitura face à ordem dos edifícios vizinhos. Esta ideia de continuidade aplica-se ainda à história da arquitetura sintetizada na linguagem daqueles edifícios cujas ressonâncias se fazem sentir na obra de Chipperfield.

Esta resume aquele que se considera ser o "*espaço comum*" de Chipperfield, um espaço onde o lugar e a circunstância ganham importância no projeto e, por outro lado, um espaço aberto aos seus mestres e à história da arquitetura. É esta ideia de *espaço comum* que identificamos como definidora da sua atitude face à aproximação ao projeto.

Ao descrever o seu processo como prático-teórico, Chipperfield assume a importância dos dois vetores inerentes à sua aproximação projetual, sendo que a prática de projeto através de referências (pela teoria) torna a realidade física poética, que, por sua vez, encontra na sua prática a base para alcançar todo o processo. Esta prática assume-se, ainda, crítica pela leitura que estabelece do e com o lugar, pela atenção à materialidade e pelos conhecimentos e interpretação da tradição.

Constitui-se, assim, um pensamento de projeto enquanto prática crítica, capaz de apresentar um lugar autêntico, e de trazer resoluções simples aos problemas do quotidiano. Na obra de Chipperfield existe uma modesta ambição em tornar os espaços que habitamos mais bonitos através de ideias que, evitando o espetacular, procuram fazer o *"everyday special"*[22].

"Não estou interessado na expressão pela expressão. Pelo contrário, fascina-me a ideia da banalidade, a ideia de que os edifícios podem ter uma certa qualidade banal corrente por oposição a uma qualidade espetacular, mas gosto que essa banalidade seja de algum modo o especial. Penso que um certo nível de anonimato na arquitetura é algo que gosto. As cidades deveriam fazer-se de bons edifícios, lado a lado, e tudo o que deveríamos fazer seria levantar um edifício entre outros."[23]

[22] "We need to find ideias and clues in the resolution of simple and everyday problems, to avoid the spectacular in order to make the everyday special." – David Chipperfield, in *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.29

[23] "I am not interested in expression for the sake of expression. On the contrary, I am quite fascinated by the idea of the ordinariness. I like the idea that buildings can have a certain ordinary quality as opposed to a spectacular quality, but I like that

Embaixo
Galeria de Arte Am Kupfergraben 10,
Berlim.



Embaixo
Casa privada em Kensington, Londres.



Esta vontade constante de Chipperfield em fazer arquitetura "banal", decorre da importância atribuída pelo arquiteto à vivência humana em cada espaço, vivência esta responsável pela atribuição do carácter monumental à obra de arquitetura. O monumental não é apenas a ideia de uma presença grandiosa, o vistoso ou o enfático. A monumentalidade da obra em Chipperfield surge pela beleza da simplicidade, pela sua vontade de projetar o "*banal especial*".

"Tanto quanto sei, a monumentalidade em arquitetura não é mais que a sua particular beleza. E é isto que a distingue. Se monumentalidade significa condição de testemunho concreto e durável, essa é a própria condição da arquitetura, mais que de qualquer outra forma de representação."[24]

É Giorgio Grassi quem o diz, que tem uma presença assinalável no trabalho de Chipperfield, nomeadamente no processo do *Neues Museum*. A monumentalidade em arquitetura concebida por Grassi aproxima-se muito daquela defendida por Chipperfield.

A casa privada em Kensington, com um programa doméstico comum, transforma-se numa autêntica lição de arquitetura, onde a condição arquitetónica da obra, ainda que doméstica, é suficiente para transmitir a sua monumentalidade.

Uma leitura, mesmo que abreviada, do alçado da rua apresenta-se como um ensaio sobre a história da arquitetura. A casa apresenta-se como um volume paralelepipédico denso como os palácios do proto-renascimento que antecederam os mais burilados de Palladio. No entanto a sua expressão formal, nomeadamente o uso do pórtico, remete para o desenvolvimento da villa Palladiana. Trata-se de um volume com três estratos

ordinariness to be somehow special ordinariness. I think a certain level of anonymity in architecture is something I quite like. Cities should be made of good buildings, one next to another, and all we should be doing is making one building amongst others." David Chipperfield, *"Conciliación de Contratios: Conceptos*. Entrevista com Sir David Chipperfield por Juan Antonio Cortés", in *EL CROQUIS 150. David Chipperfield 2006-2009*, Madrid, 2009, p.23

[24] Giorgio Grassi, "*Resposta a três questões sobre a monumentalidade (1982)",* in E*scritos Escolhidos*· Porto, Fundação Marques da Silva e Edições Afrontamento, 2018, p. 235

definidos no desenho do alçado. A cada um dos estratos corresponde um pórtico que, sobrepostos, vão aumentando em comprimento. O primeiro estrato, com o vão mais pequeno correspondente ao piso de espaços comuns, apresenta um pilar central ao modo gótico, onde a estrutura assume o papel principal. No entanto, este pilar, que acaba por estabelecer o eixo de simetria a toda a fachada, não tem continuidade superior, isto é, existe um desvio estrutural nos estratos acima, que acaba por realçar ainda mais aquele elemento. Nos dois pisos superiores, o pilar gótico vê a sua secção transformar-se numa circunferência cujo diâmetro diminui à medida que os estratos ascendem. Tivesse *entasis* e o pilar seria efetivamente uma coluna clássica à maneira dos antigos. O eixo de simetria é, ainda à maneira dos clássicos, o intercolúnio, ou seja, o espaço em vez da estrutura presente ao nível do contato com o solo.

Uma lição antiga, diz José Miguel Rodrigues, *"salvaguardar a herança do passado naquilo que ele tem de indispensável para a construção do presente, precisamente, a ideia de tradição clássica"*[25]. Os apoios estruturais tornam-se mais leves porque o peso a suportar vê-se diminuído. O mesmo acontece na superfície parietal e nas lajes que se projetam na fachada – o muro vai-se desmaterializando a cada estrato. No conjunto lê-se a história da Arquitetura.

"Na esfera formal, a revolução da arquitetura – o facto da arquitetura se ter tornado mais sobre movimento e construção – substitui o indivíduo, a tradição humanista da arquitetura como uma estrutura para criar um ambiente dentro do qual nos sintamos confortáveis enquanto pessoas únicas. Por isso, para mim a criação do espaço é fundamental no posicionamento do indivíduo."[26]

[25] José Miguel Rodrigues, in *O Mundo ordenado e acessível das formas da arquitetura,* Porto, Fundação Marques da Silva e Edições Afrontamento, 2013, p. 144

[26] "I think there is a danger of that mediation becoming lost. In the formal realm, the revolution of architecture —the fact that architecture has become more about movement and construction— has made the place of the individual, the humanist tradition of architecture as a framework for making an environment within which we feel comfortable as individual people, become a little bit lost. For me, the making of space is fundamental in the placement of the individual." David Chipperfield, *"Conciliación de Contratios: Conceptos*. Entrevista com Sir David Chipperfield por Juan Antonio Cortés", in *EL CROQUIS 150. David Chipperfield 2006-2009*, Madrid, 2009, p.14

A lição arquitetónica da casa Kensington não se deixa ficar pela leitura atenta do alçado, mas também na sua influência nos espaços interiores. O piso do rés-do-chão, com o vão menor na fachada da rua, simula um eixo espacial através do pilar gótico centrado. Parece que os espaços comuns aqui projetados, se dividem pela presença do pilar, sendo estes espaços de uso pontual, quase como para convidados.

O espaço do primeiro piso apenas se desenha por duas paredes, abrindo uma grande sala para a rua e aproveitando o vão que se ampliou na fachada. Esta sala com as costas para uma cozinha virada para o pátio traseiro, apresenta um pé-direito mais alto – embora não se dê pela sua leitura no alçado –, de modo a acompanhar o programa e a proporcionar um maior conforto ao habitante neste espaço.

O segundo piso, com o pé-direito mais baixo, assegura um espaço único de suite. Um quarto que, focado na sua privacidade, se projeta amplo e de acordo com a métrica de pilares de que se tem leitura no alçado. Os pilares da varanda deste piso, ao diminuírem o seu diâmetro, e ao darem espaço entre, permitem ao habitante usufruir da vista da cidade e compreender o espaço (necessariamente) sereno e tranquilo que presencia.

As guardas das varandas, que acompanham os vãos do alçado no primeiro e segundo pisos – os pisos que parecem ser de uso mais permanente –, parecem caracterizar diferentes ideias no projeto. O padrão que as desenha vê-se mais aberto na passagem pelos pilares, transmitindo uma ideia de base das colunas pelo exterior, e mais encerrado aquando do momento da passagem para os espaços interiores, atribuindo assim um carácter mais privado a estes espaços.

O programa doméstico celebra o processo simples do quotidiano, sendo o lugar do indivíduo o gerador de toda a forma arquitetónica. Para além das lições que comunica, a casa privada em Kensington, uma villa na cidade, revela a sua monumentalidade no modo como o sujeito se localiza

Embaixo
Casa privada em Kensington, Londres.
Fachada.





no espaço da casa, não apenas aquele que vive o seu quotidiano, mas também o arquiteto que projetou a casa, concentrando-se no indivíduo – criador e habitante –todo o processo de pensar e fazer arquitetura.

A arquitetura, desde que comprometida com o mundo prático e físico, potencia o desenvolvimento de ideias que permitam a resolução daquela equação concreta. Quando a construção de uma teoria é elaborada após a prática arquitetónica, o projeto, como arte intelectual que se apropria de ideias para a sua conceção, fica em perda. *"A dificuldade na arquitetura está em encontrar um grau apropriado de significado e de ideia porque penso que a arquitetura não é um meio adequado para o debate."*[27] Ou seja, a arquitetura serve princípios e premissas muito concretas e o mundo das ideias encontra-se ao serviço do exercício de projeto. A arquitetura deve ser capaz de resolver o equilíbrio entre o desencadear das ideias e a transposição das mesmas para o mundo prático. Não é suposto que a arquitetura seja debate, pelo contrário, *"O poder da arquitetura é ser silenciosamente profunda."*[28]

O mundo físico

Das três dimensões identificadas pelo arquiteto como inerentes ao processo arquitetónico, o "*mundo físico*", tal como já referido, assume o protagonismo da sua reflexão. Não esqueçamos que o triângulo de Alberti face ao proposto por Vitrúvio, também dá protagonismo a um dos vértices (o da *venustas*), sendo que o autor dedica quase metade do seu tratado ao problema do ornamento. No entanto, o facto de Alberti, e agora de Chipperfield, destacarem uma das dimensões que a arquitetura deve perseguir, a verdade é que só considerando as restantes é possível trabalhar aquele terceiro vértice, em ambos os casos, o mais difícil de alcançar.

[27] "I suppose in a way, this is an issue of meaning; the difficulty in architecture is in finding an appropriate level of meaning and idea, because I think architecture is not a suitable medium for debate." David Chipperfield, *"Conciliación de Contratios: Conceptos*. Entrevista com Sir David Chipperfield por Juan Antonio Cortés", in *EL CROQUIS 150. David Chipperfield 2006-2009*, Madrid, 2009, p.8

[28] "The power of architecture is to be silently profound." David Chipperfield, in *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.29

Embaixo
Casa privada em Kensington, Londres.
Sala de estar.



Chipperfield acredita que é um enorme privilégio para os arquitetos trabalhar no mundo físico, constituindo-se o contacto com a realidade o verdadeiro poder da arquitetura e a verdadeira inspiração no processo de projeto.

Existe um equilíbrio a ser ponderado entre o mundo intelectual, das ideias, e o mundo físico. O ato de projetar conduz situações de complexidade e contradição, pois, como explica Chipperfield, simultaneamente à temporalidade do projeto decorre a necessidade de compreensão que as condições técnicas e pragmáticas implicam.

"Os nossos inimigos são a escala e o tempo. Muitos dos problemas que nos são demandados a considerar estão numa escala para além do nosso entendimento imediato. O tempo que nos é dado, considerando a nossa tarefa é muito comprimido."[29]

Os conceitos de escala e tempo, referidos por Chipperfield, são assuntos inerentes à prática da arquitetura desde sempre. O ato de projeto nem sempre permite o imediato entendimento das suas verdadeiras dimensões, no entanto, conduz o arquiteto a desenvolver o seu trabalho de uma forma mais ampla, considerando várias escalas, no que diz respeito ao entendimento do espaço e da sua envolvente. A resposta arquitetónica está no encontro, ou no equilíbrio, de escalas do projeto: a escala do lugar, a escala da cidade, a escala humana e a escala do próprio tempo.

A escala surge a Chipperfield traduzida no próprio edifício, presente no mundo físico, sendo capaz de ultrapassar uma mera representação gráfica. Neste sentido, acrescenta que o arquiteto, ao contrário do pintor, não apresenta apenas o trabalho numa grande tela, onde expressa, através do desenho, a ideia e técnica(s) utilizada(s). É no momento da construção real do edifício que o arquiteto lida com as realidades físicas.

---

[28] Leon Battista Alberti, in *Da Arte Edificatória*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p.375

[29] "Our enemies are scale and time. Many of the problems that we are asked to consider are on a scale beyond our immediate understanding. The time that we are offered in which to consider our task is too compressed." David Chipperfield, "*The physical world*", in *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.31

A tela do arquiteto é a realidade física, sendo aí o começo do estado de construção. A representação arquitetónica ultrapassa, assim, a escala e o próprio tempo.

A obra de arquitetura não termina quando o projeto é concluído, não termina na sua construção, não termina com o habitar do espaço, não termina nunca e o tempo é o referente que percorre todas as fases da vida de uma obra. É, ainda, o próprio tempo que caracteriza a arquitetura, tendo a capacidade de a transformar.

No entanto, o tempo tem uma versatilidade em projeto. Se, por um lado, a passagem do tempo imprime maiores características à obra de arquitetura, também a arquitetura se torna imagem e forma do seu tempo. Contudo, só existe a possibilidade da arquitetura ser a própria construção do seu tempo quando, fundamentada pela história, tem a capacidade de se ajustar à sua contemporaneidade ou circunstância.

"Acredito que a história pode entender-se como contexto, tal como a continuidade, ser considerada como o núcleo de muitos dos projetos que tenho feito."[30]

É necessário compreender que o conhecimento sobre o passado e sobre a história da arquitetura, permite uma avaliação ou um julgamento sobre decisões tomadas por quem nos antecedeu. É fundamental compreender o contexto em que cada decisão foi tomada, para se elaborar um juízo capaz de potenciar as novas decisões, ou seja, a arquitetura dos novos tempos.

"O que dá significado à "nossa vida" é a capacidade de elaborarmos juízos e tirarmos partido deles, não no sentido pejorativo, mas de modo a que possamos dizer que é possível tirar partido de algo que pode basear-se na noção de experiências partilhadas. Talvez essa seja a razão para se ser manter fiel à ideia de continuidade cultural e à *visão da história como um grado contextual."* [31]

[30] "I believe that history can be seen as context just as continuity can be seen as the core of many a project I did." David Chipperfield, *"Una Conversacion Com David Chipperfield por Alejandro Zaera"*, in *EL CROQUIS 120. David Chipperfield 1998-2004*, Madrid, 2004, p.22

[31] "What gives significance to our lives is the ability to make judgements and enjoy those judgements. Not in a pejorative way but in a way that allows us to say that we can enjoy something that might be based in the notion of shared experiences.

Embaixo
Friedrichstrasse,
Berlim.
Restauração e extensão.



A ideia da história enquanto contexto, a que se soma o lugar real, não é mais do que esta noção de *espaço comum* que interpretamos na obra de Chipperfield. A continuidade cultural trata-se de um tema muito presente nos seus trabalhos, desde a recuperação do *Neues Museum*, à renovação da Praça de S. Marcos ou, inclusivamente, aos edifícios mais anónimos da cidade, onde por vezes, não se trata apenas de restauro ou recuperação, mas também de uma necessidade de extensão onde o arquiteto encontra mais liberdade para a sua manifestação.

Friedrichstrasse, em Berlim, é um bom exemplo de uma proposta de recuperação e também de extensão. Na recuperação salienta-se a preservação de todos os elementos clássicos como cornijas e frontões, bem como uma pesquisa vasta no sentido da recuperação do próprio projeto, sendo utilizado o mesmo tipo de tijolo berlinense, também empregue no projeto do *Neues Museum*.

No entanto, a extensão permitia a oportunidade de um novo tempo emergir, algo que Chipperfield não queria deixar de aproveitar, ainda que preservando a continuidade cultural através da transição subtil entre a preexistência e as novas construções. Apesar da aparente descontinuidade estrutural entre o antigo e novo, desenvolve-se uma relação harmoniosa entre ambas as partes, como se o edifício tivesse sido sempre assim. A escala atribuída à nova extensão, com um desenho controlado e justo, permite uma relação proporcionada com o antigo, bem como um encontro feliz entre os vários tempos.

"A transição entre o tecido antigo e as novas adições, interna e externamente, é impercetível, mostrando diferenças subtis, e garantindo, ao mesmo tempo, que o edifício adere ao princípio de continuidade na forma."[32]

Perhaps this is a reason for holding on to ideas of cultural continuity and the notion of seeing history as a contextual frame." David Chipperfield, *"Una Conversacion Com David Chipperfield por Alejandro Zaera"*, in *EL CROQUIS 120. David Chipperfield 1998-2004*, Madrid, 2004, p.23

[32] "Transition between old fabric and new additions, both internally and externally, is inconspicuous, showing subtle differences while ensuring that the building adheres to the principle of continuity in form." David Chipperfield, na memória descritiva do projeto e Friedrichstrasse, consultado a 20 de outubro de 2018 e disponível em <https://davidchipperfield.com/>

É possível compreender como o conhecimento e a experiência são essenciais à evolução das ideias, no entanto, a diversidade de programas e condições físicas dos edifícios influenciam essas mesmas ideias, conduzindo a uma multiplicidade e variedade projetuais.

"*Enquanto podemos dizer que cada projeto é inspirado pela experiência e a evolução das ideias, a diversidade de programas e condições colocam-nos de volta ao ponto zero de cada projeto.*"[33]

Chipperfield adverte para a complexidade programática, para os custos e para a construção que removem o arquiteto das simples considerações físicas do seu trabalho. Acrescenta ainda que a indústria da construção, e a proliferação dos produtos que lhe são inerentes, contribuiu para uma materialização neutra na arquitetura.

"Os arquitetos são encorajados não a desenhar, mas a selecionar. Selecionam de catálogos de produtos e permutam uma seleção de formas." [34]

As decisões tomadas pelo arquiteto deveriam ser decisões pelo desenho, pelo desenvolvimento de ideias, na procura da resolução de problemas de projeto e não pela seleção de um catálogo de produtos. O ato de projetar deve concentrar-se, antes, numa multiplicidade de decisões e de escolhas projetuais que não cabem em nenhum catálogo.

"O arquitecto, pela sua profissão, é por excelência um criador de formas, um organizador do espaço; mas as formas que cria, os espaços que organiza, mantendo relações com a circunstância, criam circunstância e havendo na acção do arquitecto possibilidade de escolher, possibilidade de selecção, há fatalmente drama.

[33] "While we can say that each project is inspired by the experience and evolution of ideas, the diversity of programmes and conditions puts us back at the starting line with each project." David Chipperfield, "*The physical world*", in *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.32

[34] "Architects are encouraged not to design but to select. They select from catalogues of products and they permutate a selection of forms." David Chipperfield, "*The physical world*", in *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.32

Porque cria circunstância – positiva ou negativa – a sua acção pode ser benéfica ou maléfica e daí que as suas decisões não possam ser tomadas com leviandade ou em face de uma visão parcial dos problemas ou por atitude egoísta de pura e simples satisfação pessoal. Antes de arquitecto é homem, e homem que utiliza a sua profissão como um instrumento em benefício dos outros homens, da sociedade a que pertence.

Porque é homem e porque a sua acção não é fatalmente determinada, ele deve procurar criar aquelas formas que melhor serviço possam prestar quer à sociedade quer ao seu semelhante, e para tal a sua *acção implicará, para além do drama da escolha, um sentido, um alvo, um desejo permanente de servir."*[35]

Este drama da escolha, descrito de forma sublime por Fernando Távora, quando substituído pelo que se poderia denominar "catálogos de construção para fazer arquitetura", conduz os arquitetos a um falso sentimento de segurança. Estes manuais onde se concentram uma miríade de soluções arquitetónicas para aplicar projetualmente, supostamente já testadas e homologadas foram-no num outro contexto, num outro lugar e num outro tempo, pelo que se trata de uma experimentação muitas vezes sem validade para o projeto. *"Estas decisões são imunes ao poder da arquitetura"*[36], que se manifesta através da presença do mundo físico.

A escolha projetual, sem drama, através da prontidão de um catálogo retira ao projeto as suas condições físicas, que, assim, acabam desconsideradas. O arquiteto trabalha, antes, como se o ambiente da arquitetura, as condições do tempo e do lugar, pudessem ser caracterizadas pela sua ausência, quando é precisamente o poder do mundo físico a verdadeira inspiração para a arquitetura. Existe um privilégio imenso na prática da disciplina, que permite ao arquiteto interagir diretamente com o mundo físico, um privilégio que o mesmo parece estar a prescindir.

---

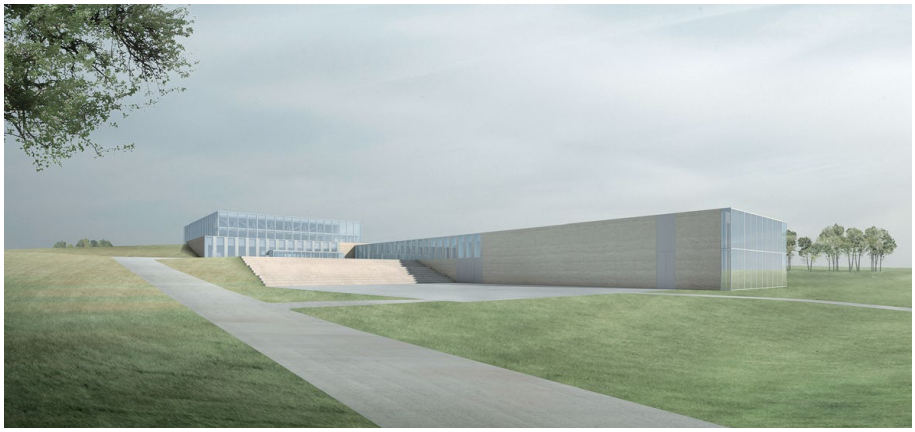
[35] Fernando Távora, "*Sobre a posição do arquitecto*" in *Da Organização do Espaço*, Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2008, p.73-74

[36] "These decisions are immune to the power of architecture." David Chipperfield, "*The physical world*", in *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.32

Em cima
Centro cultural e de congressos de Wurth, Kunzelsau.
Alçado nascente.

Embaixo
Centro cultural e de congressos de Wurth, Kunzelsau.
Vista sudoeste.





"Preocupações físicas simples do espaço, material e luz, não são compatíveis com a forma retórica do desconstrutivismo ou qualquer outra arquitetura graficamente inspirada."[37]

Em suma, nem o trabalho a partir de catálogos disponíveis pela indústria de materiais (por exemplo), nem o trabalho produzido à sua representação gráfica, ou a qualquer outra forma retórica, permite projetar com o mundo real, aquele que será, porventura, a matéria mais rica da arquitetura. As preocupações físicas do espaço, do material ou da luz, fulcrais no desenvolvimento e na forma de um projeto, são aquelas que dão a verdadeira noção da dimensão da arquitetura. No entanto, os arquitetos focam-se cada vez mais na condição de forma, ignorando o inevitável e rico confronto da arquitetura com a realidade física, essa característica determinante que a distingue, por exemplo, da pintura. E, mais uma vez, a construção teórica de David Chipperfield encontra, aqui, uma finidade com os seus antecessores, nomeadamente no tratado de Alberti.

Dizia Alberti: *"entre o desenho de um pintor e o de um arquiteto há esta diferença: aquele esforça-se por mostrar relevo com sombreados, linhas e ângulos reduzidos; o arquiteto, rejeitando os sombreados, num lado coloca o relevo obtido a partir do desenho da planta, e noutro lado apresenta a extensão e a forma de qualquer fachada e dos flancos, mediante linhas invariáveis e ângulos reais, como quem pretende que a sua obra não seja apreciada em perspetivas aparentes, mas sim observada em dimensões exatas e controladas."*[38]

No centro cultural e de congressos de Wurth, na Alemanha, é possível compreender a preocupação projectual no encontro deste edifício com a realidade física. Uma clara adaptação do edifício ao terreno conduz a paisagem como tema arquitetónico. O edifício, projetado em duas cotas, interpreta a topografia do terreno (quer pelo interior, quer pelo exterior)

[37] "Simple physical concerns of space, material, and light, are no match for the rhetorical form of deconstructionism or any other graphically inspired architecture." David Chipperfield, "*The physical world*", in *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.35

[38] Leon Battista Alberti, *"Livro Segundo: Os Materiais"*, in *Da Arte Edificatória*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p.189

respondendo à morfologia dos prados e campos envolventes, que, assim, desenham o edifício e se deixam, simultaneamente, redesenhar por ele.

A obra de Chipperfield é pensada enquanto conjunto importante no seu todo, mas também em cada uma das suas partes e no modo como estas comunicam.

As partes não se cingem apenas aos dois volumes exteriores que compõem a totalidade do edifício. Pelo interior, a sua compartimentação, resultado das funções previstas no programa, assim como os diferentes materiais empregues, ou as soluções de iluminação e ventilação encontradas para o projeto, constituem-se enquanto partes do conjunto. A ideia, forma e função, trabalhadas separadamente e em conjunto, permitem a materialização do edifício. Projetar implica um conjunto de decisões (o drama da escolha que nos falava Távora) que estabelecem uma ordem par ao projeto que escontra a sua variedade no confronto com o real (aquela luz, aqueles materiais, aquele espaço!).

Existe um desejo de ordem cabendo a cada elemento o seu lugar próprio. Encontrada a ordem das partes, a obra adquire uma imagem de materialidade que, por sua vez, permitem aspirar à ideia de permanência.

"Se dermos a cada coisa o sítio que pela sua essência lhe corresponde – afirma Mies – as coisas encontrarão por si mesmas a sua própria ordem e chegarão a ser o que desejariam ser. Só assim realmente se aperfeiçoarão. O caos em que vivemos tenderá para a ordem e o mundo voltará a ter sentido e a ser belo".[39]

É esta mesma ideia que Chipperfield defende para a arquitetura e que o arquiteto persegue no seu trabalho.

*"Penso que essa é a luta pela arquitetura: encontrar uma organização das coisas físicas que permitem ao usu*ário – a pessoa que passa*, a pessoa que*

[39] Fritz Neumeuyer citado por José Miguel Rodrigues in *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*, Porto, 2013, p.491

observa ou inclusivamente a pessoa que nem observa – ter a sensação de que este edifício foi ordenado de modo a ter algum significado, que aquelas ideias foram coordenadas por um desejo de significar algo."[40]

Este desejo de significado é exatamente o mesmo desejo de Mies por um mundo belo e com sentido. E a ordem a que ambos aspiram é partilhada por uma família de autores com quem estabelecemos afinidades.

"Cada toque, cada união, cada reunião está ali para servir a ideia do todo e fortalecer a presença serena da obra."[41]

É Peter Zumthor quem o diz, no entanto é aquela mesmo ideia de ordem, da relação das partes e do todo que se encontra presente nas suas palavras (agora num plano colocado mais ao nível do detalhe arquitetónico). Também neste aspeto Chipperfield oferece uma obra atenta e minuciosa. É o encontro dos materiais, a comunicação de volumes, a materialização encontrada para a forma, a atenção dada aos remates que tornam a obra de Chipperfield tão especial.

Chipperfield compreendeu a importância do detalhe na presença física do projeto, sendo ao nível do pormenor que se desenhe algumas das soluções técnicas e construtivas que dão maior ou menor veracidade ao projeto.

Aqui, Chipperfield retoma o tema da industrialização na construção dos edifícios. A possibilidade de se construir de forma quiçá mais sofisticada, recorrendo a produtos finalizados em substituição de materiais puros, permite uma *"garantia de sensualidade"*[42], que, no entanto, não garante a boa arquitetura.

---

[40] "I think this is the struggle for architecture: it is to find an organisation of physical things which allows the user, the person who passes by, the person who looks or even the person who doesn't look, to have some sense that this building has been ordered in a way that has some meaning, and those ideas have been coordinated by a desire to mean something." David Chipperfield, *"Conciliación de Contratios: Conceptos*. Entrevista com Sir David Chipperfield por Juan Antonio Cortés", in *EL CROQUIS 150. David Chipperfield 2006-2009*, Madrid, 2009, p.9

[41] "Cada tacto, cada union, cada ensamblaje está allí para servir a la idea del todo y fortalecer la serena presencia de la obra." Peter Zumthor, *"Rendijas en el objeto selado"* in *Pensar la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p.13

[42] "… the constructon process itself is no longer a guarantee of sensuality." David Chipperfield, "*The physical world*", in *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.38

Embaixo
Casa privada em Kensington, Londres.
Interior.



A indústria transferiu para a arquitetura novas oportunidades, materialidades, técnicas e conceitos, cabendo ao arquiteto o sensível papel de encontrar um equilíbrio no seu uso, de modo a garantir uma arquitetura genuína, e não uma arquitetura dos desenhos gráficos "*cuja presença física depende da especificação de produtos e componentes.*"[43]

"Temos que compensar as mudanças tirando proveito das novas possibilidades, e a indústria oferece-nos novas possibilidades – técnicas e conceptuais que não existiam há vinte ou cinquenta anos, e penso que, isso deve fazer parte do nosso processo conceptual."[44]

A indústria auxilia o arquiteto no momento de dar vida às suas ideias, não como resposta, mas como possibilidade. As decisões tomadas, que muitas vezes correspondem a conflitos internos daquele que projeta, fundamentam-se pelas ideias.

"É fundamental que não entendamos apenas o que temos que fazer para controlar e disciplinar as nossas decisões, mas que também apreciemos a fonte das ideias em que essas decisões se originam."[45]

O processo de projeto é um percurso em direção a uma resposta que nunca encontrará o seu limite, e o grande problema é que este processo está a ser atalhado com muita frequência.

"Os arquitetos estão a trabalhar o espaço sem o modelar, com materiais sem o seu total conhecimento, e com a luz sem compreender os seus efeitos."[46]

---

[43] "We are presented time and time again with buildings that never been consider further than the graphic elevation, and whose physical presence depends on the specification of products and components." David Chipperfield, "*The physical world*", in *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.38

[44] "We have to compensate for change by taking advantage of new possibilities, and the industry does give us technical and conceptual possibilities which didn't exist 20 or 50 years ago. And I think that does have to be part of our conceptual process." David Chipperfield, *"Conciliación de Contratios: Conceptos*. Entrevista com Sir David Chipperfield por Juan Antonio Cortés", in *EL CROQUIS 150. David Chipperfield 2006-2009*, Madrid, 2009, p.10

[45] "It is critical that we not only understand what we must do in order to control and discipline our decisions, but that we also appreciate the source of the ideas in which these decisions originate." David Chipperfield, "*The physical world*", in *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.42

[46] "Architects are working with space without modelling it, with materials without full consideration, and with light without understanding its effects." David Chipperfield, "*The physical world*", in *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.42

Embaixo
Royal Academy of Arts,
Londres.



Convocando constantemente conceitos que remetem para o mundo físico em arquitetura, Chipperfield chama a atenção para três de grande importância. *"Material, volume e luz devem ocupar o centro de nossa arte."*[47] *Espaço, luz natural* e *materiais* desenham uma nova *triad* de conceitos que, na prática, dão espessura ao mundo físico e lhe conferem maior ou menor poder. *"Arquitetura pode oferecer-nos uma outra paisagem, um mundo físico inspirador dentro do qual conduzimos as nossas vidas."*[48]

Pratical theories

T*eorias práticas*, o último tema abordado por Chipperfield (a que se segue a segunda parte do livro onde o autor apresenta um conjunto de projetos) é centrado na prática arquitetónica, ou seja, na inter-relação da ideia com a obra de Chipperfield.

Chipperfield introduz este capítulo reafirmando a importância da ideia no processo, no entanto, esclarece que um edifício não se trata simplesmente de um conjunto de ideias bem organizadas. Isto não significa a dispensa das mesmas, mas apenas que a sua identificação não é crucial para a compreensão do objeto construído.

Chipperfield levanta a questão da diferença entre identificação e compreensão da ideia em arquitetura recorrendo à dimensão do mundo intelectual e do mundo físico respetivamente, ainda assim plenamente consciente que a tradução da diferenciação entre ambos os domínios – o da identificação e o da compreensão da ideia – não passa de uma construção romantizada, evocativa de uma noção primária e simples da resposta para uma arquitetura essencial. Isto é, Chipperfield assume que em arquitetura existe a identificação de uma teoria e a compreensão de uma prática, sendo que não é possível existir identificação sem compreensão e vice-versa. Embora não seja responsabilidade do arquiteto interpretar o seu pró-

[47] "Material, volume and light must occupy the very centre of our craft." David Chipperfield, "*The physical world*", in *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.42

[48] "Architecture can give us another landscape, an inspiring physical world within which we conduct our lives." David Chipperfield, "*The physical world*", in *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.42

Embaixo
James Simon Gallery,
Berlim.
Colunada para o Neues Museum.



prio trabalho é necessário que este determine o potencial da arquitetura, os seus limites e a sua posição na cultura.

Todos os arquitetos possuem visões distintas sobre a arquitetura, as suas problemáticas e as possíveis soluções, sendo estas diferenças manifestadas, por exemplo, nas respetivas autobiografias. Existe uma subjetividade ao nível da prática teórica de projeto porque, mesmo que se estabeleça uma possibilidade de identificação intelectual comum aos arquitetos, a respetiva compreensão física difere.

Esta subjetividade sobressai, por exemplo, nas diversas soluções arquitetónicas apresentadas a um mesmo concurso. Apesar das respostas se aproximarem, muitas vezes, do ponto de vistas teórico, na prática as propostas são, quase sempre, muito diferentes.

O concurso para a Ilha dos Museus, em Berlim, não sendo exceção, recebeu diferentes propostas de diferentes arquitetos, tendo, inclusivamente, Chipperfield submetido duas propostas distintas. Uma primeira, não selecionada pelo concurso, e uma segunda, vencedora, com término de construção em 2019. Ou seja, o problema coloca-se não só entre diferentes arquitetos, mas, também, na obra de um mesmo arquiteto.

O edifício da *James Simon Gallery*, em Berlim, constitui-se a materialização do projeto da segunda proposta de Chipperfield, tendo sido apresentado na Bienal de Veneza de 2018.

Na *James Simon Gallery* conseguimos compreender que a análise dos monumentos e da proposta urbana da Ilha por onde terá andado o mestre Schinkel, conduziu Chipperfield à forma do edifício. A colunata da galeria transmite uma ideia de absorção do espaço público por parte do edificado, tal como acontece com aquela do *Altes Museum* de Schinkel, ali ao lado. Outros elementos deste novo edifício também comunicam com elementos dos edifícios envolventes, como vamos poder compreender mais à frente.

"Deve-se analisar em que concorda a nossa época com as anteriores e em que se diferencia, no sentido material e espiritual."[49]

É Mies quem o diz e ninguém melhor do que ele fez esta análise naquele mesmo lugar dando continuidade (concordando e discordando) com aqueles que o antecederam. Todo o projeto da *James Simon Gallery* lembra o significado específico que tem a forma desde o ponto de vista do acontecimento histórico onde, uma vez mais, trabalha a tradição a partir da interpretação de elementos como o pedestal e a colunata, por exemplo.

"É muito importante para nós que estejamos interessados no que carregamos connosco do passado, e no que prevemos para o futuro. É por isso que estou interessado nesta ideia de continuidade, na cultura enquanto continuidade, não como algo que está constantemente em rutura. Este é um assunto do Movimento Moderno. O Movimento Moderno quis fazer um corte revolucionário e pelos finais do séc. XX resolvemos, de facto, muitas destas questões. Já não é necessário estar-se tão determinado a romper com a história."[50]

Na prática, Chipperfield não está interessado em descrever e determinar os limites da ideia arquitetónica, mas antes, em descrever a origem da ideia.[51]

A ideia, para Chipperfield, manifesta-se através da ponderação de elementos inevitáveis ao projeto, como o espaço, a luz natural e os materiais. São estes elementos que Chipperfield considera e desenvolve nas suas "*Teorias práticas*", ou seja, na teoria de projeto que se constrói pela experiência do ofício, na prática. *"Entre estas considerações, acredito que é possível encontrar ideias que fazem ponte entre a arquitetura e o habitante, entre o trabalho individual e a investigação, entre o físico e o espiritual."*[52]

---

[49] Mies van der Rohe, *"Agradecimento por la Royal Gold Medal",* in *Escritos, diálogos y discursos,* Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos, 2003, p.86

[50] "It's very important for us to be interested in what we bring with us and what we can see ahead. That's why I am interested in this idea of continuity, in culture as a continuous thing, not as something which is always breaking. This was an issue with the Modern Movement. The Modern Movement wanted to make a revolutionary break, and I think by the end of the 20th century, we really resolved a lot of those issues. It is no longer necessary to be so determined to break with history." David Chipperfield, *"Conciliación de Contratios: Conceptos".* Entrevista com Sir David Chipperfield por Juan Antonio Cortés, in *EL CROQUIS 150. David Chipperfield 2006-2009*, Madrid, 2009, p.16

[51] "I am not interested in this description to determine the limits of architectural idea. I would rather describe where I find idea." David Chipperfield, "*Practical theories*", in *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.46

[52] "Within these considerations, I believe that is possible to find ideas that bridge between the architecture and the inhabitant, between the single work and investigation, between the physical and the spiritual." David Chipperfield, "*Practical theories*", in *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.46

Embaixo
Museu da Literatura Moderna,
Marbach and Neckar.
Interior.



espaço

"Tudo começa com o espaço. Dar forma ao espaço é a primeira motivação, a primeira responsabilidade, o primeiro problema."[53]

Chipperfield compreende que um projeto começa, muitas vezes, a partir de um diagrama espacial, um plano esquemático que acaba por limitar as possibilidades volumétricas arquitetónicas. Estes diagramas podem ser considerados, mas não podem justificar a falta de atenção ao espaço enquanto o gerador da ideia.

O diagrama está preparado para responder a questões de programa e funcionalidade, cabendo ao arquiteto a motivação e a responsabilidade de pensar o espaço. É através do desenho espacial, da sua escala e da sua resposta prática, que o edifício ganha forma, ou seja, o desenho do espaço confere forma ao edificado. Mais uma vez, Chipperfield reforça, aqui, a oportunidade da arquitetura em trabalhar com o real, um privilégio da arquitetura face a outras artes.

O espaço do projeto ultrapassa os limites definidos pelo edifício incluindo um interior e um exterior que é necessário considerar.

"Na realidade, não pretendo saber o que significa o espaço. Quanto mais reflito sobre a sua essência, mais misterioso me parece [confessa Peter Zumthor]. *No entanto, há uma coisa que sei com certeza: se, como arquitetos, lidamos com o espaço, lidamos apenas com uma pequena parte desse infinito que rodeia a Terra. Mas cada edifício assinala para um lugar nessa infinitude. É com esta ideia que desenho os primeiros esboços e secções* dos meus projetos. Desenho diagramas espaciais e volumes simples. Tento ver os volumes *enquanto objetos precisos no espaço, e para mim é importante compreender como, a partir do espaço que os rodeia, delimitam um espaço interior, ou como eles capturam o indefinido contínuo espacial com a forma de um recetáculo aberto."*[54]

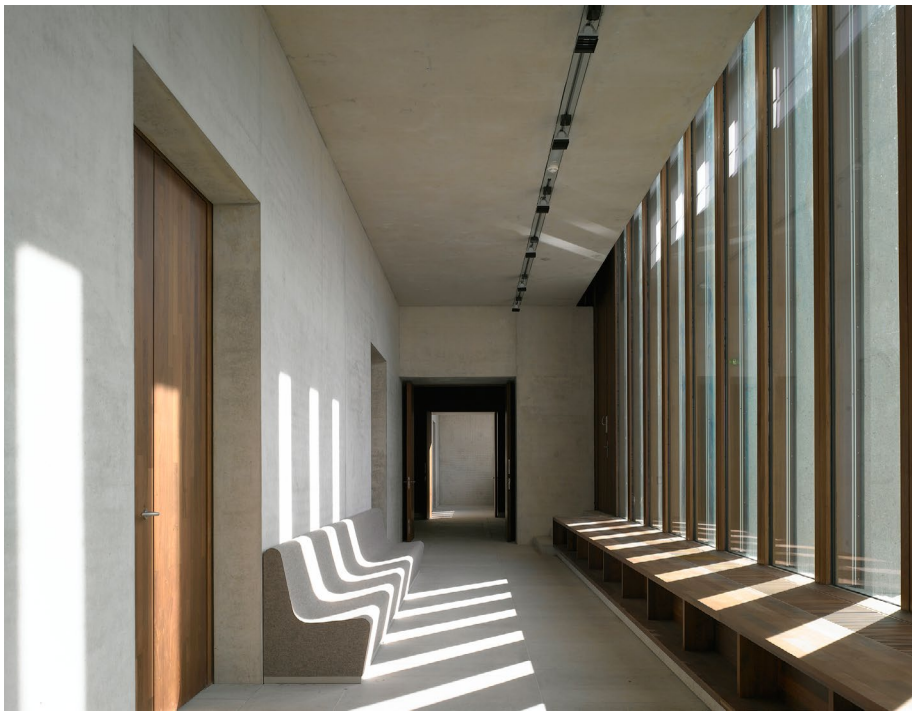
53 "Everything starts with space. To make space is the first motivation, the first responsibility, the first problem." David Chipperfield, "*Practical theories*", in *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.46

54 "En realidade, no aspiro a saber qué significa el espácio. Cuanto más reflexionar acerca de su esencia tanto más misterioso me parece. Sin embargo, hay una cosa que sé de cierto: si, como arquitectos, nos ocupamos del espácio, unicamente tratamos com una pequeña parte de esa infinitud que rodea la tierra. Pero cada edifício señala un lugar en esa infinitud. Esta es la idea

Em cima
Museu da Literatura Moderna, Marbach and Neckar.
Exterior.

Embaixo
Museu da Literatura Moderna, Marbach and Neckar.
Galeria interior.





Também Chipperfield procura alargar o potencial espacial de um edifício além do seu invólucro e do seu programa. Pátios, terraços, pórticos, colunatas são alguns dos espaços desenhados por Chipperfield que permitem prolongar o potencial dos edifícios e criar relação entre o interior e o exterior.

No Museu da Literatura Moderna, na Alemanha, Chipperfield criou um conjunto unificado de espaços, fechados e ao ar livre, em relação com o pátio de cota inferior de um outro museu da sua envolvente, o Museu Schiller[55]. Com esta estratégia espacial, o arquiteto permitiu e potenciou a abertura ao domínio público daquele outro museu, mais erudito.

Adotando a encosta do terreno, desenha-se um primeiro espaço, a uma cota superior, íntimo e sombreado. A um nível inferior surge um segundo, mais aberto, com espaços voltados para o vale mais a baixo. As galerias que atravessam os espaços de exposição, pontuadas por pilares, ajustam-se gradualmente à luz do dia.

Este processo envolve a manipulação do espaço exterior (com a implantação do edifício, por exemplo) e oferece condições para o prolongamento do espaço exterior a um interior controlado através de um outro elemento que contribui para essa manipulação – a luz natural.

luz natural

O espaço não pode ser considerado sem a presença da luz, elemento essencial à perceção da forma. Para Chipperfield, são as mudanças na qualidade da luz, as suas nuances, que nos relembram a relação entre o construído, espaço estruturado e natureza.[56] No seu trabalho interessa-lhe uma simples equação arquitetónica: o equilíbrio entre o encerramento de um lugar definindo os seus limites, por um lado, e por outro lado, a erosão

com la que dibujo los primeiros bocetos y secciones de mis proyectos. Dibujo diagramas espaciales y volumenes sencillos. Intento ver los volumenes pensados como objetos precisos en el espácio, y para mí es importante percibir como a partir del espácio que los rodea delimitan un espácio interior, o bien cómo capturan el indefinido continuo espacial con la forma de un recetáculo abierto." Peter Zumthor, in *Pensar la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p.21-22

[55] O Museu Schiller (1901-1903), dedicado a Friedrich Schiller, funciona como biblioteca e arquivo ao mesmo tempo como museu e memorial. Construído pelos arquitetos Ludwig Eisenlohr e Carl Weigle, recolhe literatura e história cultural do sudoeste da Alemanha.

[56] "The changing qualities of light remind us again of the relation between the constructed, structured space and nature." David Chipperfield, "*Practical theories*", in *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.50

desse mesmo lugar, a sua libertação, como se se tratasse de algo natural. A luz do dia é, como explica Chipperfield, fundamental neste processo.

Assim, desejaria que os arquitetos considerassem a luz como um material, considerando-a como geradora do processo conceptual e não apenas enquanto feliz coincidência.

Chipperfield refere que na génese da construção de um edificado se encontra a necessidade de proteção do Homem face às intempéries da natureza. Construímos para nos protegermos da natureza. Os edifícios mantêm-nos secos, ou seja, neutralizam a natureza. Depois de alcançada esta condição de proteção, tentamos reintroduzir de forma controlada os elementos dos quais buscamos abrigo porque, como diz Chipperfield, são eles que dão significado às nossas vidas, como um raio de luz, uma brisa fresca, uma vista para o jardim…

Num programa como aquele da Galeria de Arte *Am Kupfergraben* 10, a luz revela-se essencial na composição espacial. Se o exterior se apresenta como um volume maciço que aparentemente aguenta a passagem do tempo (físico e cronológico), o interior revela espaços bem proporcionados, iluminados de um modo natural através dos grandes vãos que enquadram as vistas da cidade "*como se fizessem parte da coleção de arte*"[57].

É de realçar o controlo da iluminação nos espaços de exposição desta obra. Chipperfield introduziu painéis nos caixilhos interiores de modo a controlar a quantidade de luz necessária e a direção da mesma nas diferentes exposições.

Na Casa de *Kesington*, onde o programa, aparentemente, não se apresentava tão exigente face ao controlo da luz, revela-se esse cuidado nos espaços localizados a uma cota inferior à do solo iluminados através de um pátio interior. Aqui, o programa contempla ainda uma zona de *spa* construída com ripas de madeira colocadas verticalmente nos planos das paredes que desenham o espaço onde está situada a piscina. Este movi-

[57] "bringing views of the city into the building as if part of the art collection" David Chipperfield na memória descritiva do projeto e Gallery building Am Kupfergraben, consultado a 20 de outubro de 2018 e disponível em <https://davidchipperfield.com/>

Embaixo
Galeria de Arte Am Kupfergraben 10, Berlim.
Vão pelo interior.



mento vertical, associado à presença da água (que o prolonga em espelho), remete-nos para o acesso à piscina da Casa Giraldi, de Barragán. Tal como este espaço iluminado de um modo indireto, também a piscina em Kensington vê a luz penetrar de um modo filtrado através do vão da fachada do pátio interior.

Chipperfield coloca a questão de forma direta *"Como podemos especular sobre a luz, controlá-la e desenhá-la?"*[58] E, mais difícil e importante, acrescenta: *"Como podemos desenhar espaços que interpretem e tirem partido do potencial da luz (direta ou indireta) e como podemos garantir que a luz seja apreciada e a sua presença sentida?"*[59]

Não existem, naturalmente, respostas cientificas a estas questões, no entanto, a arquitetura de David Chipperfield, como o próprio assume, por um processo de redução, dá importância àquela *triad* que lhe parece fundamental: espaço, luz natural e materiais.

Se anteriormente as maquetes tinham um papel fundamental no trabalho destes elementos, hoje realçamos no processo o auxílio dos programas computacionais que constroem e simulam os efeitos da luz transmitindo imagens que podem ser avaliadas e modificadas como desejado, por exemplo, algo que não era possível no passado com a mesma rapidez e eficácia. A tecnologia, deste modo, fornece-nos ferramentas que, segundo Chipperfield, nos permitem colocar numa relação direta com a natureza, algo que, quanto a nós, não deixa de ser um paradoxo.

materiais

A materialidade traz a Chipperfield de volta ao problema da especulação (a representação das ideias) e ao problema de "tornar aparente", de dar a ver (expressão compreensível das decisões físicas ou materiais). A representação gráfica através de plantas, cortes e alçados, constitui-se um método de expressão da arquitetura que não compreende as decisões

[58] "How can we speculate on light, control and design it?" David Chipperfield, "*Practical theories*", in *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.51

[59] "It is more difficult and important to ask how we can design spaces that interpret and enjoy the potential of light (direct and indirect) and how we can ensure that light is enjoyed, that its presence is felt." David Chipperfield, "*Practical theories*", in *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.51

físicas de projeto. É através destes elementos de representação que, dentro da nossa cultura construtiva, as ideias são dadas a ver, não transmitindo, no entanto, os elementos necessários à completa realização da arquitetura.

"Um conjunto de documentos representa a descrição factual das decisões tomadas, mas esses documentos não têm a agilidade e, portanto, são incapazes de comunicar *aqueles elementos da arquitetura que são fundamentais à experiência: volume, luz material."*[60]

Aqueles documentos contribuem, de facto, para a compreensão e comunicação do projeto, mas o seu poder gráfico (nomeadamente dos desenhos), de que se observa com enorme frequência, atribuí demasiada importância à forma em detrimento da substância ou do conteúdo.

Um método de projeto baseado nas representações gráficas é, segundo Chipperfield, insuficiente para definir um projeto. *"O nosso método tem sido encorajado pela nossa experiência em pequenos projetos, obras interiores onde as possibilidades da planta e da forma são limitadas."*[61] Chipperfield chama a atenção para a importância da prática e da experiência para a construção de um método de projeto, acreditando que a frustração dos problemas técnicos é um aspeto positivo no planeamento criativo. Um alçado, diz, é um desenho gráfico, uma espécie de padrão incapaz de descrever textura, cor, peso ou material. Assim, no seu trabalho, tenta, por exemplo, que as decisões sobre o material tenham prioridade na conceção do projeto, contribuindo, inclusive, para o seu desenvolvimento teórico.

"Os edifícios não deveriam materializar-se apenas de forma superficial, mas sim a materialização devia ser fundamental. Por isso estamos sempre a tentar encontrar um modo mediante o qual o edifício é feito realmente de algo; que a sua concretização, e a forma como o fazes, se tornem aspetos fundamentais do seu carácter. De certa forma, trata-se apenas de assegurar o que

60 "A set of documents represents the factual description of decisions made, but they lack agility and are therefore incapable of communicating those elements of architecture that are fundamental to experience: volume, light, material." David Chipperfield, "*Practical theories*", in *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.52-54

61 "Our method has been encouraged by our experience of small projects, interior work where possibilities of plan and form are limited." David Chipperfield, "*Practical theories*", in *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.54

Embaixo
Casa de Kesington,
Kesington.
Espaço de SPA.



eu considero ser o potencial convencional da arquitetura, que não considero *apenas a materialização como a superfície envolvente do edifício."*[62]

São as propriedades de cada material que se entregam ao projeto e que geram um sentido sensorial na experiência humana do espaço, no entanto, dizia Mies, *"um material só vale o que façamos com ele"*[63]. A materialidade do edifício tem uma participação ativa na perceção humana da arquitetura, e pode conduzir-nos a uma apreciação sobre a essência da forma, à forma da tradição, um quase regresso à arquitetura por si mesma.

"No meu trabalho tento utilizar os materiais de um modo similar. Creio que no contexto de um objeto arquitetónico, os materiais podem adquirir qualidades poéticas se gerarem as pertinentes relações formais e de sentido no próprio objeto, uma vez que os materiais não são, por si, poéticos. (…) Se o conseguirmos, os materiais podem adquirir ressonância e brilho na arquitetura." [64]

É Peter Zumthor quem o diz, mas as suas palavras ecoam a voz de Mies e a teoria de Chipperfield. Aquela que bebe da prática e se alimenta da experiência do arquiteto face a cada problema de projeto, ainda que não construído.

---

[62] "This is something which I find really uncomfortable, because I think that buildings shouldn't just give a superficial materialisation, but the materialisation should be fundamental. So we are always trying to find a way by which the building is really made of something; that its realisation and the way you make it become fundamental aspects of its character. In some ways, this is just trying to hold onto what I regard as the conventional potential of architecture, that I don't see the materialisation only as a surface on the outside of the building." David Chipperfield, *"Conciliación de Contratios: Conceptos*. Entrevista com Sir David Chipperfield por Juan Antonio Cortés", in *EL CROQUIS 150. David Chipperfield 2006-2009*, Madrid, 2009, p.12

[63] Mies Van der Rohe citado por José Miguel Rodrigues in *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos*, Porto, 2013, p.149

[64] "En mi trabajo intento utilizar los materiales de un modo similar. Creo que en el contexto de un objecto arquitetonico, los materiales pueden adquirir cualidades poéticas si se generan las pertinentes relaciones formales y de sentido en el próprio objeto, pues los materiales no so por si poéticos. (...) Si lo logramos, los materiales pueden adquirir ressonância y brillo en la arquitetura."Peter Zumthor, in *Pensar la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p.10

Invenções

David Chipperfield intitula a segunda parte do seu livro com a simples formulação "*Projects introduction*", no entanto, dadas as características do conteúdo, optámos por um título de Palladio que, quase cinco séculos antes, reuniu num capítulo do seu tratado um conjunto de projetos cujas premissas se aproximam bastante das opções de Chipperfield.

Escrevia Palladio no capítulo XVII do seu segundo livro o título "*Sobre algumas invenções, de acordo com diversas situações*"[1]:

"A minha intenção era falar apenas daqueles edifícios que ou foram acabados ou iniciados, e em andamento tal que seria de esperar que terminassem brevemente: mas sabendo que muitas vezes é necessário nos adaptarmos à situação, pois nem sempre se constrói em espaços livres, fui depois persuadido a anexar aos projetos anteriores algumas invenções feitas por mim a pedido de diversos cavalheiros, não estando a desviar-nos do nosso propósito; e que eles não executaram, pelas razões que normalmente acontecem, por se tratarem de situações difíceis ou pelo método que segui ao acomodar salas e outros espaços em correspondência e relação de proporções, (como imagino) não será de pouca utilidade."[2]

E logo dá inicio à descrição do primeiro projeto (ou invenção) com uma pequena memória descritiva acompanhada por uma planta e um alçado.

Quase quinhentos anos depois, David Chipperfield escrevia na segunda e última parte do seu livro o título "Introdução de projetos"*[3]:*

---

[1] "Of some Inventions, according to divers situations." Andrea Palladio, in *The four books of architecture*, New York: Dover, 1965, p.54

[2] "My intention was to speak only of those fabricks which were either compleated, or begun, and carried on far that one might soon expect them to be finished: but knowing that it is very often necessary to conform one's self to the situation, as one does not always build in open places, I was afterwards persuaded that the annexing to the afore going designs some new inventions, made by me at the request of divers gentlemen, would not be deviating from our purpose; and which they have not executed, for those reasons which ordinarily happen; because of their difficult situations, and the method I have observed in accommodating in them the rooms, and the other places, that they might have a correspondence and proportion the one to the other, may (as I imagine) be of no small utility." Andrea Palladio, in *The four books of architecture*, New York: Dover, 1965, p.54

[3] "Projects introduction". David Chipperfield, "*Projects Introduction*" in *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p. 59

"A segunda parte deste livro é baseada em projetos não construídos. Escolhi esta abordagem por diversas razões. A sua falta de realidade física e desenvolvimento é compensada pelos seus pontos de partida evidentes. As ideias permanecem em camadas, nem fundidas, nem enriquecidas pelo desenvolvimento intuitivo e físico. Eles [os projetos] descrevem pontos de partida e demonstram ideias."[4]

As sinopses que antecedem o conjunto de projetos escolhidos por ambos os autores são tão próximas na colocação dos problemas (os mesmos) que embora cinco séculos os separe o que transparece são dois arquitetos contemporâneos entre si.

Sabemos que todo o projeto (ainda que de continuidade) implica invenção, um processo de criação em que o confronto com o real torna mais complexa (e rica, também) a sua manifestação física.

Talvez por isso, pelo seu carácter de ideia, Chipperfield intitule este capítulo de *"Introdução de projetos".* No fundo as "*Invenções*" de Palladio não passam de introduções de projetos que não chegaram a desenvolver-se e a confrontar-se com o real.

Palladio apresenta sete invenções; Chipperfield apresenta 11 introduções. São projetos que refletem a contínua interação entre programa, espaço, planta e material, *"um processo que não é linear, mas que permite que até decisões materiais possam reformular ou colocar em causa aspetos da planta."*[5]

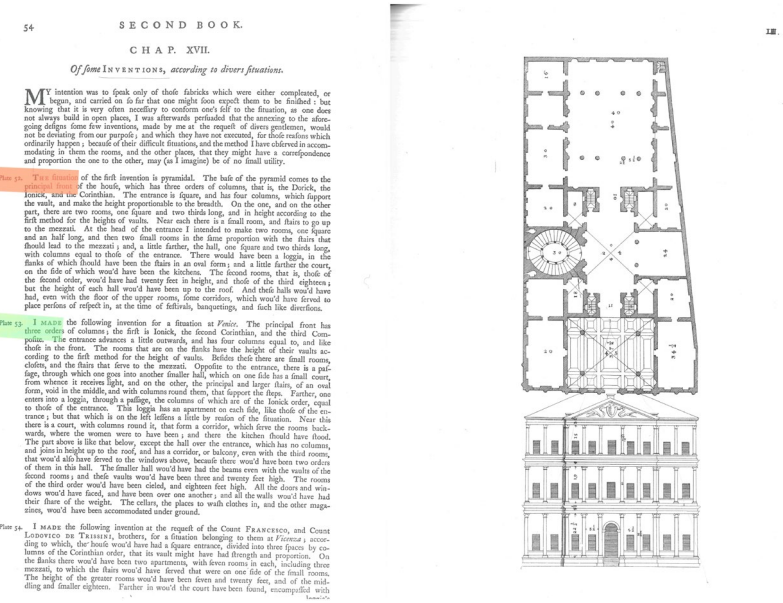
À semelhança de Palladio, Chipperfield apresenta individualmente os projetos (um a um, em sequência), com uma pequena memória descritiva e desenhos ou imagens experimentais que ilustram a sua descrição.

---

[4] "The second part of this book is based on unbuilt projects. I have chosen this approach for a number of reasons. Their lack of physical reality and development are compensed for by their evident points of departure. Ideas remain layered, neither fused nor enriched by intuitive and physical development. They describe starting points and demonstrante ideas." David Chipperfield, "*Projects Introduction*" in *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p. 59

[5] "a process which is not a linear one but allows even material decisions to reinform or put into question aspects of the plan." David Chipperfield, "*Projects Introduction*" in *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p. 61

Embaixo
The four books of architecture,
Andrea Palladio.
Página de *Invenções*.



54 SECOND BOOK.

CHAP. XVII.

Of ſome INVENTIONS, *according to divers ſituations.*

MY intention was to ſpeak only of thoſe fabricks which were either compleated, or begun, and carried on ſo far that one might ſoon expect them to be finiſhed: but knowing that it is very often neceſſary to conform one's ſelf to the ſituation, as one does not always build in open places, I was afterwards perſuaded that the annexing to the aforegoing deſigns ſome few inventions, made by me at the requeſt of divers gentlemen, would not be deviating from our purpoſe; and which they have not executed, for thoſe reaſons which ordinarily happen; becauſe of their difficult ſituations, and the method I have obſerved in accommodating in them the rooms, and the other places, that they might have a correſpondence and proportion the one to the other, may (as I imagine) be of no ſmall utility.

Plate 52. THE ſituation of the firſt invention is pyramidal. The baſe of the pyramid comes to the principal front of the houſe, which has three orders of columns, that is, the Dorick, the Ionick, and the Corinthian. The entrance is ſquare, and has four columns, which ſupport the vault, and make the height proportionable to the breadth. On the one, and on the other part, there are two rooms, one ſquare and two thirds long, and in height according to the firſt method for the heights of vaults. Near each there is a ſmall room, and ſtairs to go up to the mezzati. At the head of the entrance I intended to make two rooms, one ſquare and an half long, and then two ſmall rooms in the ſame proportion with the ſtairs that ſhould lead to the mezzati; and, a little farther, the hall, one ſquare and two thirds long, with columns equal to thoſe of the entrance. There would have been a loggia, in the flanks of which ſhould have been the ſtairs in an oval form; and a little farther the court, on the ſide of which wou'd have been the kitchens. The ſecond rooms, that is, thoſe of the ſecond order, wou'd have had twenty feet in height, and thoſe of the third eighteen; but the height of each hall wou'd have been up to the roof. And theſe halls wou'd have had, even with the floor of the upper rooms, ſome corridors, which wou'd have ſerved to place perſons of reſpect in, at the time of feſtivals, banquetings, and ſuch like diverſions.

Plate 53. I MADE the following invention for a ſituation at *Venice*. The principal front has three orders of columns; the firſt is Ionick, the ſecond Corinthian, and the third Compoſite. The entrance advances a little outwards, and has four columns equal to, and like thoſe in the front. The rooms that are on the flanks have the height of their vaults according to the firſt method for the height of vaults. Beſides theſe there are ſmall rooms, cloſets, and the ſtairs that ſerve to the mezzati. Oppoſite to the entrance, there is a paſſage, through which one goes into another ſmaller hall, which on one ſide has a ſmall court, from whence it receives light, and on the other, the principal and larger ſtairs, of an oval form, void in the middle, and with columns round them, that ſupport the ſteps. Farther, one enters into a loggia, through a paſſage, the columns of which are of the Ionick order, equal to thoſe of the entrance. This loggia has an apartment on each ſide, like thoſe of the entrance; but that which is on the left leſſens a little by reaſon of the ſituation. Near this there is a court, with columns round it, that form a corridor, which ſerve the rooms backwards, where the women were to have been; and there the kitchen ſhould have ſtood. The part above is like that below, except the hall over the entrance, which has no columns, and joins in height up to the roof, and has a corridor, or balcony, even with the third rooms, that wou'd alſo have ſerved to the windows above, becauſe there wou'd have been two orders of them in this hall. The ſmaller hall wou'd have had the beams even with the vaults of the ſecond rooms; and theſe vaults wou'd have been three and twenty feet high. The rooms of the third order wou'd have been cieled, and eighteen feet high. All the doors and windows wou'd have faced, and have been over one another; and all the walls wou'd have had their ſhare of the weight. The cellars, the places to wath clothes in, and the other magaſines, wou'd have been accommodated under ground.

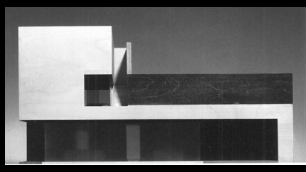
Plate 54. I MADE the following invention at the requeſt of the Count FRANCESCO, and Count LODOVICO DE TRISSINI, brothers, for a ſituation belonging to them at *Vicenza*; according to which, the houſe wou'd have had a ſquare entrance, divided into three ſpaces by columns of the Corinthian order, that its vault might have had ſtrength and proportion. On the flanks there wou'd have been two apartments, with ſeven rooms in each, including three mezzati, to which the ſtairs wou'd have ſerved that were on one ſide of the ſmall rooms. The height of the greater rooms wou'd have been ſeven and twenty feet, and of the middling and ſmaller eighteen. Farther in wou'd the court have been found, encompaſſed with

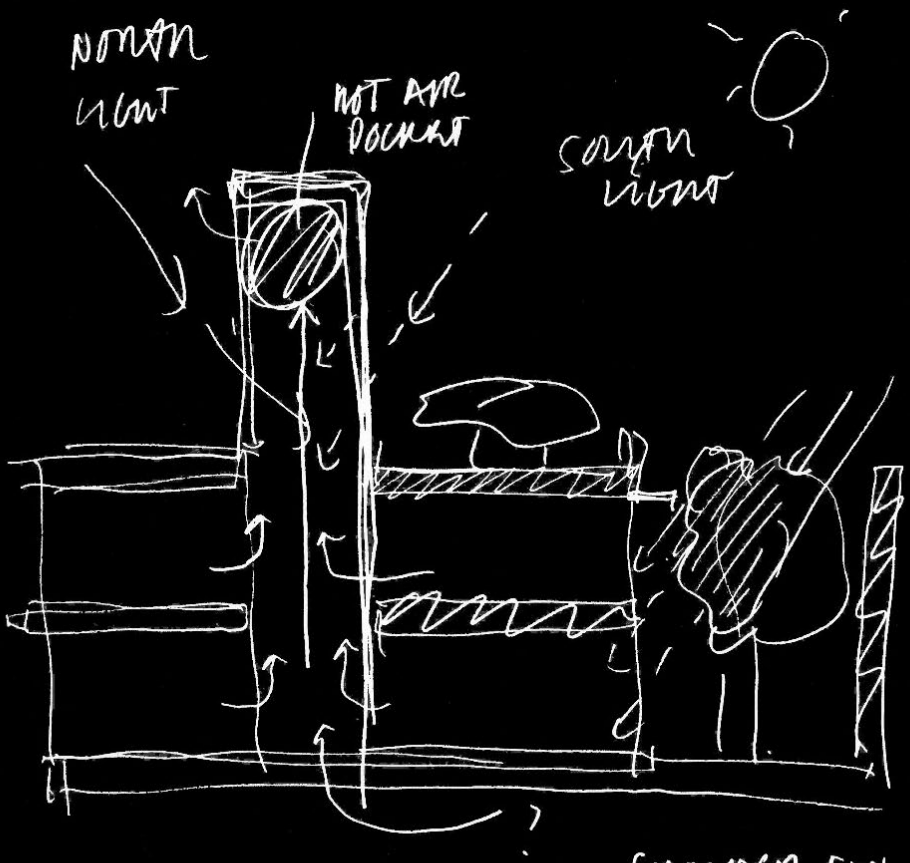
Os onze projetos apresentados pelo autor são: *Olivetti Project; Frankfurt Osthafen; Jazzie B house; Aram house; Lockhart house; The River and Rowing Museum; Bryanston studio; Kao house; Frist Church of Christ, Scientist; Neues Museum; Wakehurst Place*.

Será aqui assumida esta mesma ordem (com uma pequena alteração) e a mesma estratégia de apresentação dos projetos (análoga ainda à de Palladio). Colocando o autor na primeira pessoa, ou seja, as memórias aqui expostas resultam de uma tradução livre realizada pela autora.

Sendo que a ideia de tradição pode/deve integrar a natural evolução do tempo, nesta "Introdução de Projetos", deixamos para último o *Neues Museum*. Uma pequena alteração, ou se quisermos, traição, justificada pelo facto da história recente ter dado forma ao projeto de Chipperfield que, assim, se viu confrontado com a complexidade do mundo físico e real. Pelo carácter de lição que envolve este projeto (escolhido por Chipperfield na sua introdução de projetos e, ironicamente integrando hoje o conjunto da sua obra construída) optámos por dar continuidade à sua análise tal como Chipperfield deu ao seu desenvolvimento. É um projeto de carácter exemplar para esta dissertação integrando tanto a construção teórica de Chipperfield como aquela que consideramos ser a sua teoria construída.

Invenções
(Memórias descritivas dos projetos escolhidos por David Chipperfield)
Uma tradução.




NORTH LIGHT
HOT AIR POCKET
SOUTH LIGHT
SUMMER SUN SHADED BY TREES.

Olivetti project

O projeto abstrato para a Olivetti, sem terreno e sem cliente, ofereceu-nos a oportunidade de desenvolver um conjunto de ideias que explorávamos em projetos recentes. Tomámos como ponto de partida a ambição de coordenar questões de energia, ganhos de calor, isolamento e a preocupação, muitas vezes contraditória, entre o aproveitamento máximo da luz do dia e o controlo sobre a sua intensidade. O programa permitiu-nos desenvolver livremente a forma do edifício, constantemente modificada pela nossa análise do seu comportamento ambiental. Trabalhámos através de modelos e análises computacionais, desenvolvendo o caráter espacial e formal do edifício, ao mesmo tempo que continuamente foram monitorizadas as suas consequências.

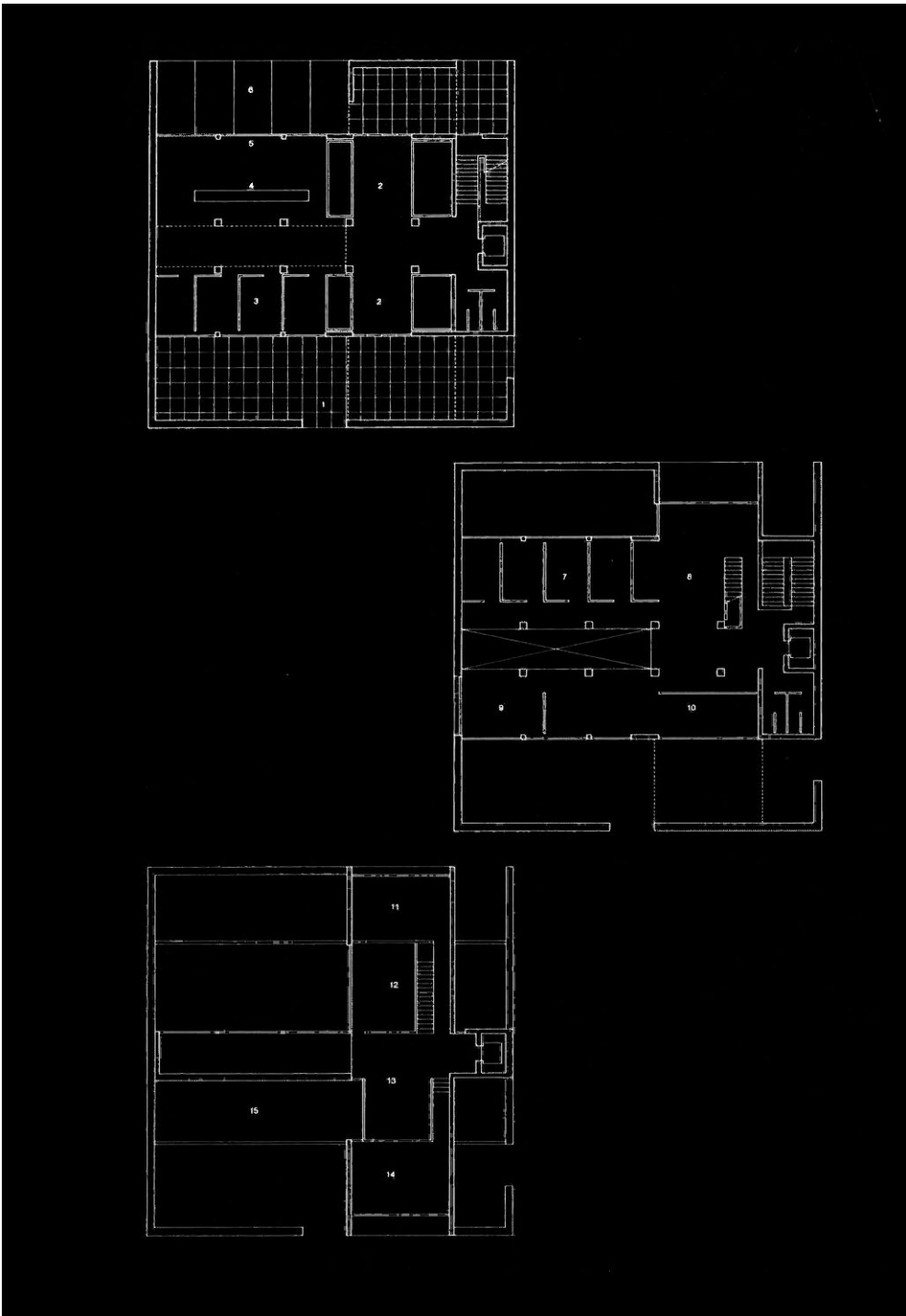
Desde início, supusémos que o edifício deveria ser naturalmente ventilado e que cada escritório deveria ter janelas que pudessem ser abertas. Preocupados com a qualidade do ar presente ao nível da rua, projetámos um pátio a sul do edifício como uma espécie de filtro. Este pátio, que seria ajardinado e ofereceria sombra no verão, torna-se a entrada principal do edifício e oferece uma fachada mais informal para a rua. A parede que desenha o pátio continua pelo perímetro e torna-se o limite do edifício.

Os espaços que se encontram na cota inferior do edifício estão contidos por este elemento e recebem toda a luz e vistas através dos vários pátios e átrios. Esta condição contrasta com os espaços do nível superior, que aproveitam a sua cota alta e desfrutam das vistas do terreno. Pensou-se na possibilidade de entrar no edifício tanto a sul, como a norte. O banco aberto 24 horas faz uma contínua conexão entre o grande pátio a sul e o pátio menor a norte.

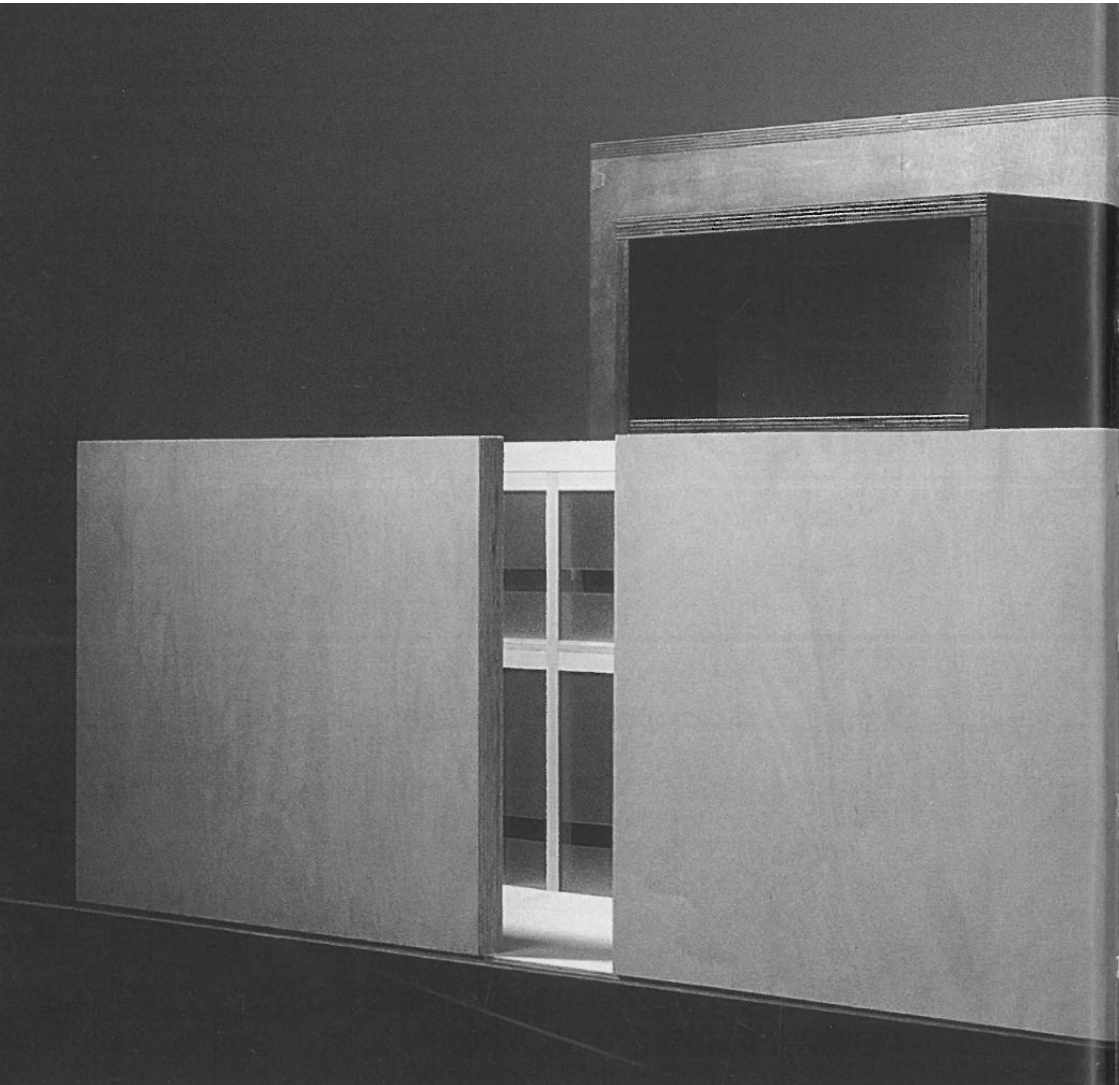
O corpo do edifício de escritórios é formado por uma grande estrutura de betão à vista, contida pelos limites das paredes perimetrais e demarcada por um átrio linear. Esta estrutura de betão é exposta para que a massa do edifício, incluindo vigas e intradorsos, possa moderar a temperatura do edifício. O potencial desta massa de betão é reforçado pela possibilidade de arrefecimento da mesma durante os meses de verão ao circular ar frio nos principais elementos estruturais.

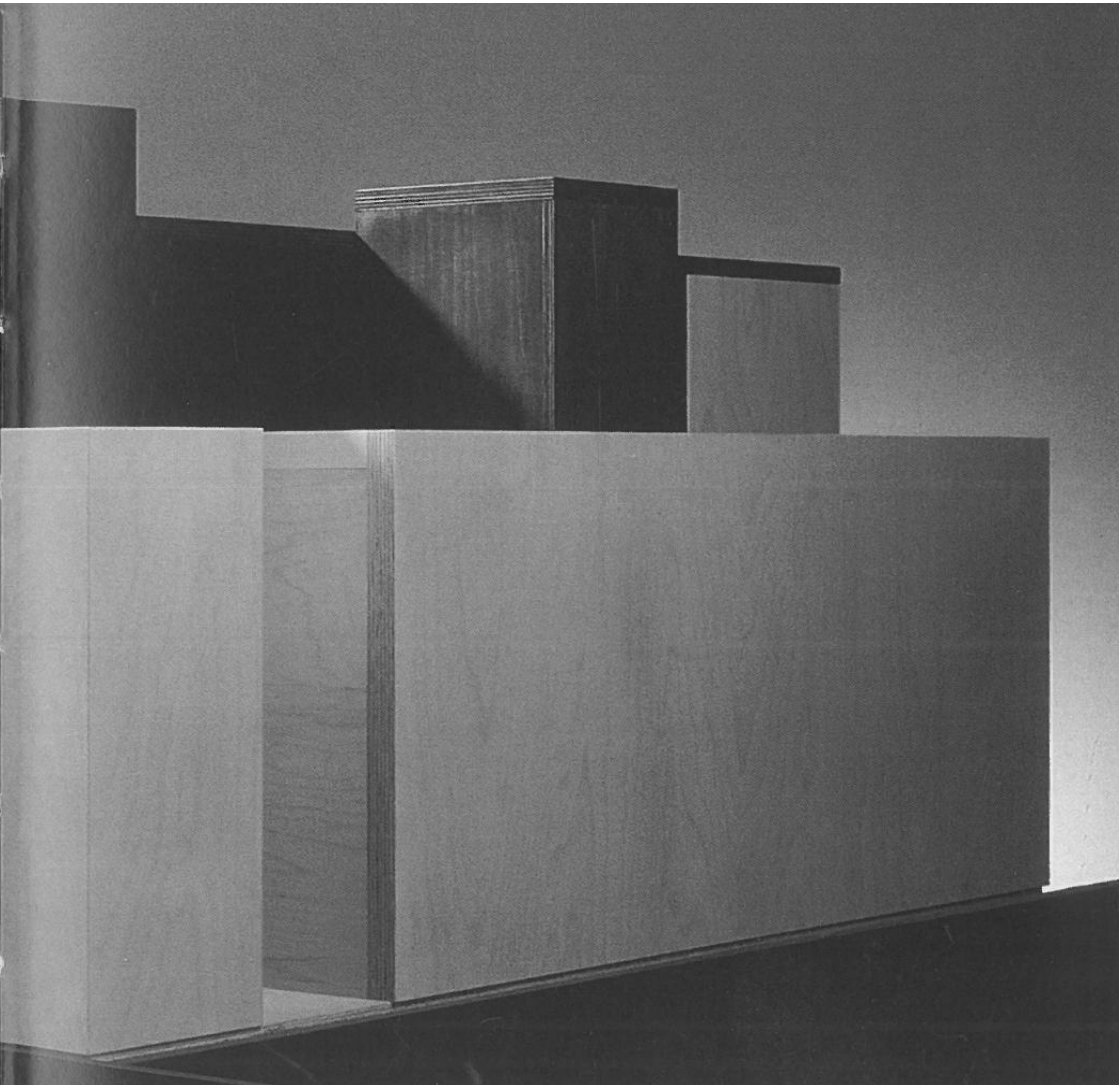
O material da massa de construção e a sua forma estão, portanto, a trabalhar juntos para produzir as melhores condições ambientais. A análise computacional do projeto confirma a eficácia da solução.

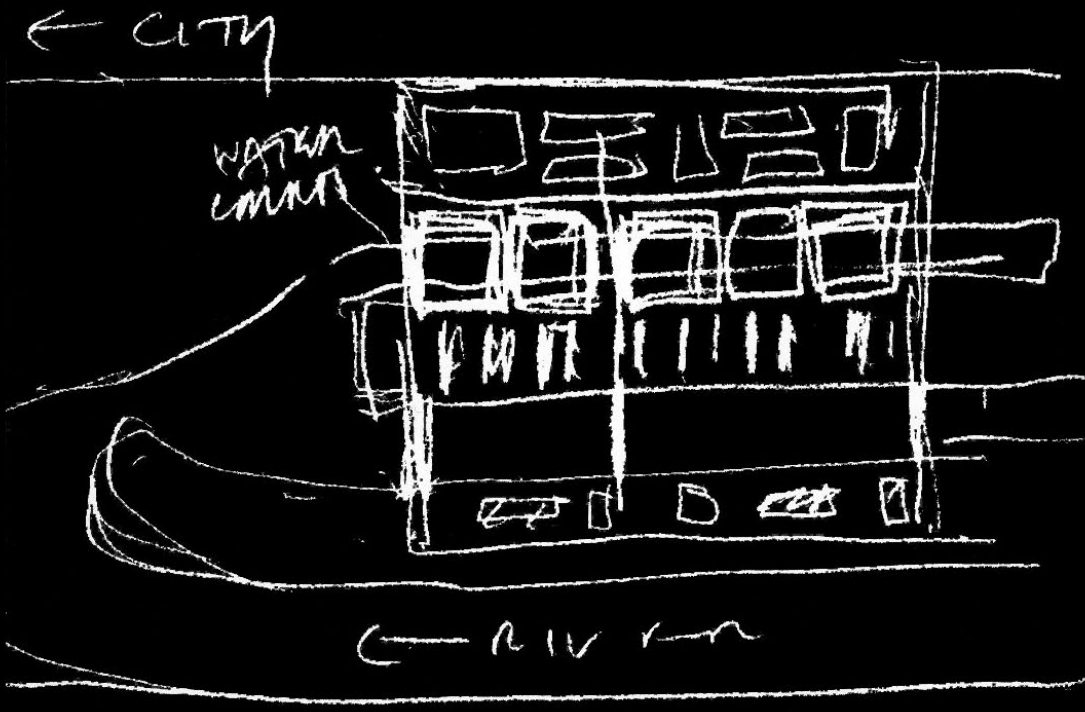
À direita
Plantas: rés-do-chão, primeiro e segundo pisos
1. Pátio de entrada
2. Banco automático
3. Direção
4. Escritórios da receção
5. Escritórios do banco
6. Estacionamento
7. Consultoria
8. Receção
9. Gerente
10. Revendedores
11. Vice-diretores
12. Administração
13. Secretariado
14. Direção
15. Terraço


6
5
4
2
3
2
1
7
8
9
10
11
12
13
15
14

Vista da maquete desde sudeste revelando as massas contrastantes da base e da cobertura. A grande janela no cobertura é para o escritório do diretor. A parede sul protege o pátio da entrada principal.






← CITY
RIVER

Frankfurt Osthafen

Este projeto foi uma proposta de reconstrução das docas de Osthafen. Atualmente, é uma área industrial negligenciada e subutilizada, situada no limite leste da cidade. Situa-se, surpreendentemente, perto do centro da cidade e oferece oportunidades reais para uma nova área habitacional. O nosso projeto concentrou-se nas possibilidades de estabelecer este lugar como uma extensão residencial e doméstica da cidade. Estávamos apreensivos de modo a evitar a tentação de rejuvenescer a área, como tem sido feito repetidamente em Londres, através do desenvolvimento comercial. Embora a água seja claramente o elemento dominante, fomos prudentes em não sobrevalorizar a sua influência. Optámos por estabelecer métodos pelos quais a água possa ser integrada de forma controlada.

O projeto estabelece quatro zonas paralelas de norte a sul. A faixa norte, que confronta com a cidade existente, acomoda vários edifícios preexistentes com atividade comercial e industrial de baixa densidade no sistema habitacional. A segunda faixa forma uma ponte sobre o primeiro cais, desenhando uma série de pátios residenciais sobre a água e evitando a divisão dessa área pela intrusão da água. A terceira faixa continua o padrão e a densidade estabelecidos pela faixa do meio e desenha um limite para a próxima doca. Ao longo desta doca, várias atividades comerciais e de lazer podem ser desenvolvidas, aproveitando ao máximo a localização próxima à água. Foi permitida uma área ribeirinha de blocos de apartamentos que inclui vários edifícios preexistentes de grande escala, permitindo que a doca funcionasse como elemento de separação da quarta zona. As duas docas são tratadas de modo contrastante, a doca norte é absorvida pelo tecido, enquanto que a doca sul se impõe como um limite.

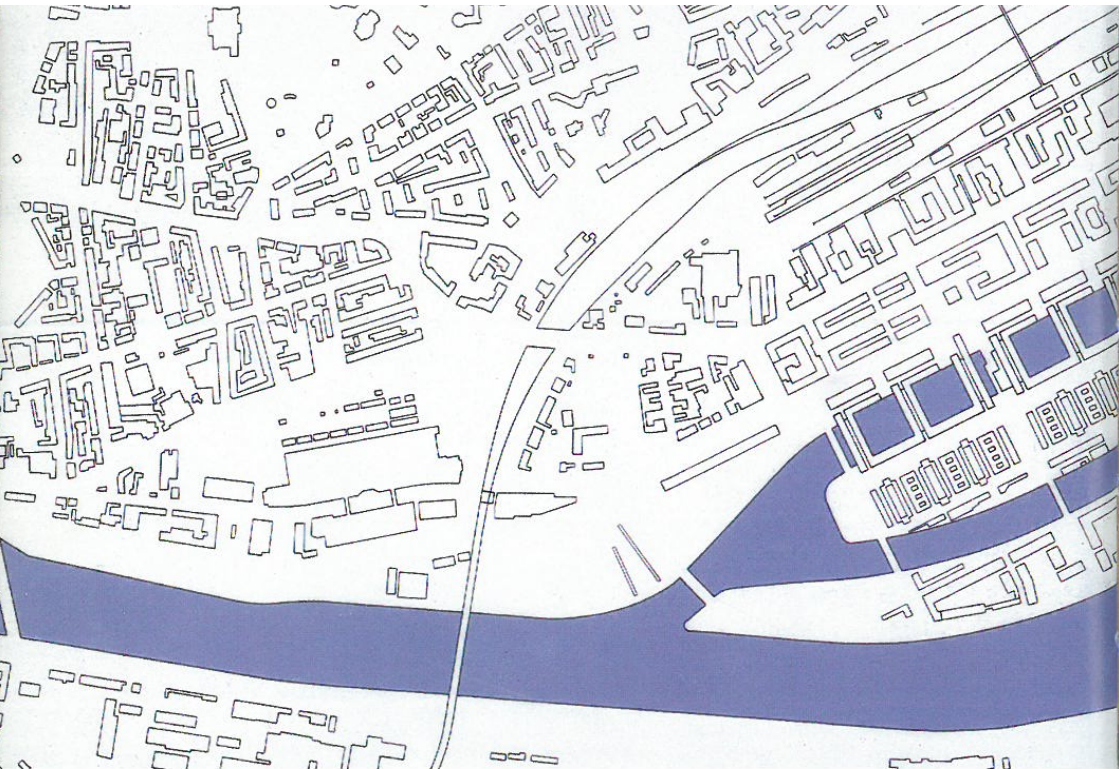
Embaixo
Plano do terreno.

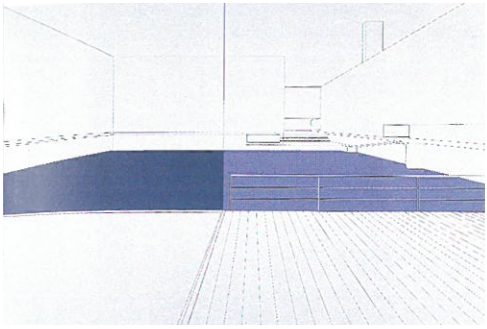
À direita
Perspetiva de beira-rio.

Extrema direita
Vista da maqueta desde oeste.

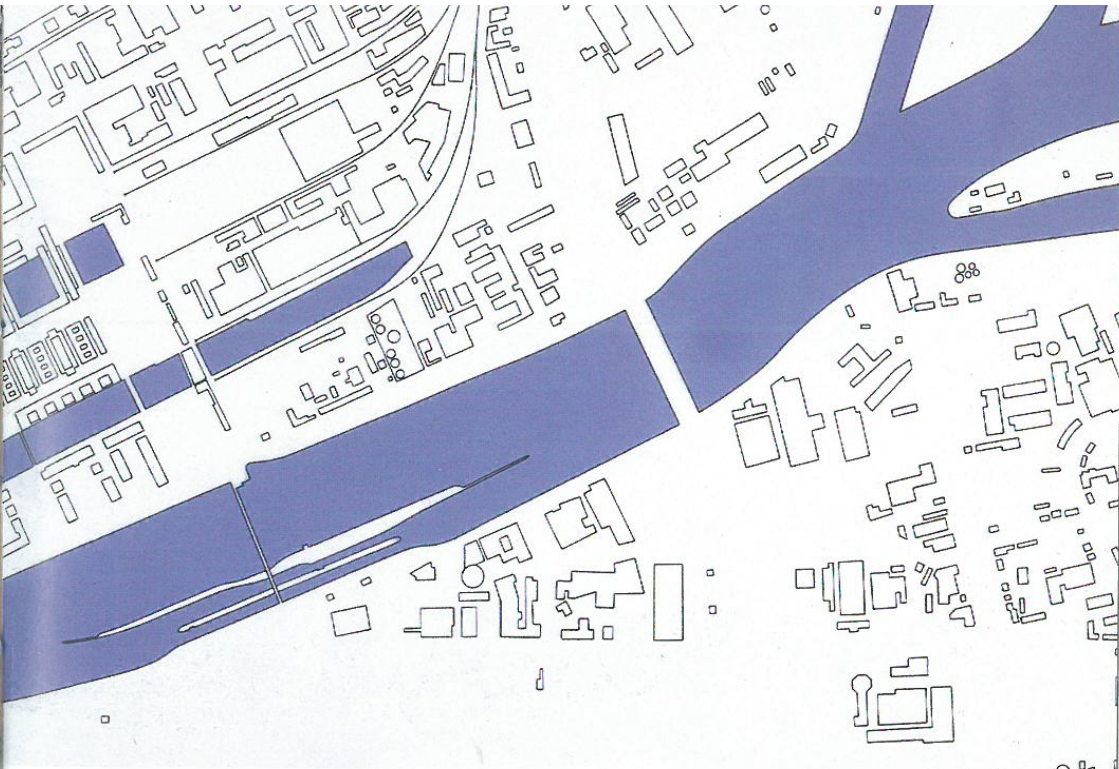
Como a margem do rio oferecia uma possibilidade completamente diferente em escala, envolvente e na conexão com o resto da cidade, incentivámos o seu isolamento do restante plano.

Um parque ribeirinho que se estende da cidade será continuado neste lugar. Embora uma área tão grande pudesse receber várias funções, era fundamental para o nosso projeto que o caráter do local fosse estabelecido no seu programa doméstico.



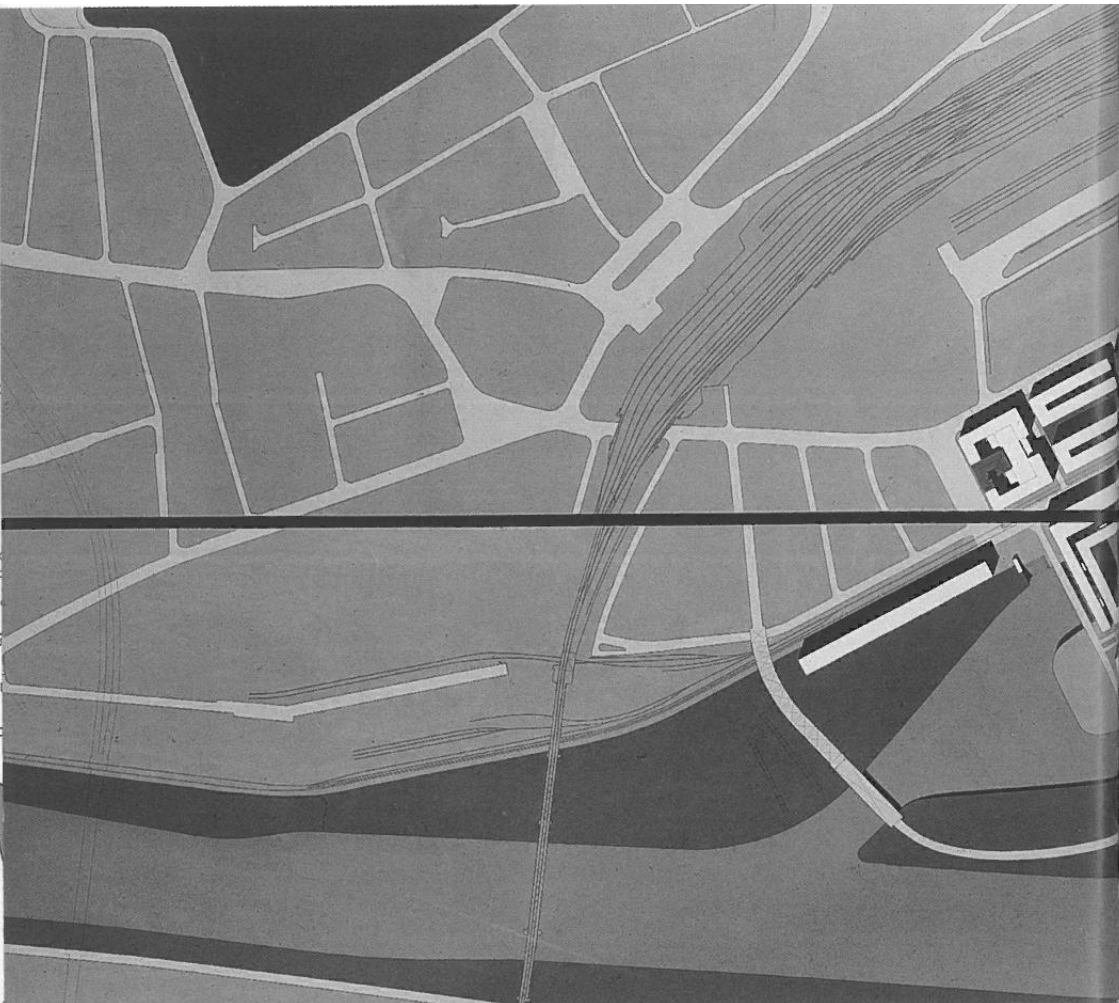


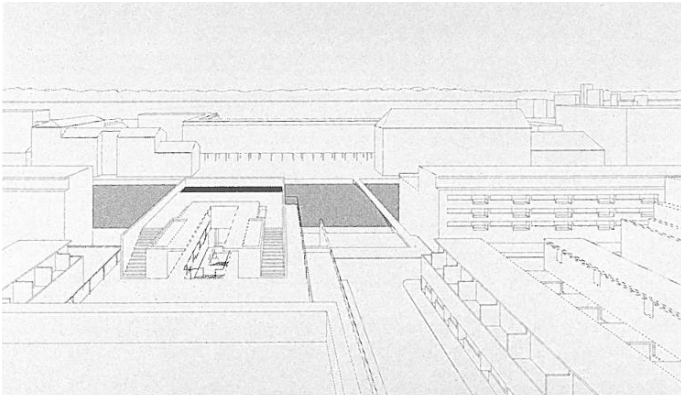




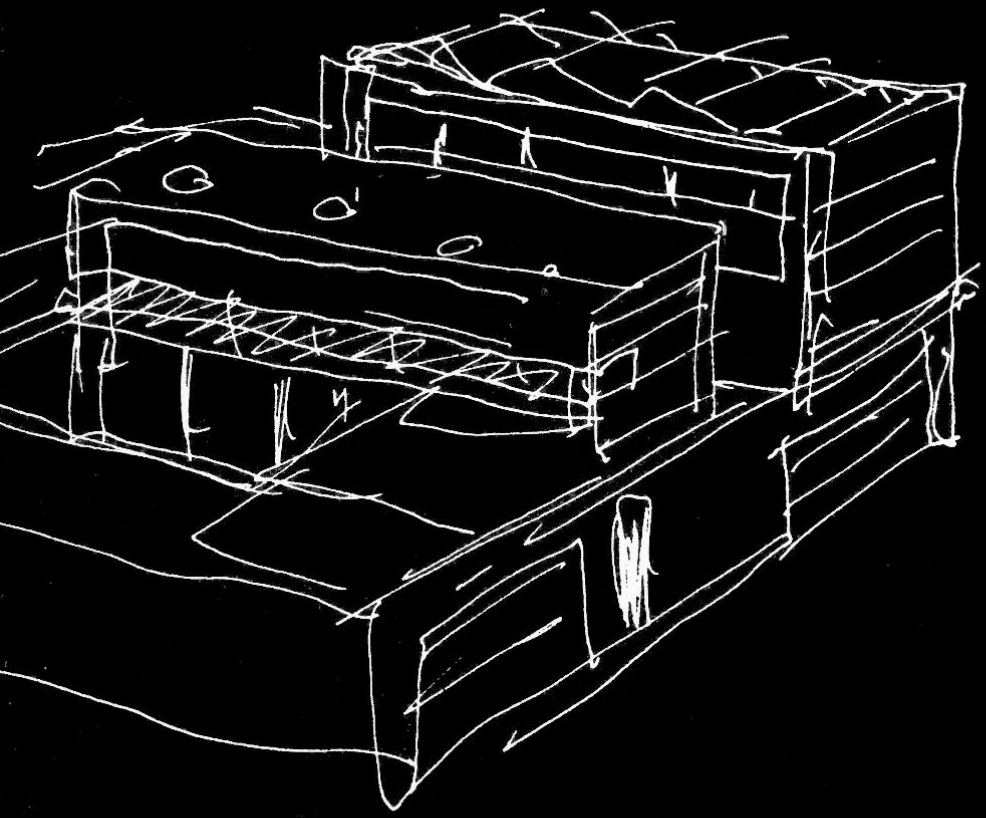
Embaixo
Planta do esquema de transição entre a cidade e o rio com as quatro zonas em desenvolvimento. Cidade, pátios de água, ilha e a frente do rio.

À direita
Perspetiva a partir dos apartamentos para sul e revelando os terraços na cobertura.









Jazzie B house

Uma pequena casa existente construída numa rua atrás de *Mornington Crescent* em *Camden Town*, norte de Londres, deve ser ampliada. Enquanto a localização é bastante precária, a proximidade a *Mornington Crescent* garantiu que se tornasse numa área de conservação. Como no projeto de *Knight house*, o problema é assimilar um edifício já existente numa forma maior, onde o edifício original de qualidade arquitetónica questionável invalida a ideia de um original e a sua extensão. O novo projeto, portanto, tenta reinterpretar o edifício existente.

A massa do edifício foi determinada por restrições de planeamento devido à proximidade do *Crescent*. Esta casa, como em muitos outros projetos, tenta estabelecer a sua própria paisagem interior, quer internamente quer exteriormente. A evolução do edifício foi considerada na sua totalidade com o seu espaço exterior. Como em muitos dos nossos projetos, esta casa reflete as nossas preocupações com a equivalência entre espaços interiores e exteriores.

O aspeto mais importante desta estratégia é o reforço do mundo físico, a abstração e o envolvimento da natureza como parte do material compositivo da arquitetura. O exterior completa o processo de manipulação adotado para a construção do espaço interior.

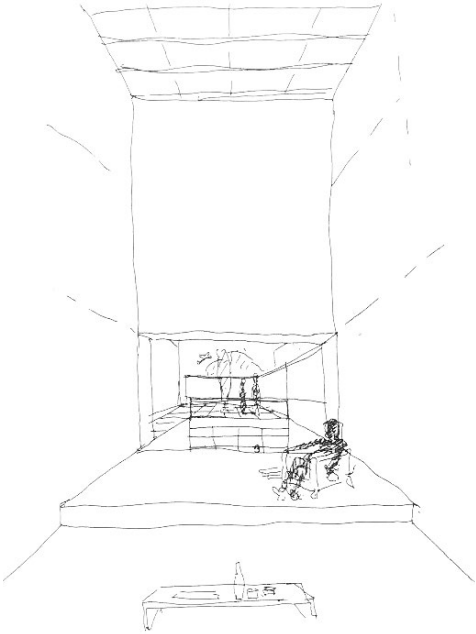

4
10
1
8
9
7
6
1
1
5
6
4
16
2
3
15
1
14
15
8
14
12
11
8
13
12

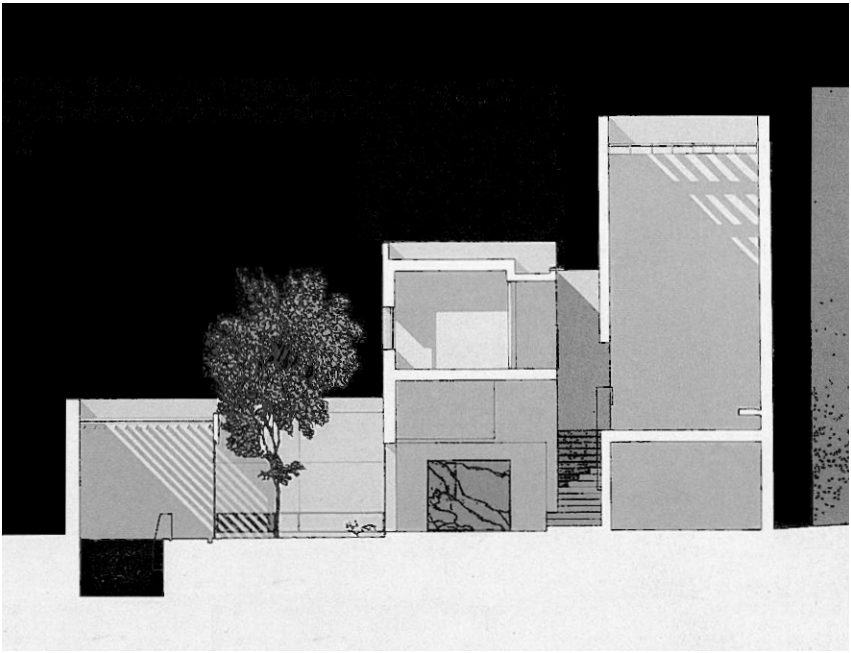
À esquerda
Plantas
1. Pátio
2. Entrada
3. Cozinha
4. WC
5. Sala de jantar
6. Despensa
7. Quarto principal
8. Ginásio
10. Zona de duche
11. Sala de estar
12. Quarto das crianças
13. Sala de brincar
14. Quarto de visitas
15. Terraço
16. Garagem

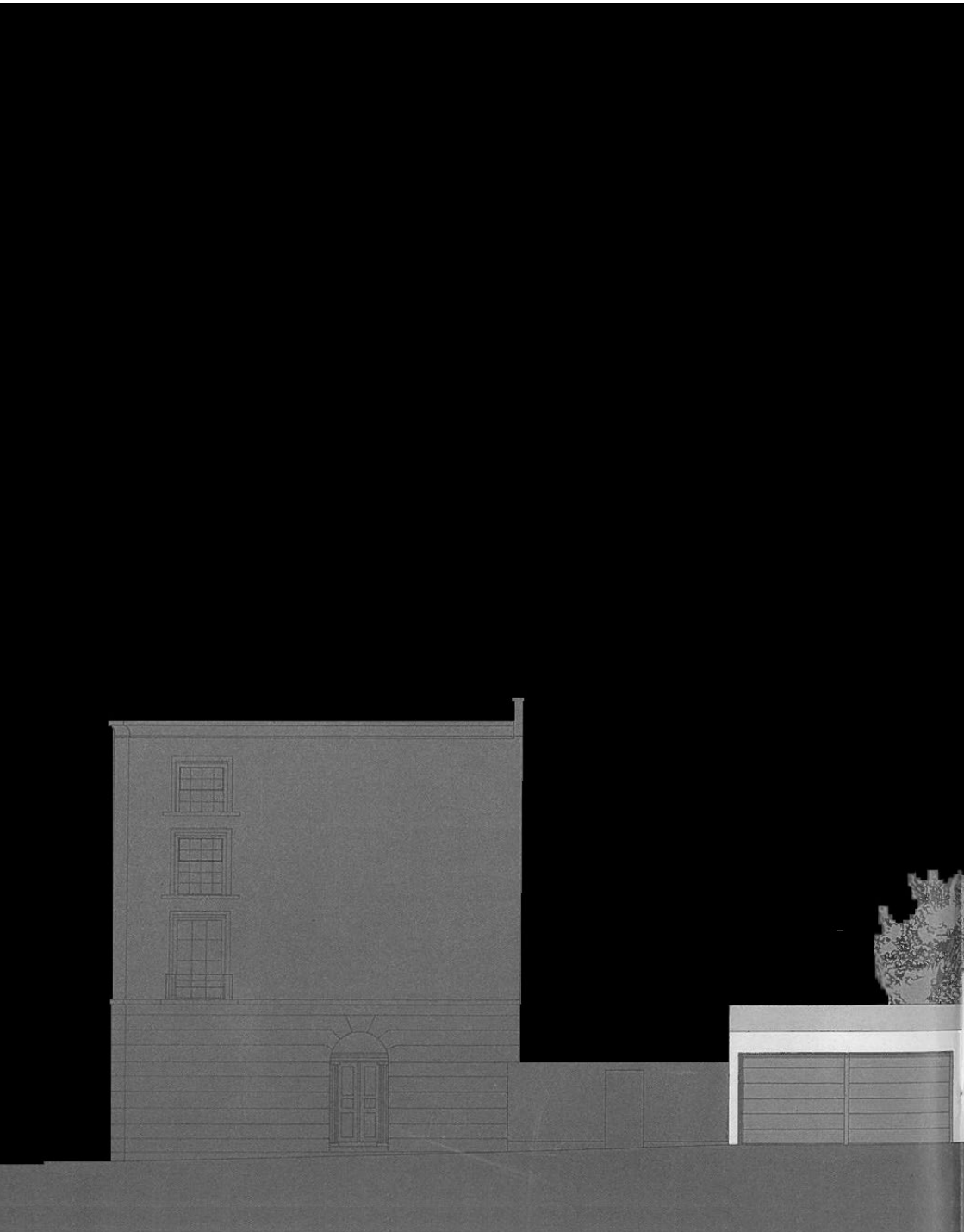
À direita
Esquisso da sala de estar.

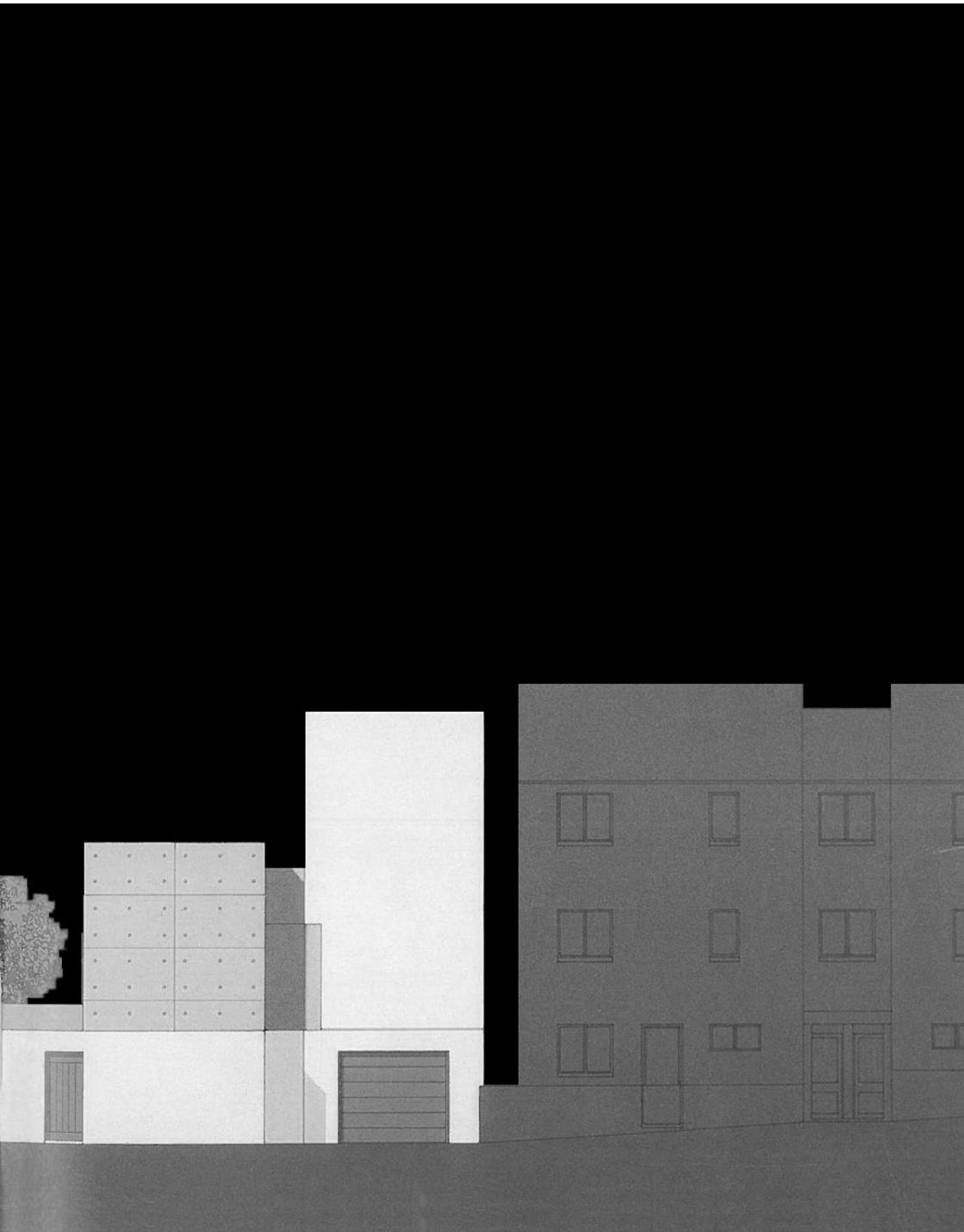
Embaixo
Secção da relação entre o edifício existente, a adição e o jardim.

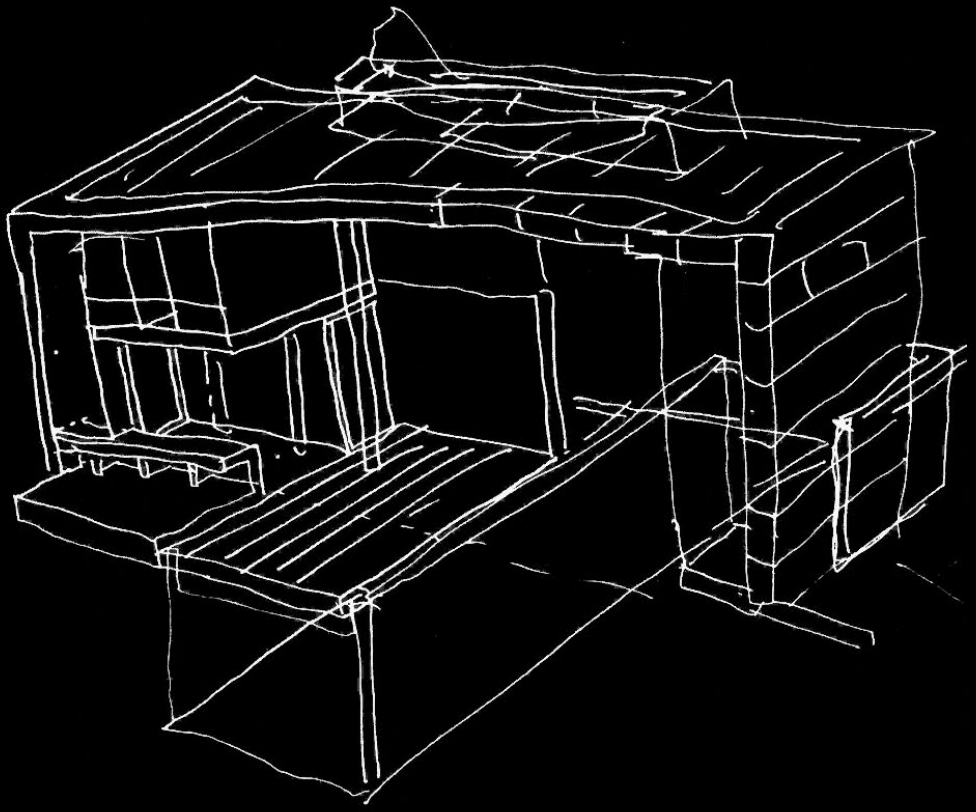
Páginas seguintes
Alçado principal.







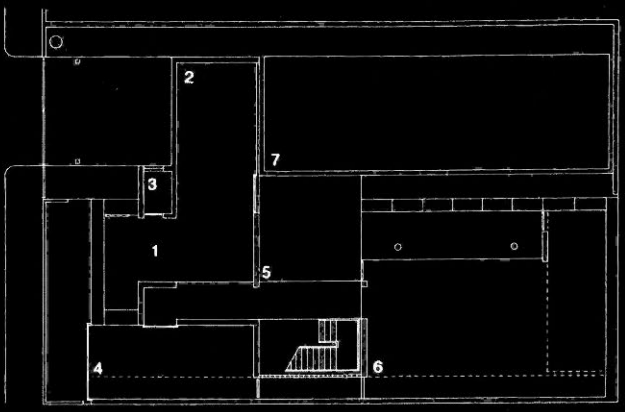


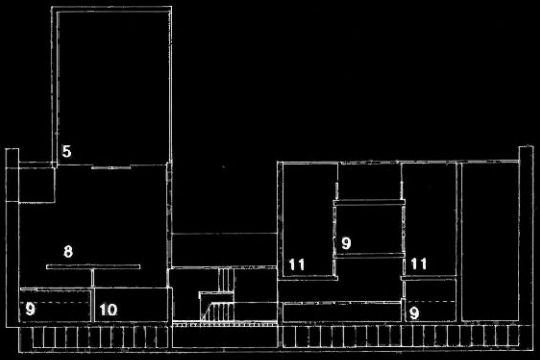


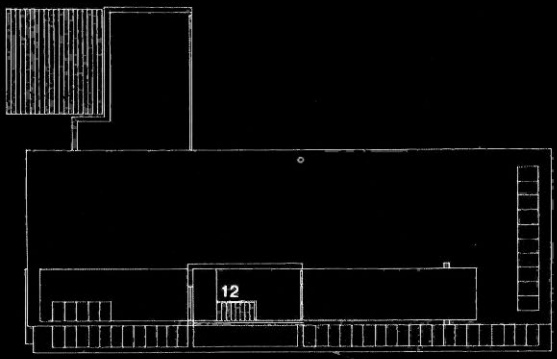
Aram house

Uma casa independente nos subúrbios de *Wimbledon*, em Londres, para o diretor de uma empresa de móveis. Reconhecendo a experiência de negociar uma permissão para construir uma casa moderna numa área residencial, o edifício aborda esta preocupação com uma fachada anónima para a rua. Apresenta uma série de paredes em branco para o espaço público, enquanto elabora e desfruta de um relacionamento articulado com o próprio jardim. A estratégia do projeto usa a profundidade do terreno e vira-o para o jardim, apresentando o seu limite estreito para a rua.

Estas duas preocupações – o anonimato da fachada e a relação entre o espaço interior e exterior – tornaram-se as ideias motivadoras. Como em muitos projetos, há uma tentativa de impor uma ordem geométrica (neste caso, uma grande estrutura porticada de aço) e depois desconstruir essa restrição. A formalização do pórtico ocorre através da adição e subtração de várias caixas e paredes que desenham o alçado da rua. Os recuos e golpes nos alçados permitem articular luz e vistas. Isto é particularmente notável no alçado do jardim onde uma zona (que lembra o perímetro de uma casa japonesa) foi estabelecida ao longo do perímetro do edifício. Embora essa zona faça parte da casa, já que a sua arquitetura e materiais são consistentes com o restante edifício, ela é exterior ao invólucro protegido do edifício. Como em muitos dos projetos, há um desejo de questionar o limite físico do edifício, ao distinguir a diferença entre a constituição física e os limites da vivência.

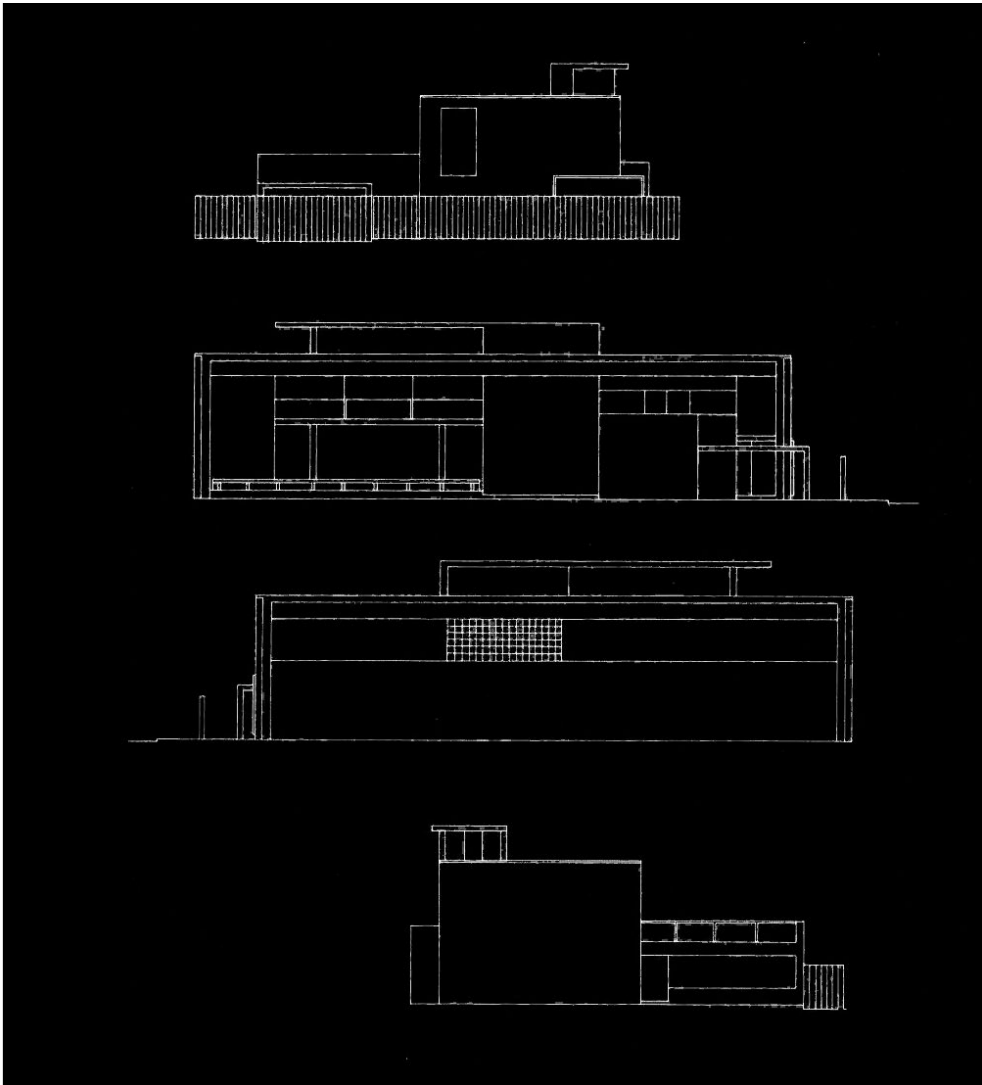

2
7
3
1
5
4
6

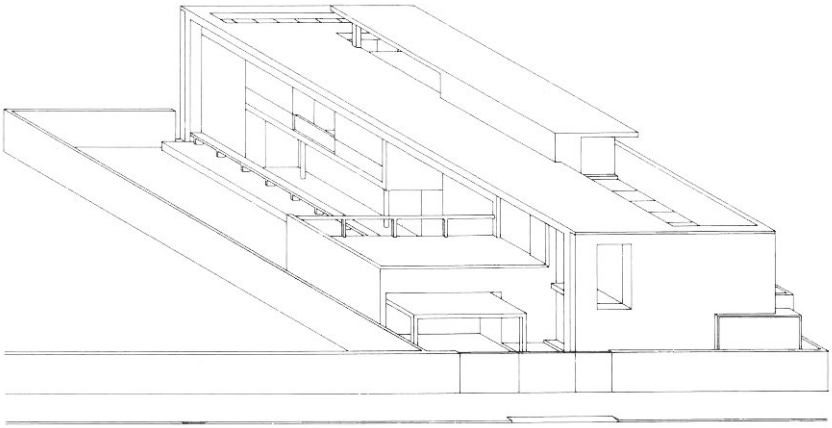

5
8
9
11
11
9
10
9

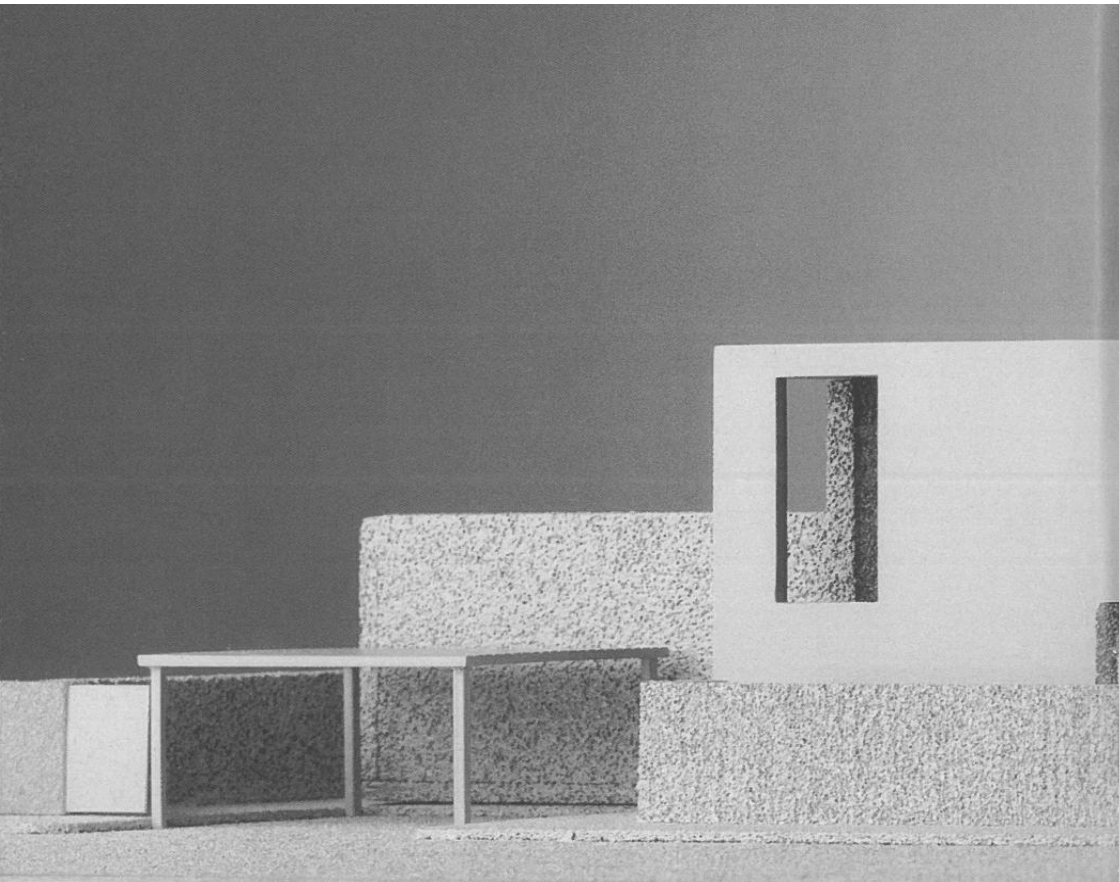

12

À esquerda
Rés-do-chão, primeiro e segundo pisos
1. Hall 2. Cozinha 3. WC 4. Jantar
5. Terraço 6. Sala de estar 7. Jardim
8. Quarto principal 9. Casa de banho
10. Quarto de vestir 11. Quarto de visitas 12. Zona de estudo

À esquerda
Alçados este, sul, norte e oeste do edifício, revelando o contraste entre o alçado do jardim 'aberto' e os restantes alçados 'tranquilos'.

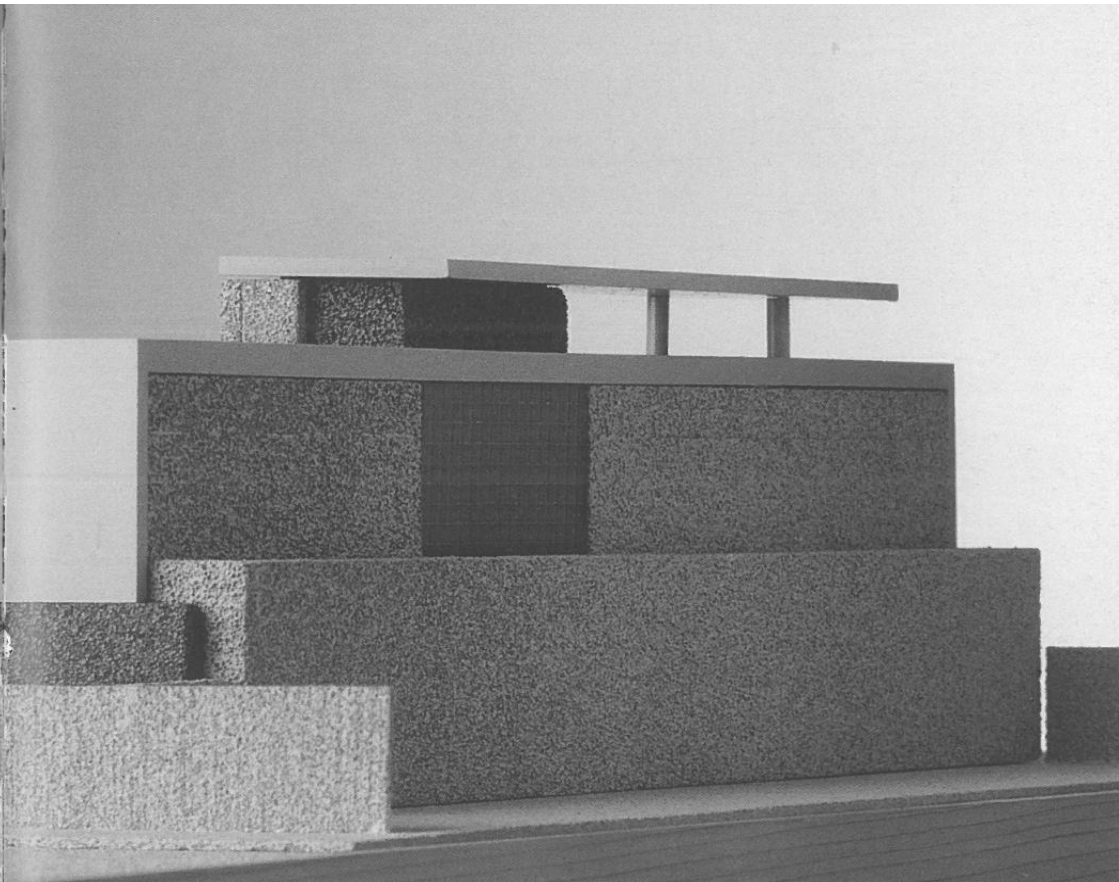


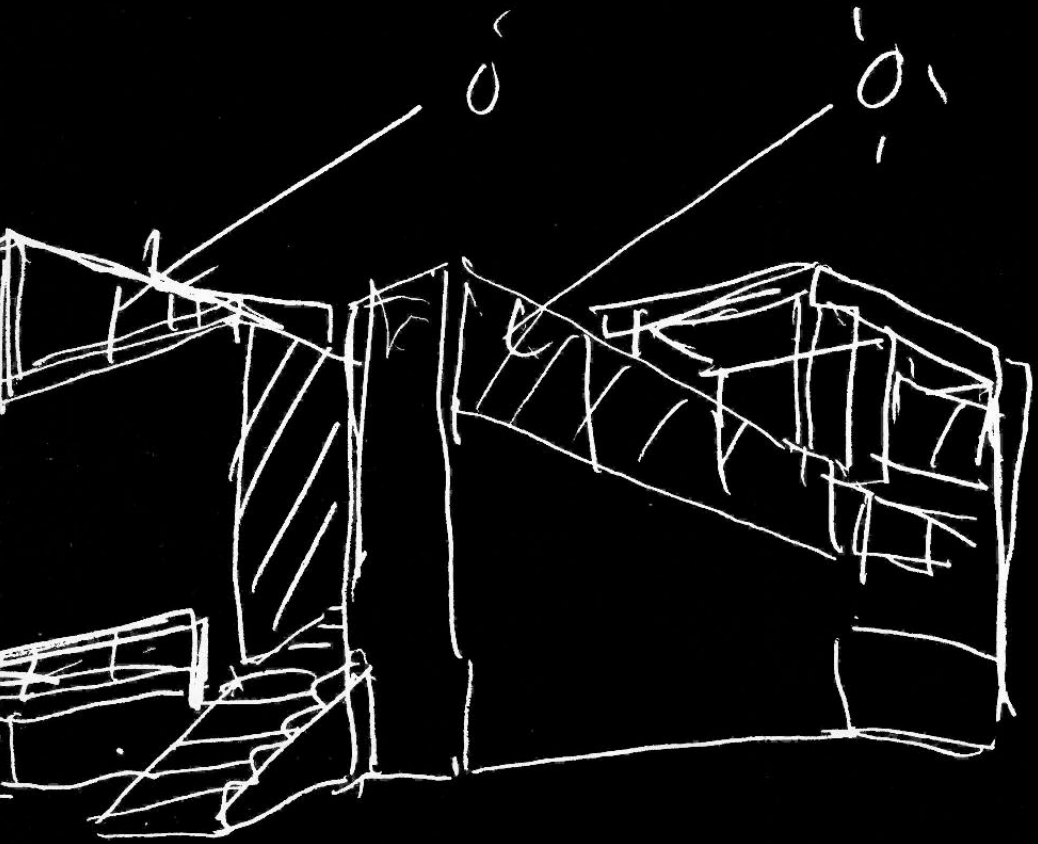




À esquerda
Axonometria do edifício vista da rua.

Embaixo
Vista da maquete com a rua e o alçado tardoz. O alçado da rua é composto por uma série de paredes, tijolo, pedra, madeira, evitando a representação figurativa e apresentando uma fachada discreta para a rua.





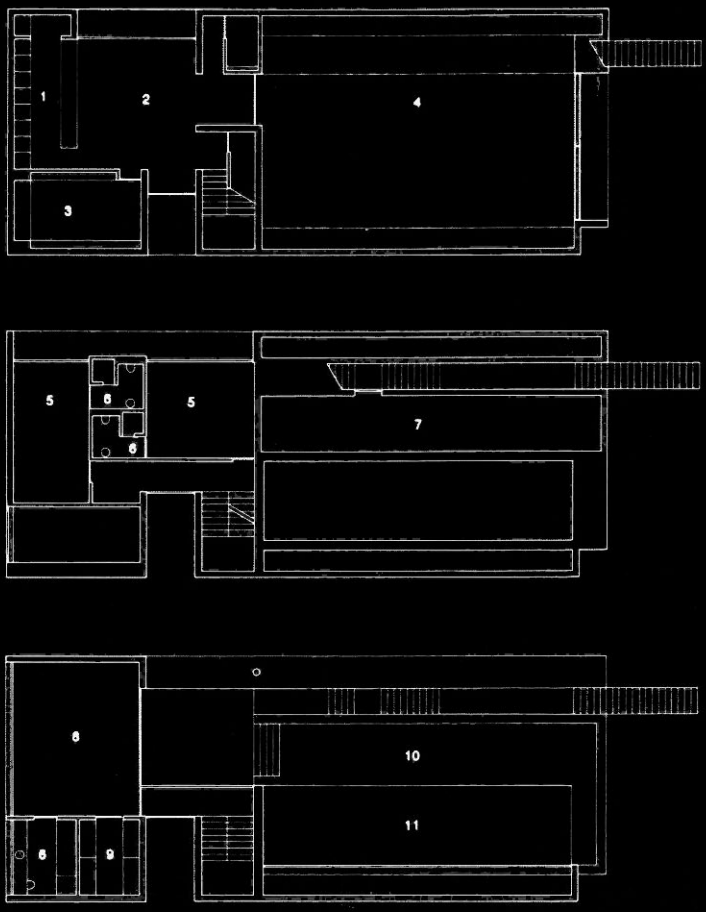
Lockhart house

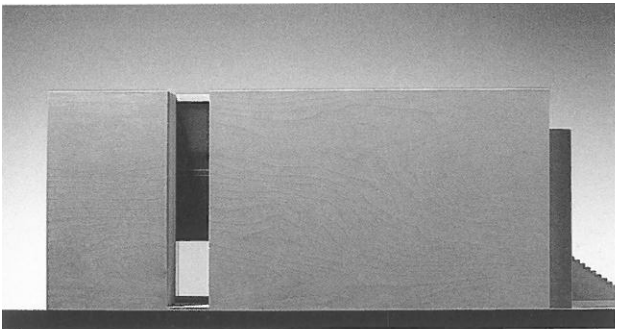
Uma casa para um colecionador de arte contemporânea num local rural em Úmbria, Itália. O programa para a casa consiste em duas partes: a doméstica, comprometendo a sala de estar, cozinha, quarto etc., e um amplo espaço de galeria para pendurar e guardar pinturas.

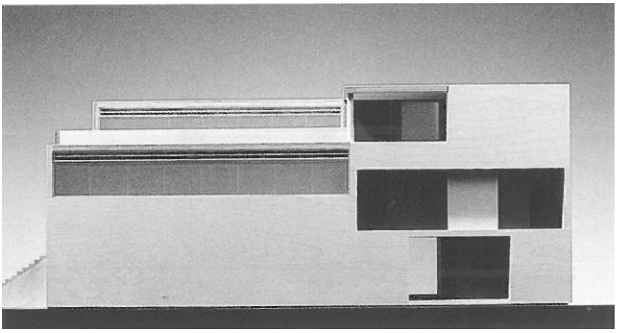
O projeto assume a forma de uma caixa retangular na paisagem. Essa forma singular é erodida de modo a permitir a entrada de luz e enquadramentos. O programa doméstico ocupa três andares com a cozinha e a sala de jantar no piso do rés-do-chão, a sala de estar no primeiro andar e um quarto principal no segundo andar. O quarto principal tem vista para uma cobertura ocupada por uma piscina que oferece vistas espetaculares do campo. A localização da piscina levou a um trabalho particular no que toca a iluminação natural do espaço da galeria abaixo. Este é iluminado por duas claraboias que percorrem o comprimento da galeria em cada lado. As suas dimensões foram determinadas por testes de modelagem de luz.

A presença e a qualidade da luz do dia no espaço da galeria tornaram-se uma preocupação crítica, ao contrário dos outros elementos da casa que aproveitam ao máximo as vistas. O espaço da galeria é isolado e interno, tornado real somente pela luz do dia que entra pelas suas altas claraboias. O aparente paradoxo da escala do espaço da galeria, em comparação com a escala doméstica dos espaços vivos, é abordado, por um lado, conceptualizando a galeria em volumes abstratos e, por outro, colocando-a sob a forma do edifício. Uma escada externa conecta o espaço da galeria à cobertura da casa, na tentativa de diminuir o volume potencialmente isolado da galeria.

Embaixo
Plantas: Rés-do-chão, primeiro e segundo pisos.
1. Cozinha
2. Sala de estar e de jantar
3. Zona de estudar
4. Galeria
5. Quarto de visitas
6. Casa de banho
7. Armazém
8. Quarto principal
9. Quarto de vestir
10. Terraço
11. Piscina







Em cima
Alçado principal e tardoz revelando a massa do edifício e a composição das fachadas.

Páginas seguintes
Vista da maquete desde sudeste. A galeria ocupa o lado esquerdo do edifício, o programa doméstico ocupa o lado direito do edifício.







The River and Rowing Museum

Henley

O museu do remo, para conter barcos, artefactos e material histórico relacionado com o desenvolvimento e a história do barco movido pelo homem, fica em *Henley-on-Thames*. Tanto o programa como as restrições de planeamento forçaram-nos a considerar a linguagem e a forma externas do edifício como ponto de partida. Por se situar numa cidade conservadora e historicamente sensível, a forma do edifício tornou-se crítica nas discussões com as autoridades.

Todos os anos é construída uma aldeia temporária no local da *Henley Regatta* para abrigar barcos e espectadores. Esta aldeia é construída em lona. A forma destas tendas foram a inspiração para o projeto. As formas longas dos barcos são acomodadas em dois longos halls. A estratégia arquitetónica pode ser descrita como princípio da adoção de uma forma tradicional e o reescrever dessa forma pelos detalhes. Através da escolha dos materiais e da composição dos detalhes, o edifício recebe outra leitura. Esta reinterpretação é claramente exemplificada pela composição deliberadamente inversa de caixas fechadas que flutuam acima do piso do rés-do-chão em vidro. As duas salas de barcos, fechadas e iluminadas por claraboias, são revestidas com madeira manchada de preto, produzindo espaços de isolamento e concentração no museu, em contraste com os espaços abertos e transparentes do rés-do-chão.

A interpretação programática confirma uma ideia de composição arquitetónica. O edifício fica acima do solo, no plano de inundação do rio, estabelecendo, portanto, um novo plano para o museu. Este espaço estende-se para fora do edifício, formando uma plataforma elevada que lembra os templos japoneses encontrados.

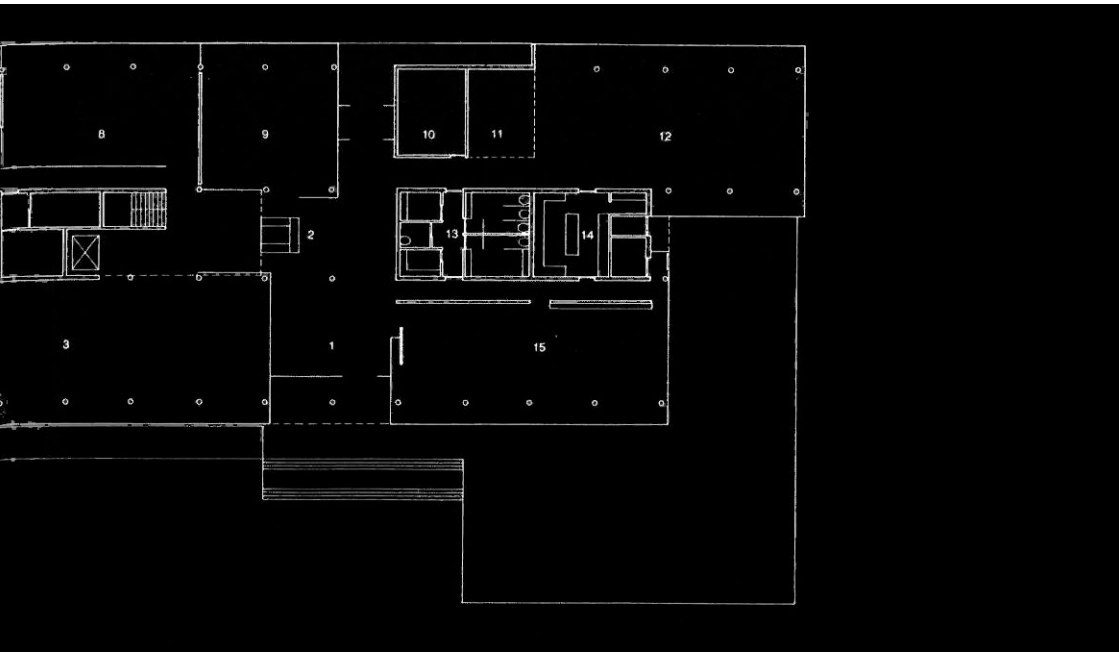


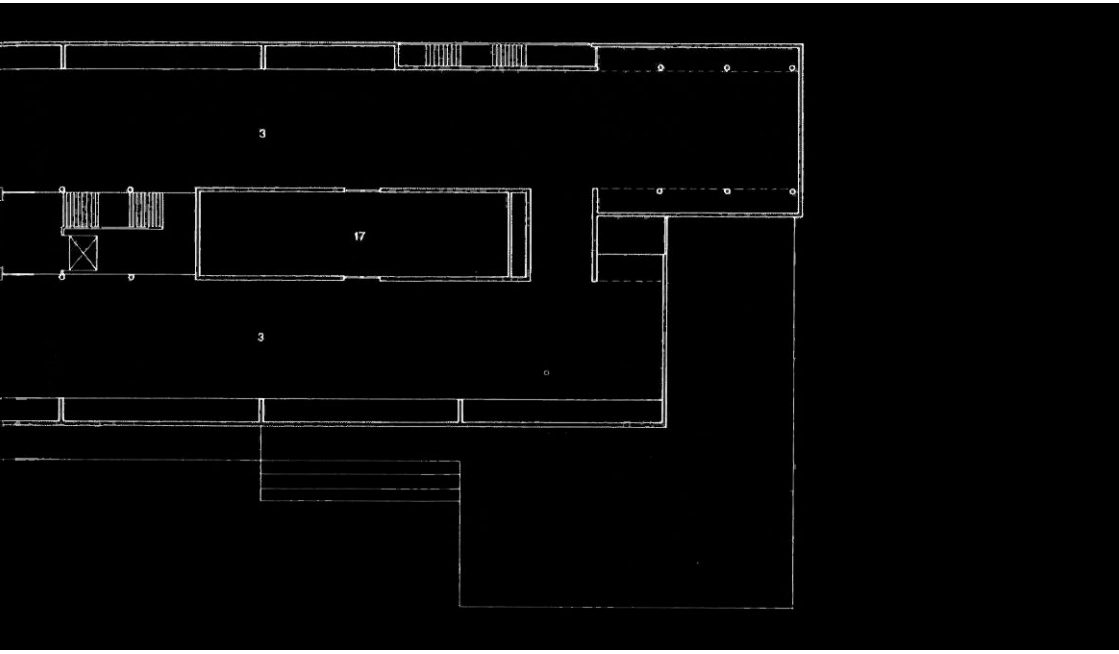




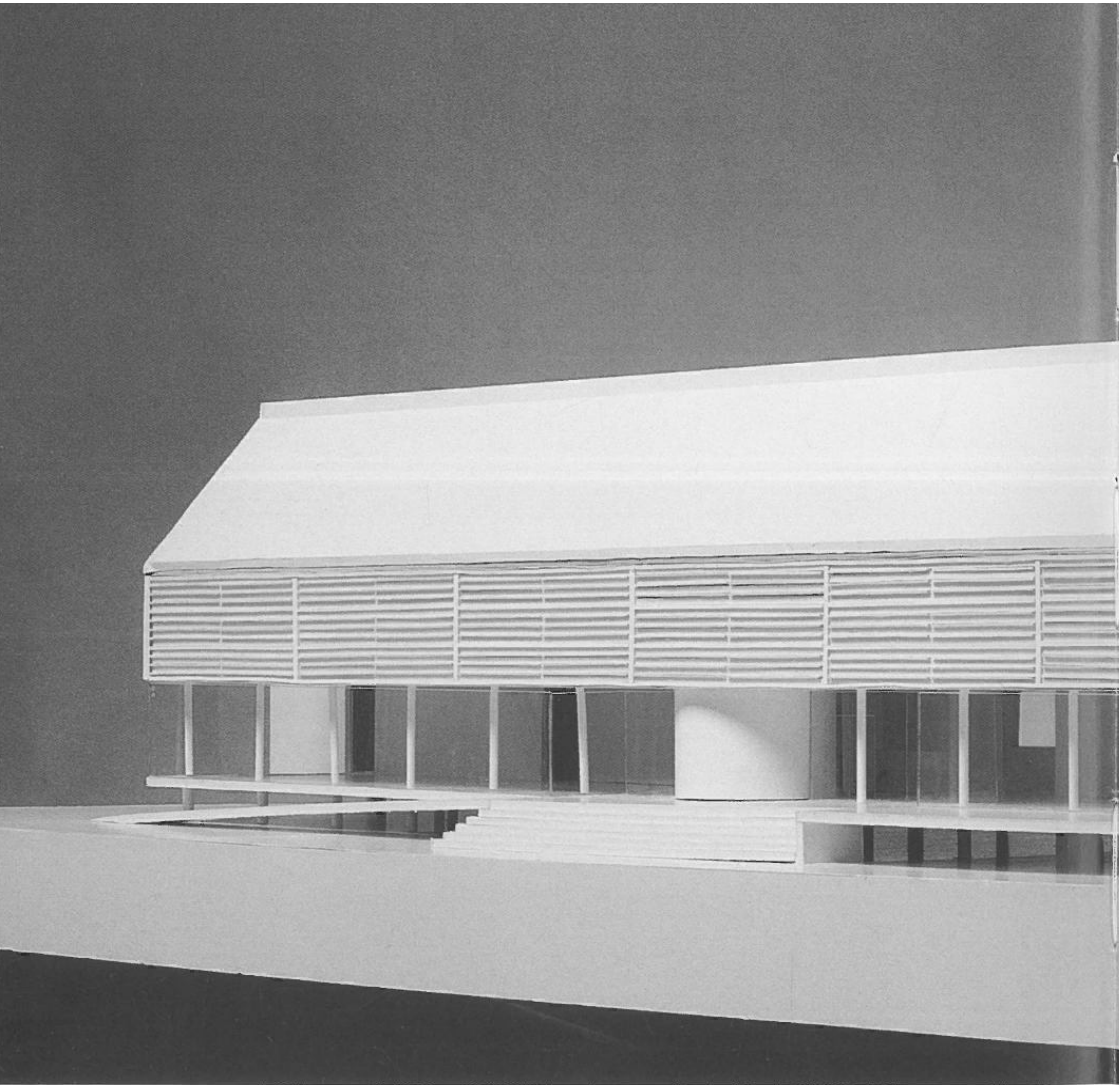
A cima
Casa dos barcos em Henley.

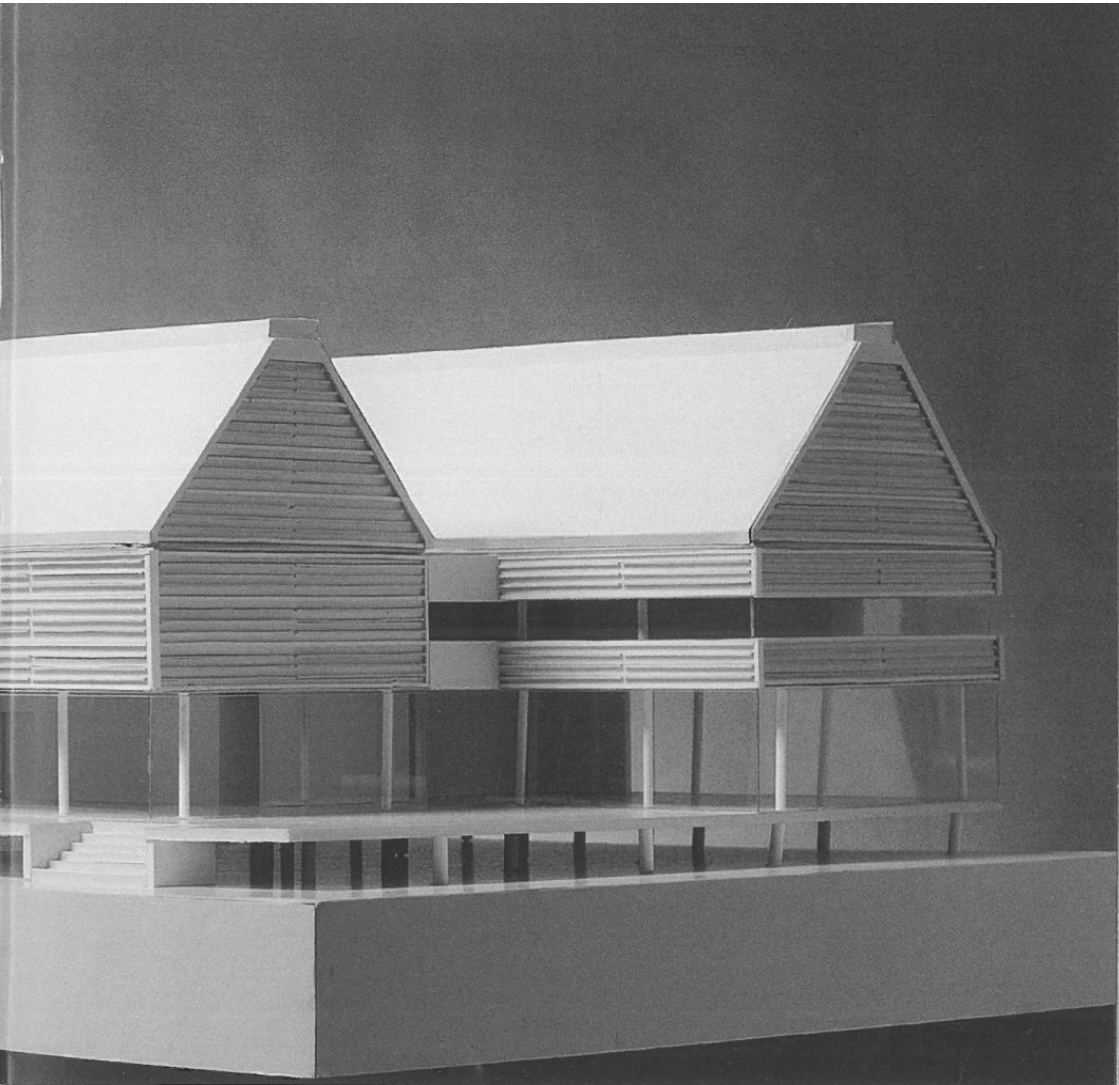
À direita
Plantas: rés-do-chão e primeiro piso
1. Entrada
2. Receção
3. Galeria/ Armazém
4. Galeria
5. Zona do pessoal
6. Escritórios
7. Secretariado
8. Livraria
9. Loja
10. Bengaleiro
11. Utilidades
12. Educação/ Sócios
13. WC
14. Cozinha
15. Restaurante
16. Armazém
17. Galeria de imagem

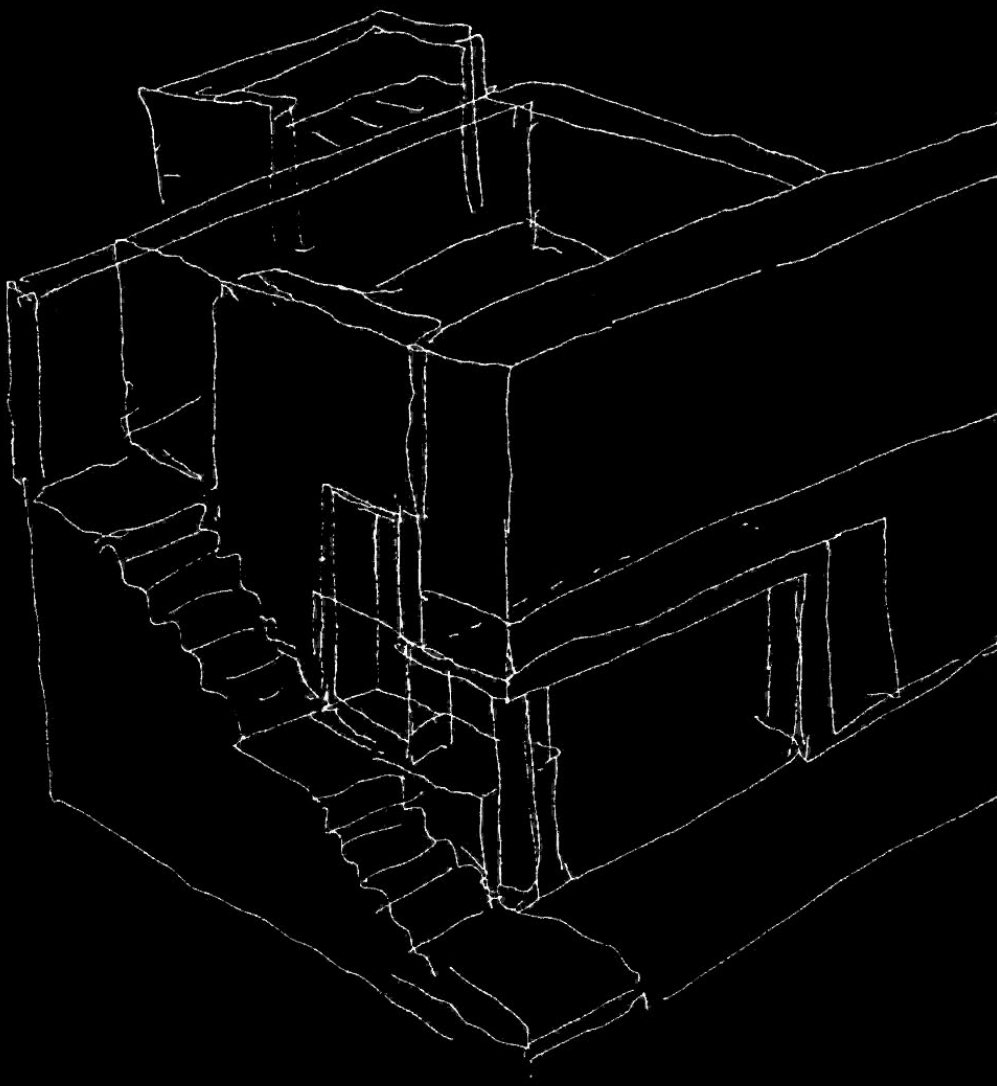

8
9
10
11
12
2
13
14
3
1
15


3
17
3

Vista da maquete desde sudeste revelando a entrada.





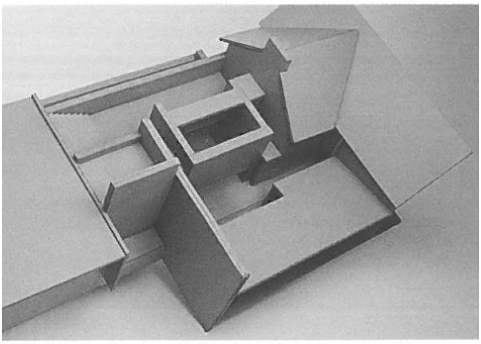


Bryanston studio

O projeto é um estúdio de extensão nas traseiras de uma casa do século XIX numa pequena vila em *Dorset*. A vila fica num vale e a parte de trás das casas é escavada nas colinas envolventes. O projeto oferece duas coisas: amplia os espaços da casa, mas, mais importante, também fornece uma sala de trabalho com iluminação zenital, oferecendo espaço e luz ao edifício existente.

A extensão fica entre a casa e o jardim em planta e seção. Uma grande preocupação era usar a nova construção como método para estabelecer uma relação entre a casa e o jardim. Atualmente, a casa é separada da colina e recebe luz no piso térreo através de um pátio. Este pátio tornou-se o ponto de partida. O jardim deve ser escavado ainda mais e um estúdio construído no piso térreo. A sua cobertura serve de terraço ao primeiro andar e desenvolve-se como uma extensão ao jardim. A cobertura do edifício fornece um nível intermediário entre o pátio existente, o nível do jardim e o primeiro andar da casa. Uma pequena escada externa separa o estúdio de uma parede de tijolos existente. O estúdio tem vista para o pátio existente e recebe luz de uma vasta abertura na cobertura.

O estúdio não se torna apenas numa extensão da casa, mas também enriquece o desenho do jardim, compondo uma série de pátios em escada e terraços. O edifício será construído em betão com agregados locais, paredes de tijolo local e paredes estruturais em pedra.

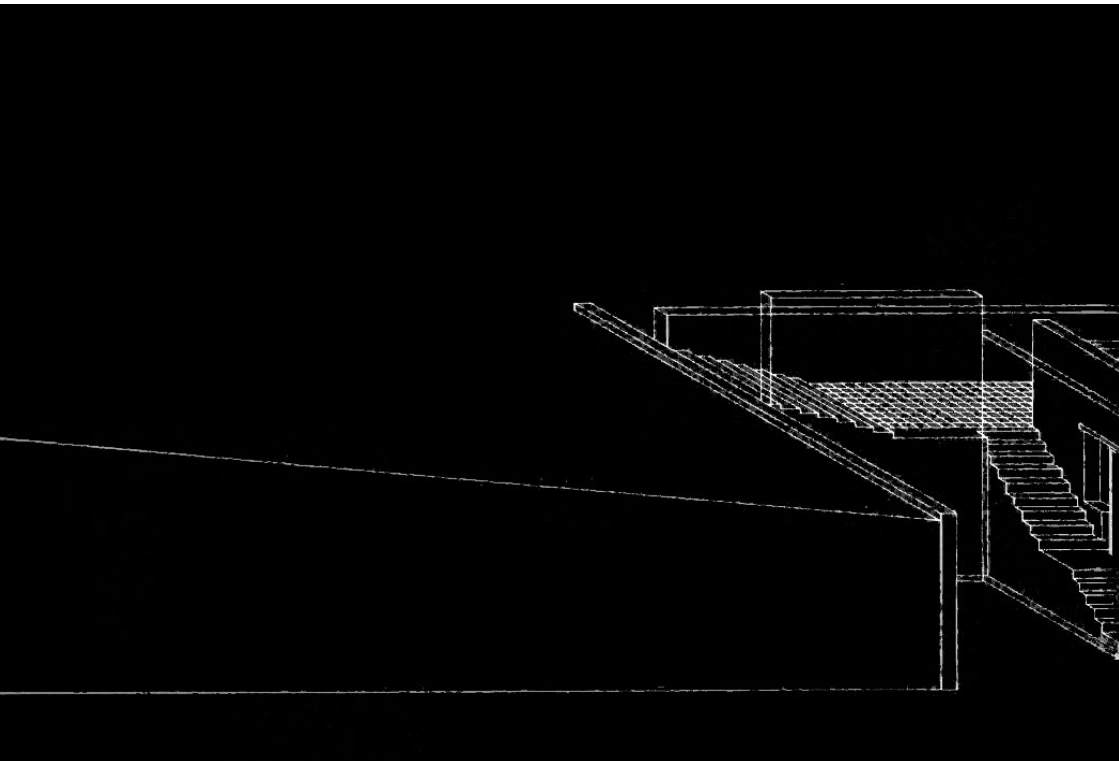


À esquerda
Maquete revelando a extensão vista de cima.

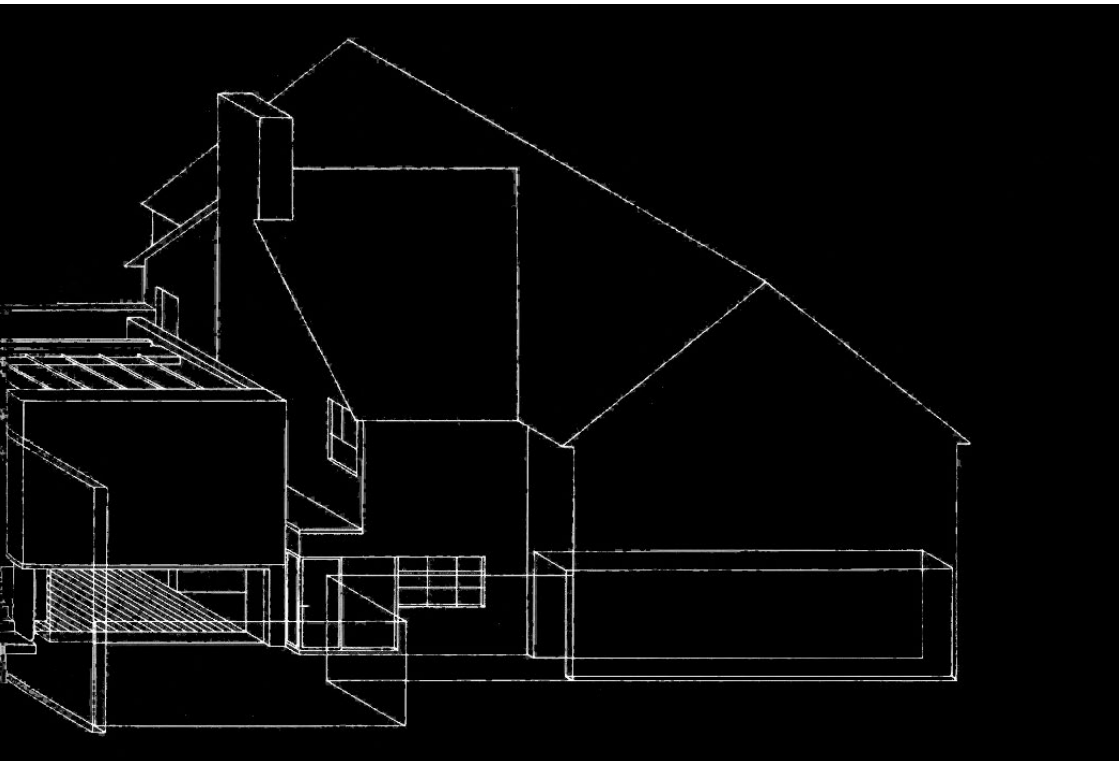
Embaixo
Axonometria da relação entre a passagem desde a rua, pelo páio existente, a nova cobertura e o jardim existente.

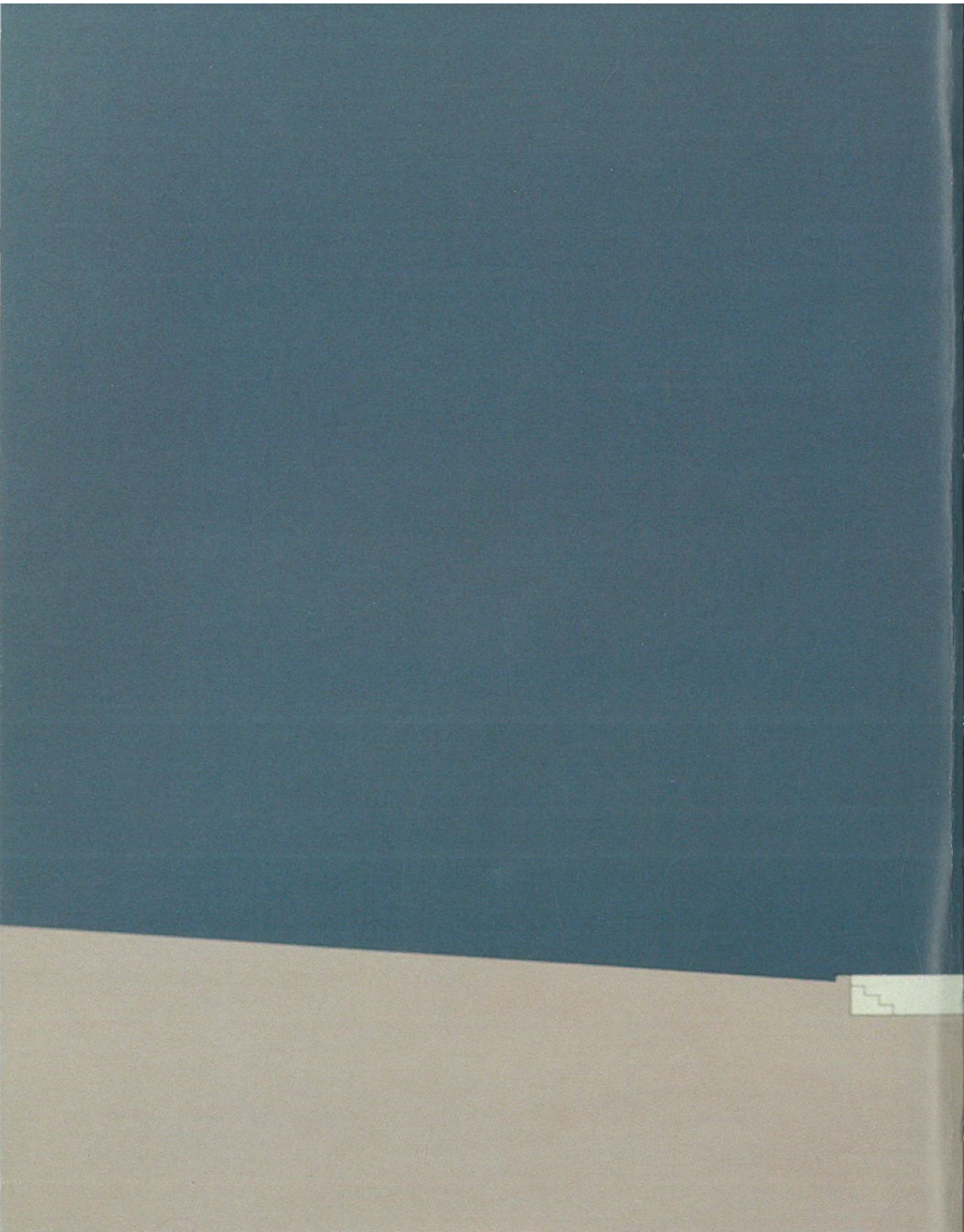
À direita
1. Sala de estar
2.Sala de jantar
3. Cozinha
4. Estúdio
5. Pátio
6. Quarto
7. Casa de banho
8. Terraço

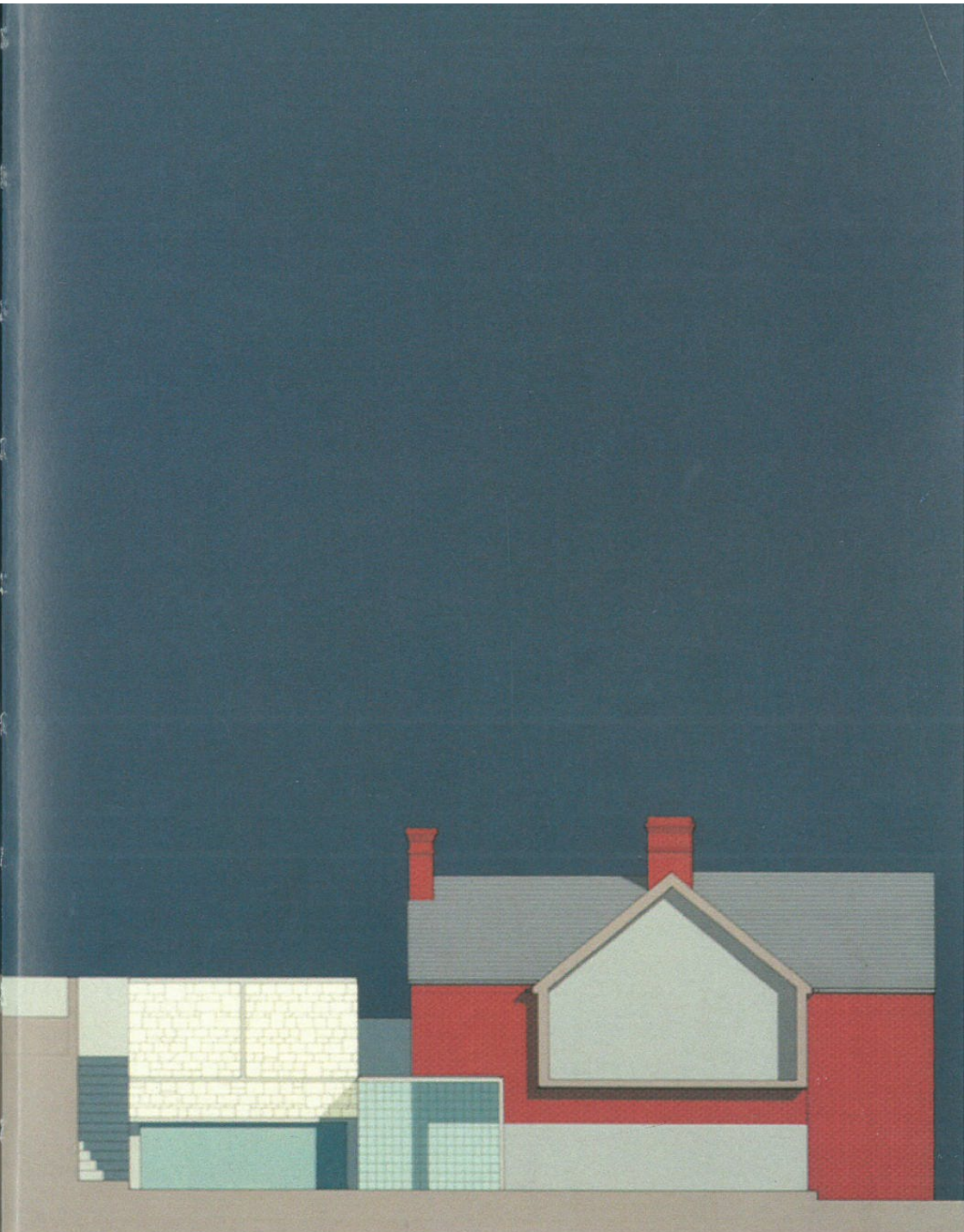
Páginas seguintes
Secção da nova adição e a casa preexistente. O estúdio é cortado pelo jardim e desenha uma relação entre as cotas.

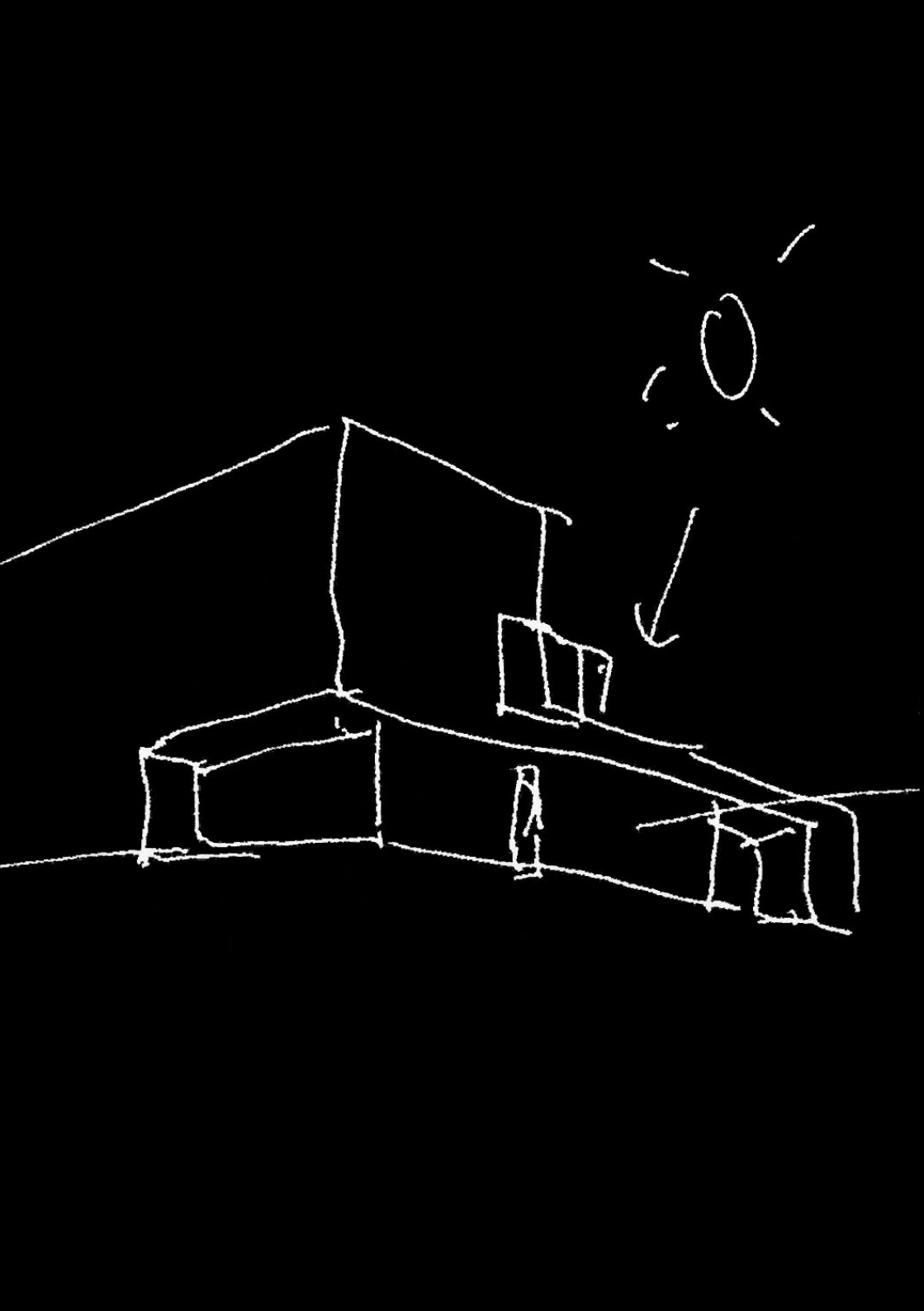



8
6
6
7
4
2
1
3
5





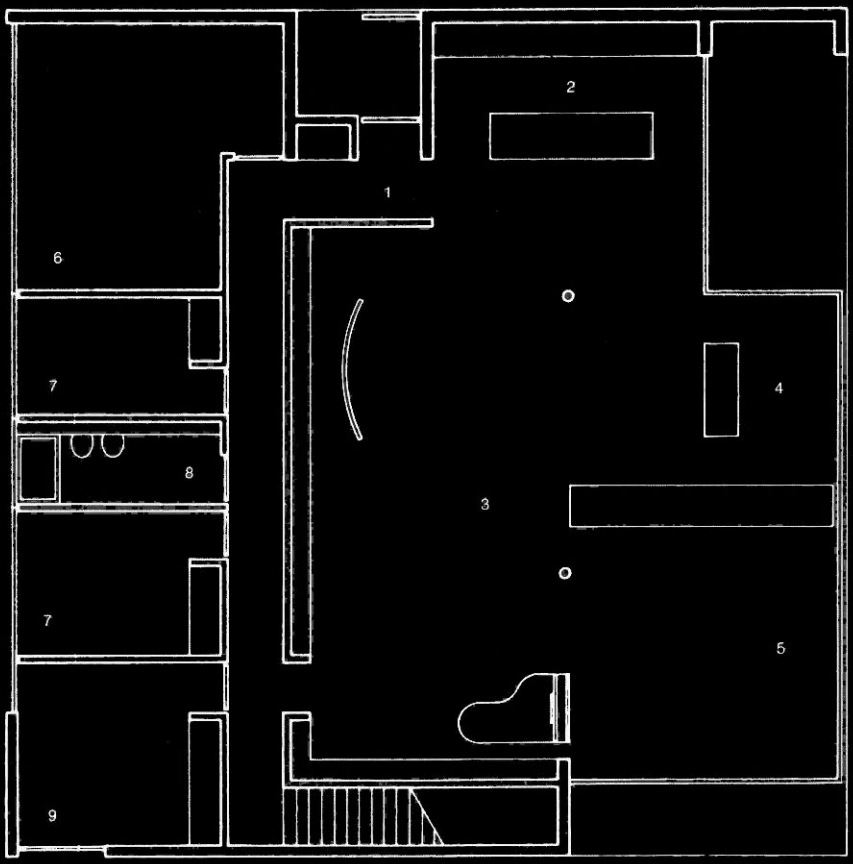




Kao house

A casa será construída num confortável subúrbio de Boston para um produtor de cinema. O programa é determinado por uma série de discussões com o cliente, que tem uma variedade de interesses e preocupações profissionais. Além de produtor de cinema, é pianista, professor de economia, médico e diretor de uma empresa médica. Os seus interesses e inspirações sobrepõem-se e ele não deseja segregá-los. Em vez disso, acredita fortemente na interação e no confronto das partes díspares da sua vida. Determinámos uma casa de duas partes: uma casa horizontal e uma casa vertical. Por um lado, uma casa de ação e interação, de confronto e sobreposição, de confusão controlada, por outro, de tranquilidade, isolamento e concentração.

O terreno está voltado para sul e tem vistas para um pequeno lago. O piso térreo contém o espaço de vida e de trabalho, uma espécie de parque onde a vida não é determinada nos termos de público e privado, mas antes como uma interação entre atividades domésticas, interesses e exigências profissionais. Os alimentos podem ser preparados e consumidos, a música tocada e ouvida, os filmes observados, as reuniões realizadas, as ideias discutidas e os amigos recebidos. Em vez de se isolar estas atividades contrastantes, é criado um espaço no qual elas coexistem e se confrontam. Este espaço é horizontal e tira proveito das vistas panorâmicas do lago. No topo deste espaço, há uma caixa de dois andares, que contem as funções particulares e serenas da casa. O primeiro andar tem uma área de duche e exercício com vista para o seu próprio terraço; o segundo é o piso do quarto, novamente com o seu próprio terraço. Estes dois andares encontram-se interna e externamente.


1
2
3
4
5
6
7
7
8
9

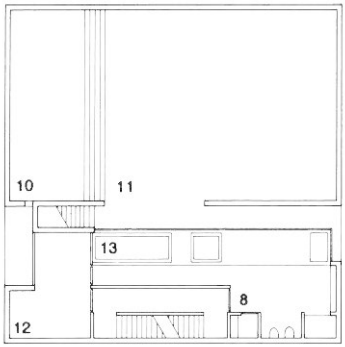
À esquerda
Rés-do-chão.

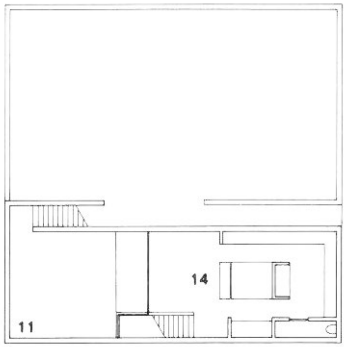
À direita em cima
Primeiro piso.

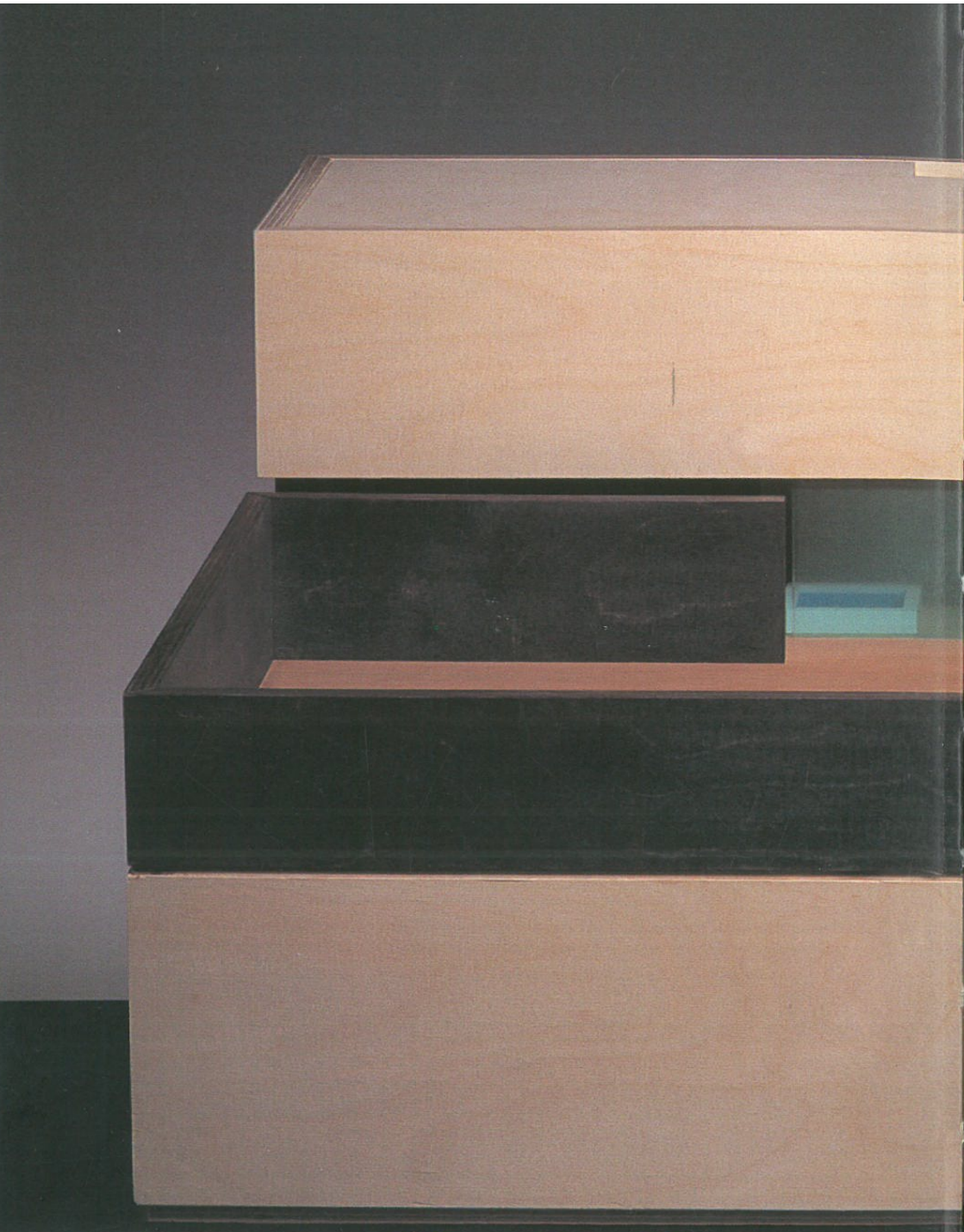
À direita embaixo
Segundo piso.

Plantas
1. Entrada
2. Cozinha
3. Sala de estar/ entretenimento
4. Pequeno-almoço/ computadores
5. Sala de jantar/ reuniões
6. Estacionamento
7. Quarto de visitas
8. Casa de banho
9. Estúdio
10. Piscina
11. Pátio
12. Ginásio
13. SPA
14. Quarto principal

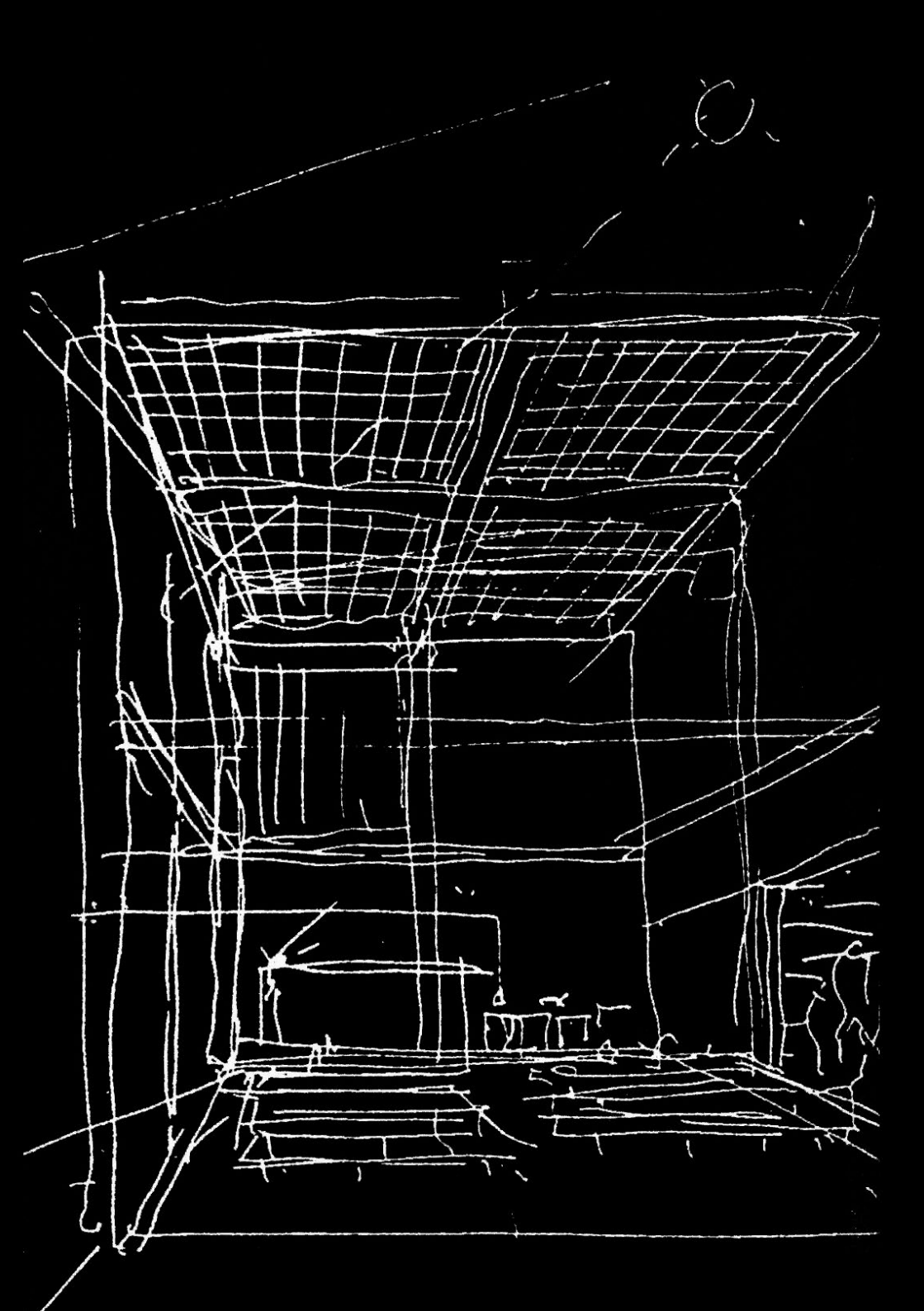
Páginas seguintes
Vista da maqueta desde este revelando a entrada, o terraço da cobertura e a janela para o spa.











Frist Church of Christ, Scientist

Em 1911, a *First Church of Christ, Scientist*, Londres, construíram para si uma grande igreja (com capacidade para 1500 pessoas) em Chelsea, a 50 metros da *Sloane Square*. Nos últimos anos, o edifício mostrou-se muito grande e e de difícil manutenção para uma congregação menor que agora o frequenta. A congregação deseja enfrentar esta situação e gostaria de construir uma nova igreja para 300 a 400 pessoas, e que representasse melhor o processo de encontro e adoração. Nunca teria sido feita nenhuma outra igreja cristã científica com um formato apropriado. Era essa a ideia.

A igreja existente tem qualidades inegáveis: as fachadas, construídas em pedra maciça de *Portland*, são bastante poderosas e a torre tornou-se num marco familiar nesta parte de Londres. Qualquer tentativa de demolir completamente o edifício seria recebida com hostilidade por vizinhos, arquitetos e historiadores. A proposta é, portanto, manter as fachadas, a torre e o perfil do telhado existentes, e construir no interior uma nova igreja em metade do edifício e na outra, um empreendimento comercial para pagar o custo da obra.

O projeto foi determinado por dois princípios. Primeiramente, os dois edifícios dentro do edifício são desenvolvidos separadamente, para que a igreja possa ser identificada. Para isso, foi criado um espaço entre as duas formas. Este espaço, que pertence programaticamente à igreja, é uma espécie de hall/pátio iluminado com um pequeno lance de escadas para o espaço do hall localizado no primeiro andar. Em segundo lugar, devido à falta de ritual nas reuniões do *Christian Scientist*, a forma do espaço para reuniões é trabalhada de um modo mais abstrata. Este espaço é um cubo puro de 15 metros.

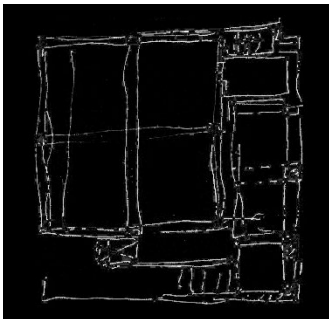
Embaixo
Secção da relação do novo volume com o edifício existente.

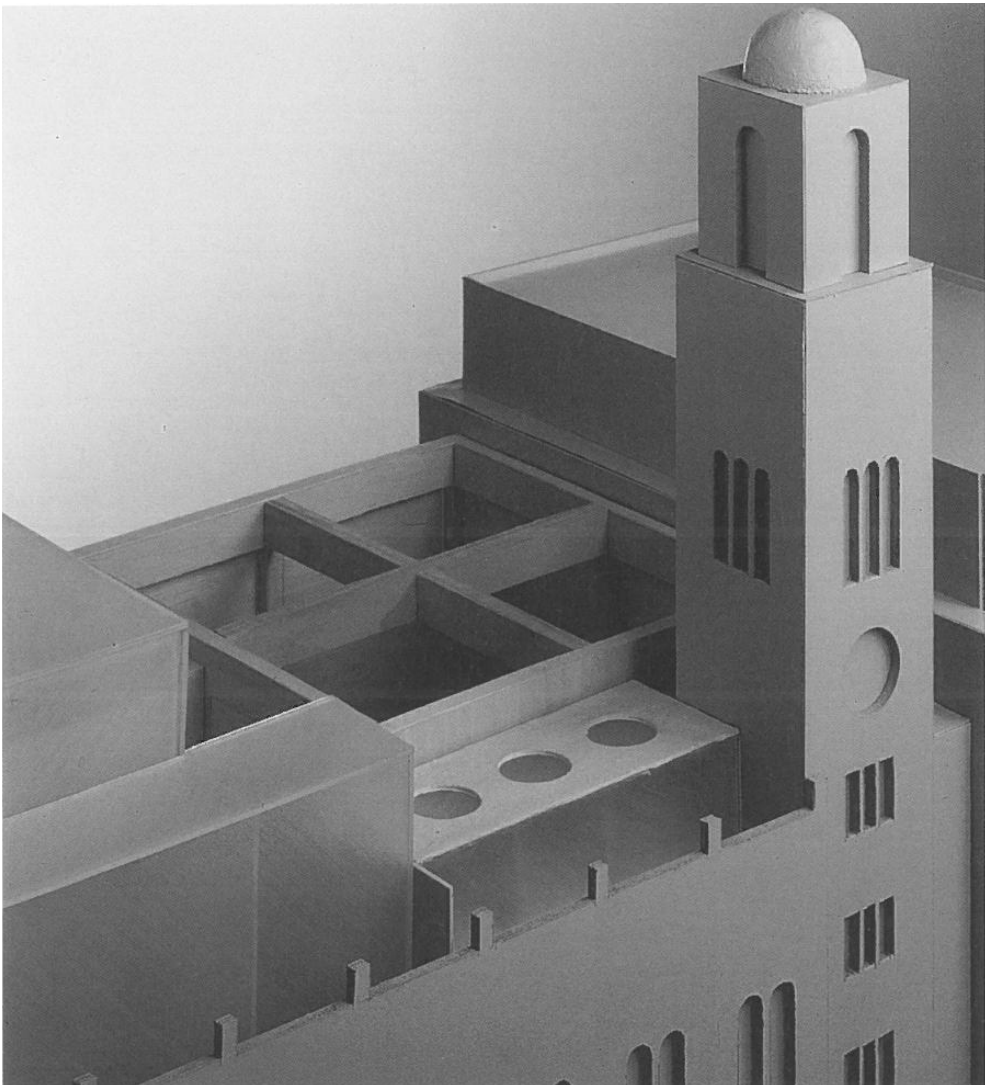
À direita em cima
Esboço da planta.

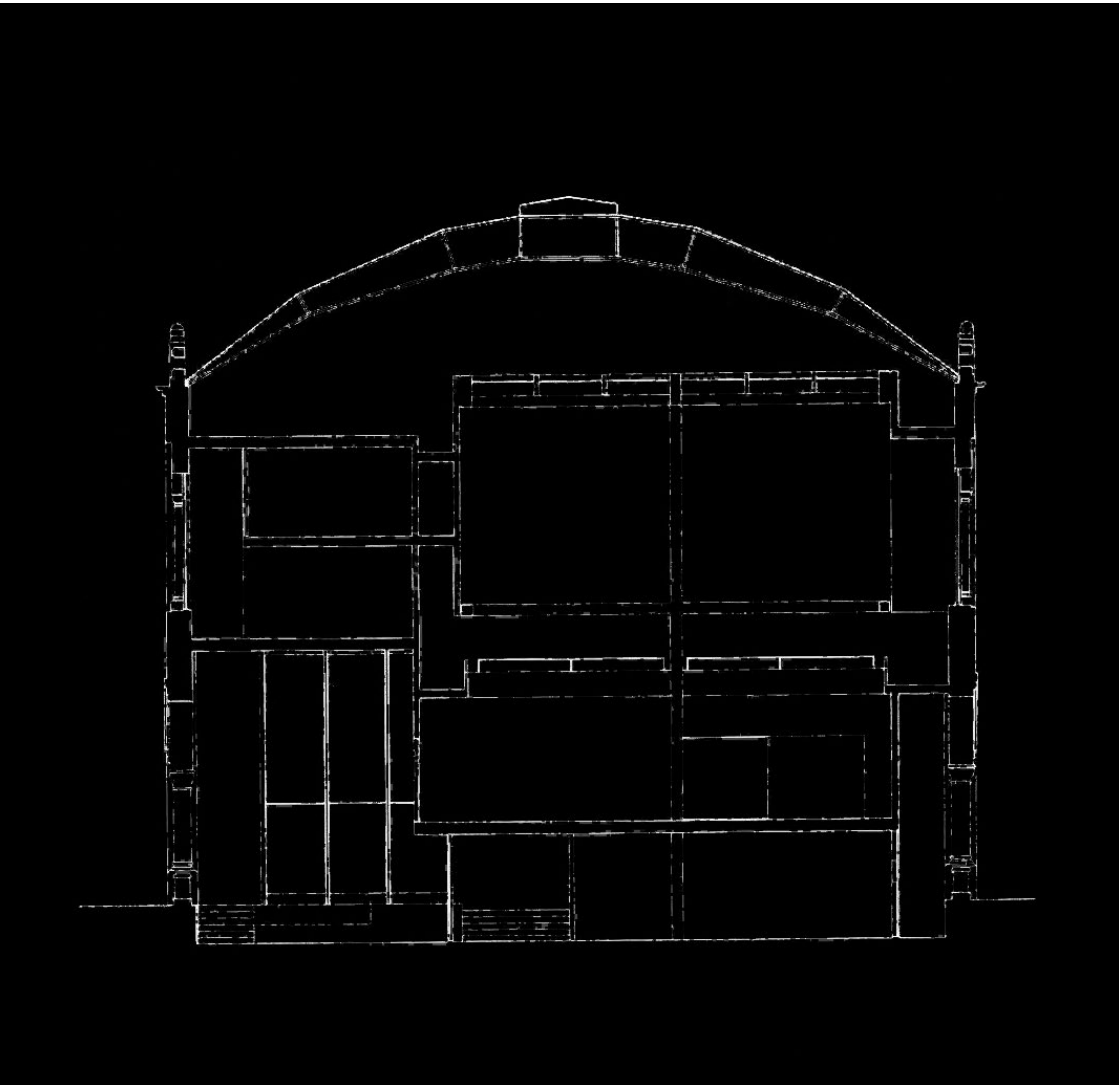
À direita embaixo
Maquete da nova caixa de madeira dentro do edifício existente.

A pureza do cubo permite analogias e simbolismos óbvios das religiões. A integridade da forma permite, também, que a igreja seja identificável no cenário de um edifício dentro de um edifício. A nova igreja será construída em aço, madeira de carvalho, pedra de Portland e ardósia.



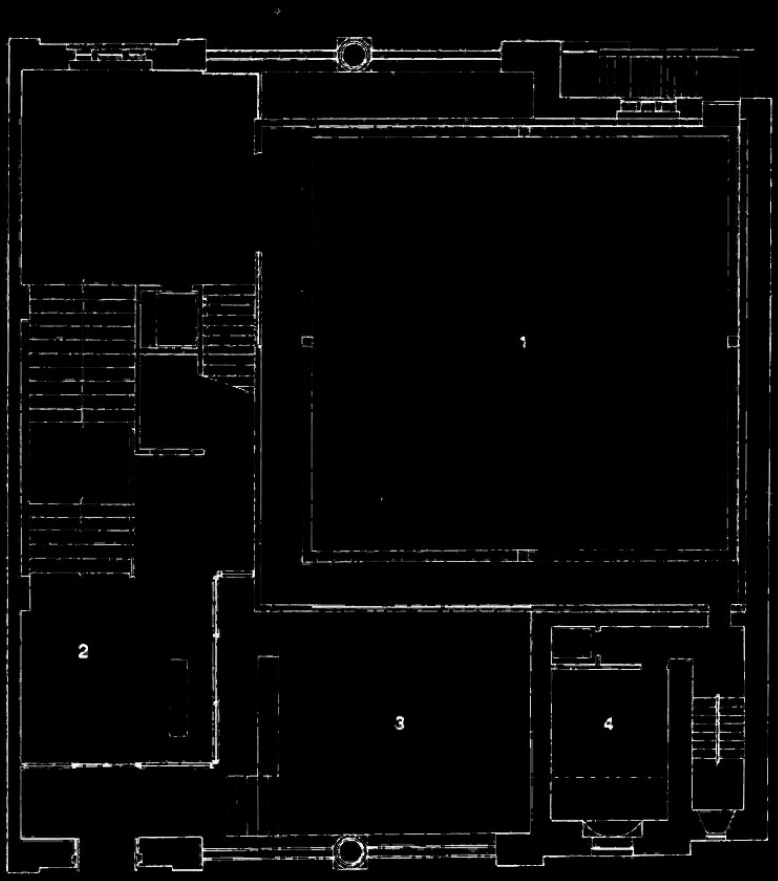




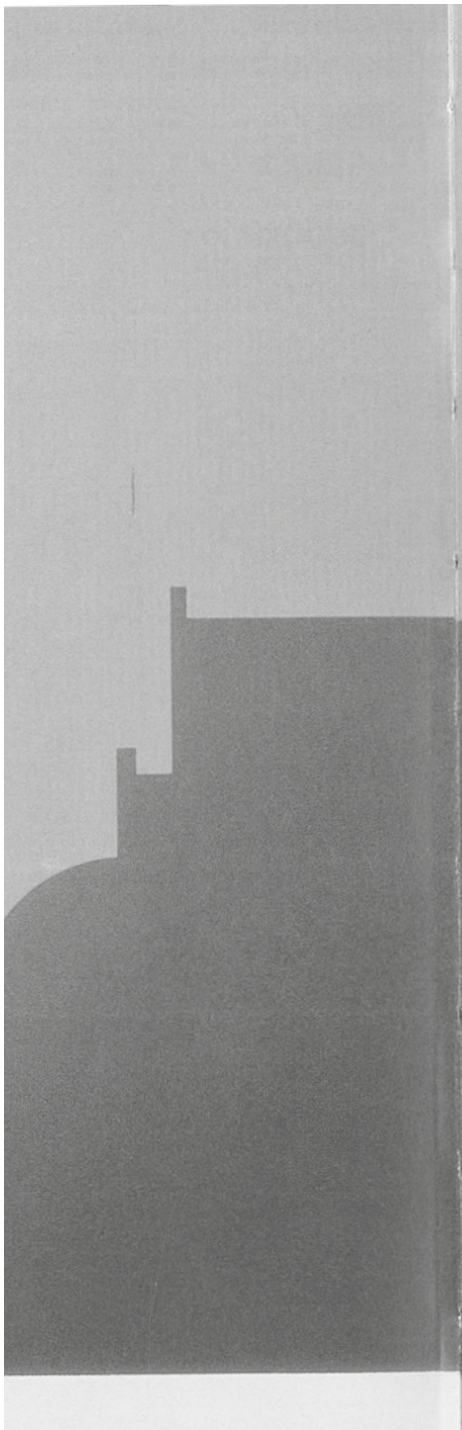


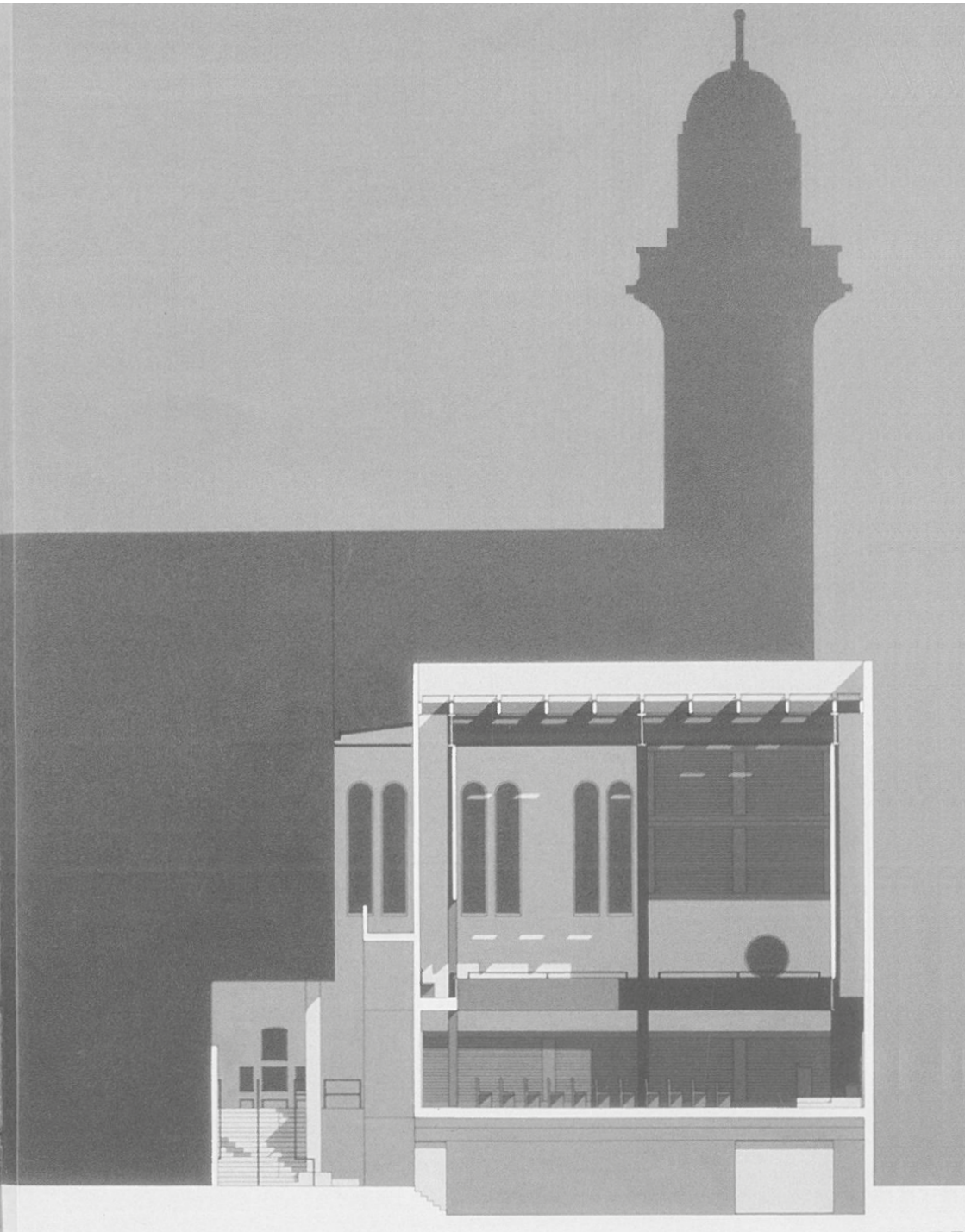
À esquerda
Secção da relação entre o telhado existente e a nova construção.

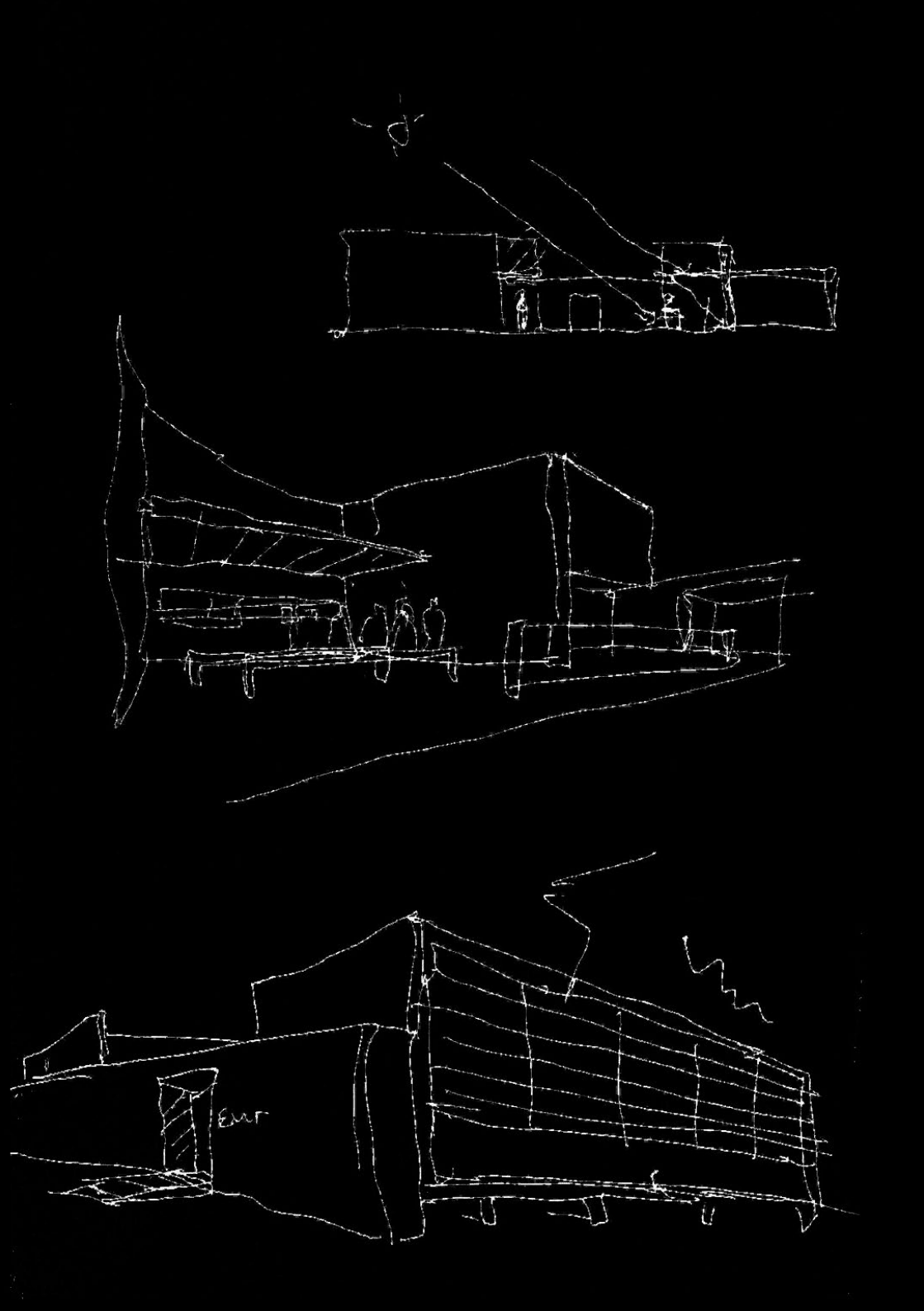
Embaixo
Rés-do-chão
1. Assembleia
2. Entrada
3. Pátio
4. Sala de leitura



Secção longitudinal revelando a luz e os materiais.







Wakehurst Place

Era pedido um edifício de entrada/saída na periferia de *Wakehurst Place*, um grande parque botânico e uma reserva natural no interior de Londres.

O edifício orienta os visitantes para a paisagem dramática da floresta e campos que estão prestes a visitar. O edifício precisa também de uma grande loja, casas de banho e serviços, além de instalações para funcionários. O terreno assinalado foi difícil porque a abordagem atualmente ao *Wakehurst Place* é tão inexpressiva que fornece poucas indicações sobre a dimensão e a natureza do parque.

Como uma visita ao parque é uma experiência menos urbana e mais envolvente do que uma visita a um jardim da cidade, uma certa falta de formalidade parecia uma característica essencial da natureza do local. A construção de um novo centro de visitantes ameaçou essa informalidade. A estratégia de projeto do edifício foi, portanto, quebrar o potencial monolítico do programa em fragmentos e ocultar esses edifícios menores atrás de paredes. As paredes são vistas como a continuação das vedações existentes e, portanto, são o acesso ao parque. O edifício da receção dos visitantes ocorre por uma interrupção dessas vedações.

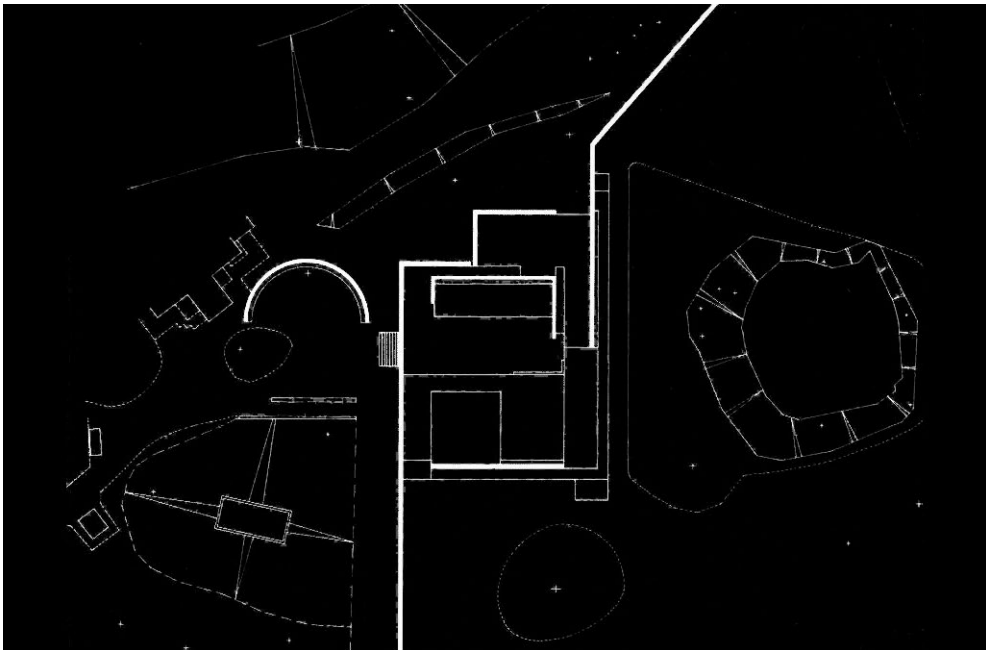
Na proposta, as duas paredes e os elementos entre elas formam um pátio que, efetivamente, se torna o hall de entrada do parque. O pátio convoca o sentido de orientação e torna-se o espaço de exibição do parque. Como uma sala exterior, pode ser um espaço interativo: para além de acolher exposições fotográficas e de vídeo, há espaço para exibir árvores vivas, espécimes botânicos raros, etc.

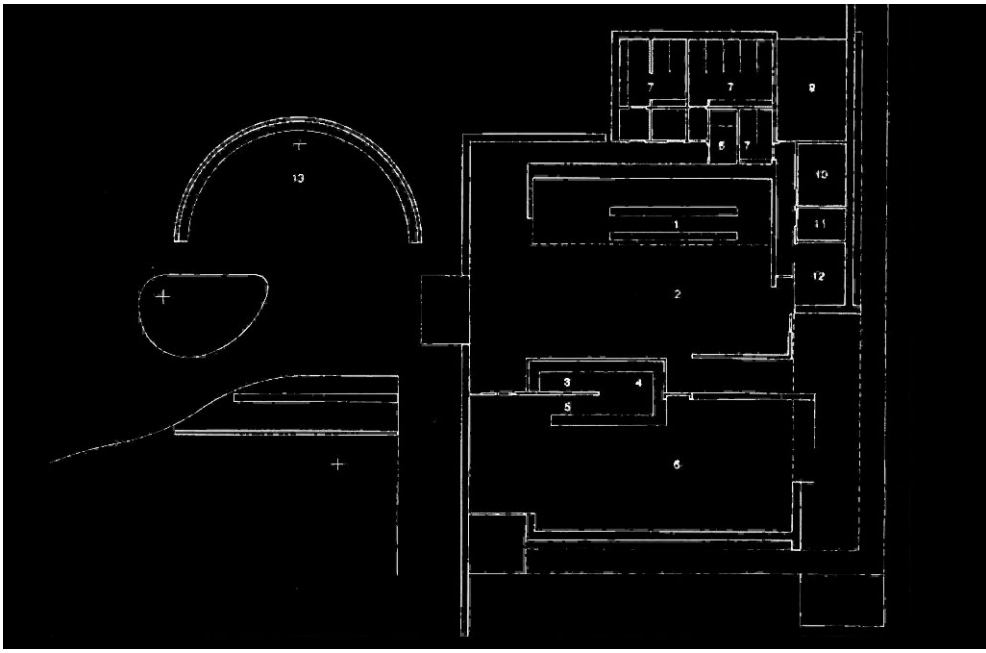
Em cima
Planta do terreno.

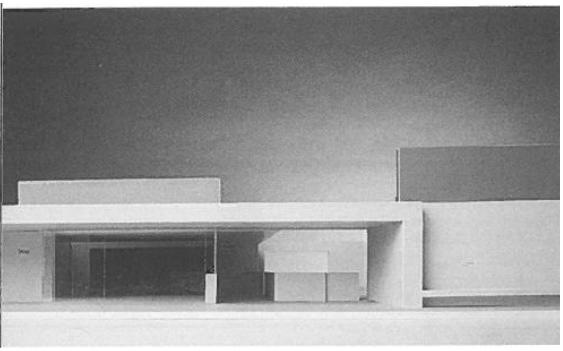
Embaixo
Planta
1. Orientação
2. Pátio
3. Vendas da National Trust
4. Bilheteira
5. Vendas da loja
6. Loja
7. WC
8. Fraldário
9. Zona de pessoal
10. Armazém
11. Armazém
12. Segurança
13. Zona externa de venda de plantas

O acesso a todas as instalações públicas e serviços de pessoal faz-se a partir deste pátio e é através de sua parede tardoz, passando por uma área comercial de plantas e um arco, que se entra nos jardins. O mesmo arco é, também, a saída do parque, mas no regresso os visitantes são direcionados para a loja, antes de acederem ao estacionamento. O balcão de venda da loja é uma ilha onde os funcionários também podem vender bilhetes e supervisionar a entrada, as saídas da loja e o pátio do edifício. O esquema organiza e atrai os visitantes por uma rota definida, muito determinada pelos requisitos de controlo, acesso e saída.

Os materiais do edifício reforçam a atitude de informalidade no projeto. As paredes limite são de pedra, as coberturas visíveis são de cobre e a parede que encerra a área de orientação no pátio é revestida de madeira. Estas superfícies foram escolhidas para serem o mais planas possível e, às vezes, bastante irregulares, ecoando a arquitetura vernacular e estimulando o visitante a começar a considerar a natureza que o rodeia.

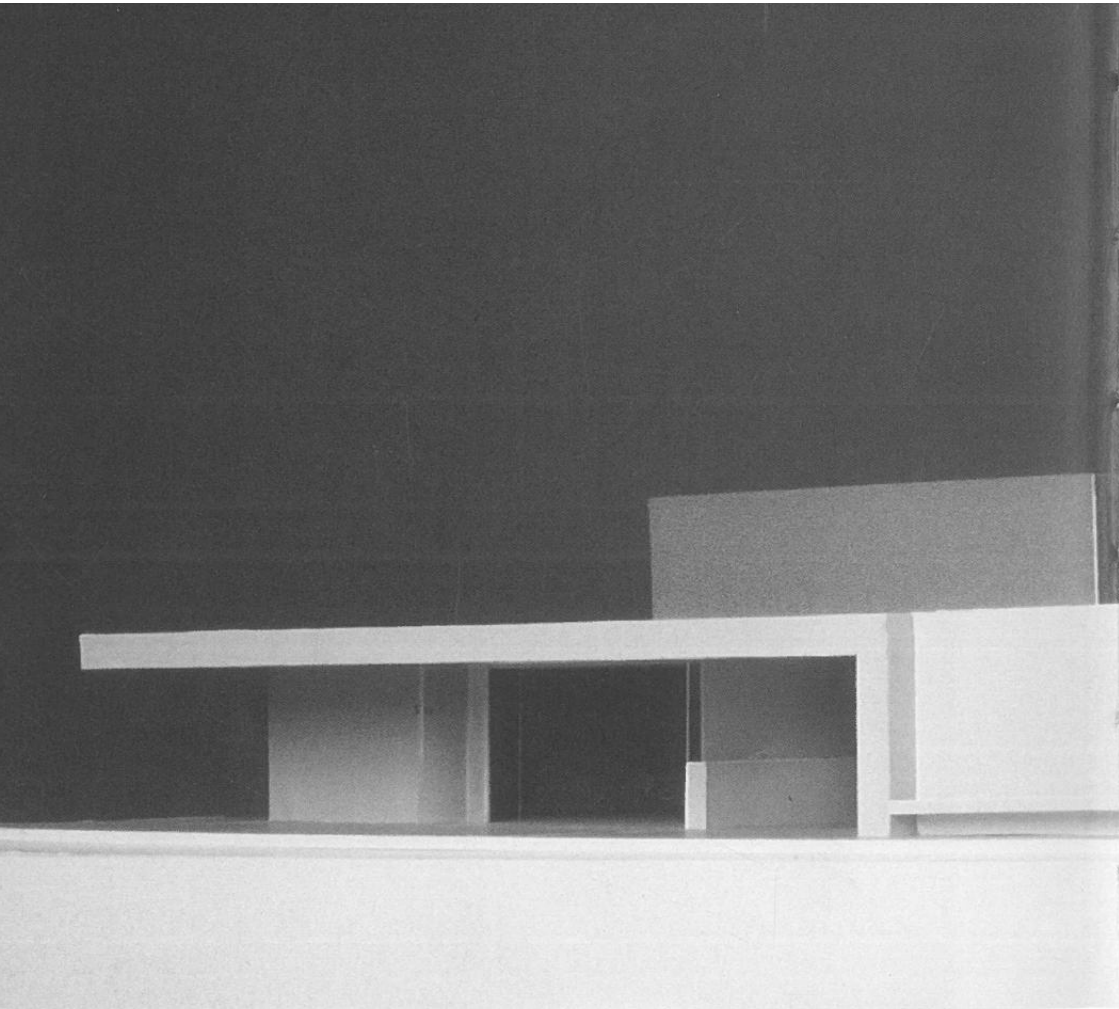


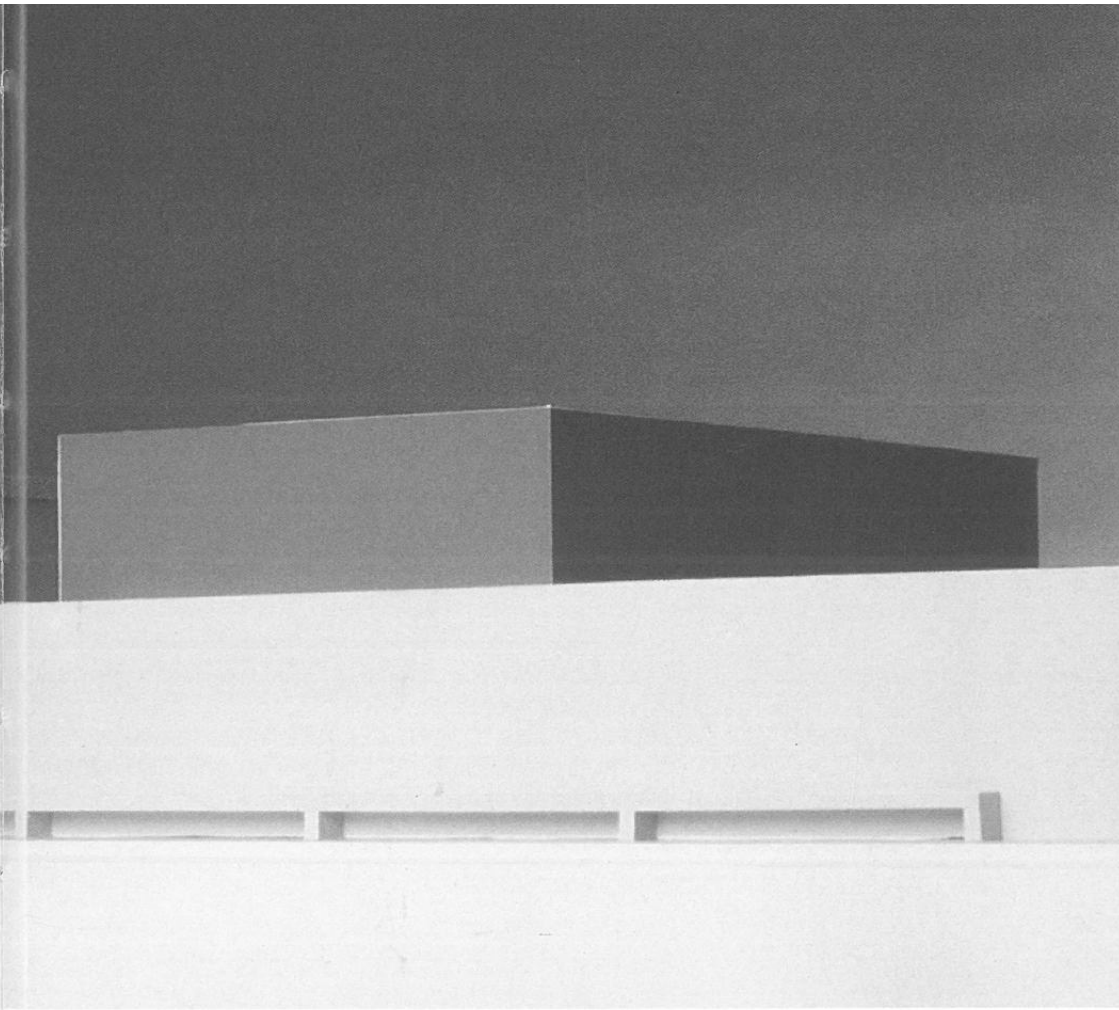

13
7
7
9
8
7
10
1
11
12
2
3
4
5
6

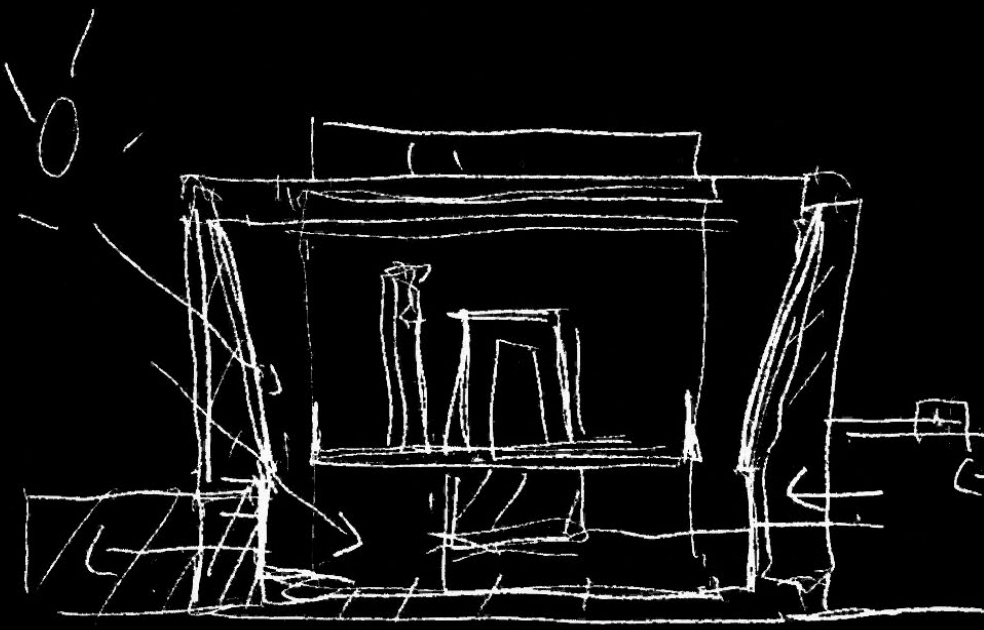


À direita
Maquete da entrada pelo pátio.

Embaixo
Maqueta revelando a continuação da parede e dos dois volumes atrás em madeira e cobre.







Neues Museum

Berlin

Todas as considerações do projeto começam com a escala urbana. A relação entre ideias torna-se crítica: ideias técnicas e ideias materiais não se sobrepõem a conceitos maiores, mas fazem parte da equação da resposta intuitiva e intelectual.

O estatuto do monumento existente como tecido do edifício e como parte do contexto urbano foi o foco das nossas deliberações. Embora a ruína do *Neues Museum* represente problemas óbvios pela inconsistência da sua condição, as circunstâncias ambíguas que existem para o novo edifício tornam crítico o estatuto do monumento. É neste contexto que a decisão de restaurar o *Neues Museum* à sua forma original foi possível. O novo edifício é, portanto, considerado uma extensão do *Neues Museum*. Pode ser descrito como uma coleção que liga e forma um espaço comum entre o *Pergamon Museum* e o *Neues Museum*.

Imaginamos o novo edifício como um jardim muralhado que se abre desde o piso térreo do *Neues Museum* e exclui o contexto. A extensão é naturalmente dominada pelo espaço único ou recinto das ruínas do templo, que pode ser vista como uma espécie de pátio. A conexão entre o edifício existente e este pátio apresenta a maior dificuldade na integração entre a pré-existência e a extensão. Procurou-se uma solução através da colunata existente, reparando o limite sul do *Neues Museum*. A colunata dissolve a ênfase axial do *Neues Museum* e forma uma margem para o espaço de mediação entre a pátio do templo e o edifício antigo. Este pátio e a colunata, vistos como dispositivos de mediação, reorientam as conexões tanto no subsolo quanto ao nível do templo.

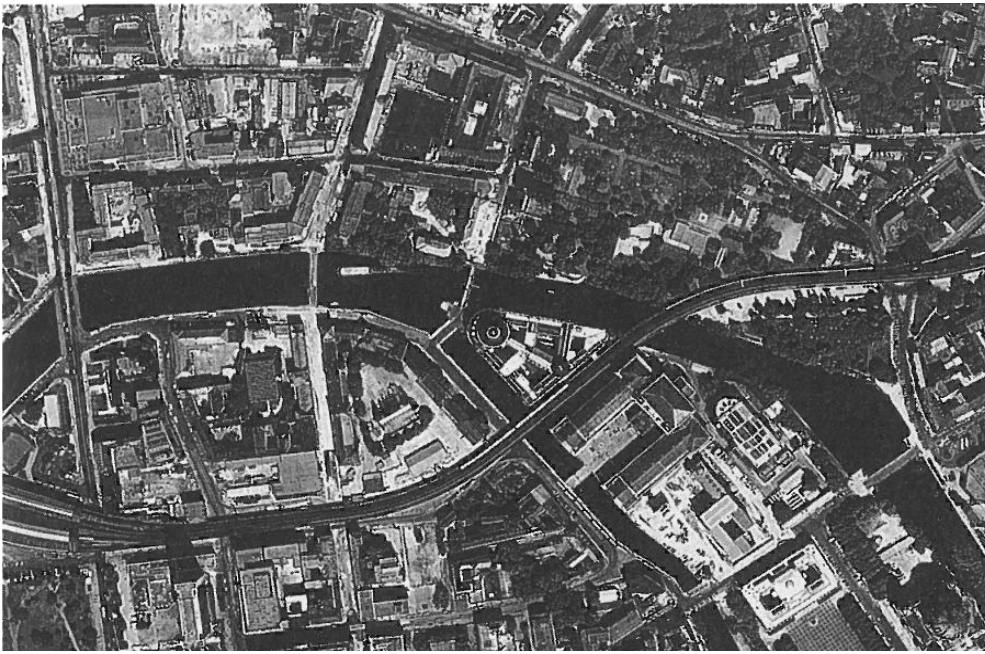
À direita em cima
Vista aérea da Museumsinsel (Ilha dos Museus) e da área envolvente.

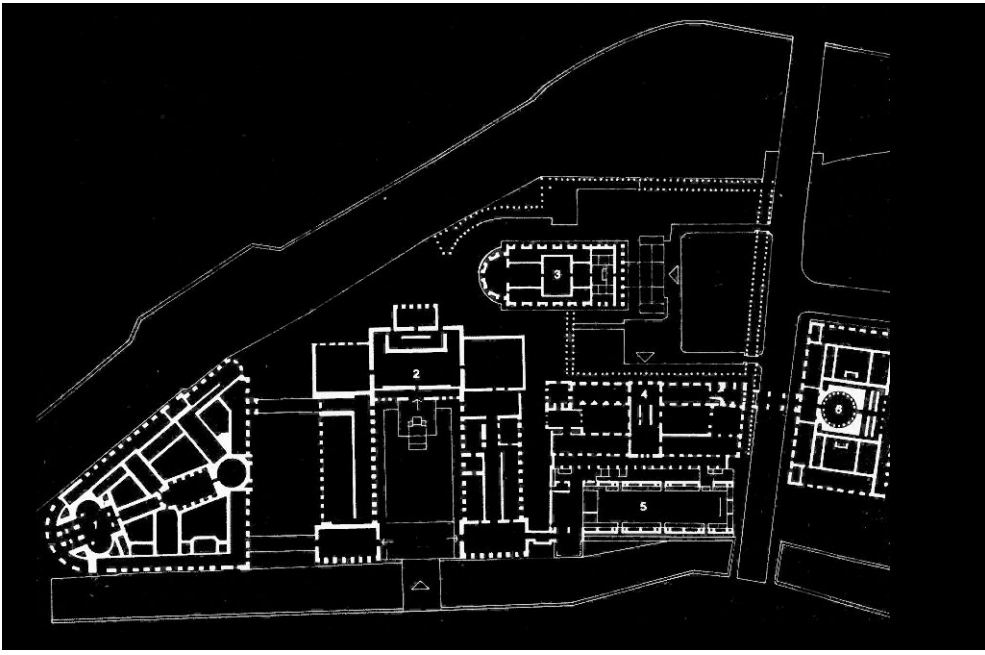
À direita embaixo
Museumsinsel (Ilha dos Museus)
1. Bode Museum
2. Pergamon Museum
3. Nationalgallery
4. Neues Museum
5. Prosposta de extensão do Neues Museum
6. Altes Museum

Existe uma contradição inerente entre o grupo de monumentos arquitetónicos, independentes nas suas próprias entradas, e o desejo curatorial de vincular as coleções alojadas nos edifícios numa única organização. A nova extensão e a reestruturação do *Neues Museum* encontram uma forma de clarificar essa ordem interna, resistindo fortemente à tendência de criar um mundo labiríntico.

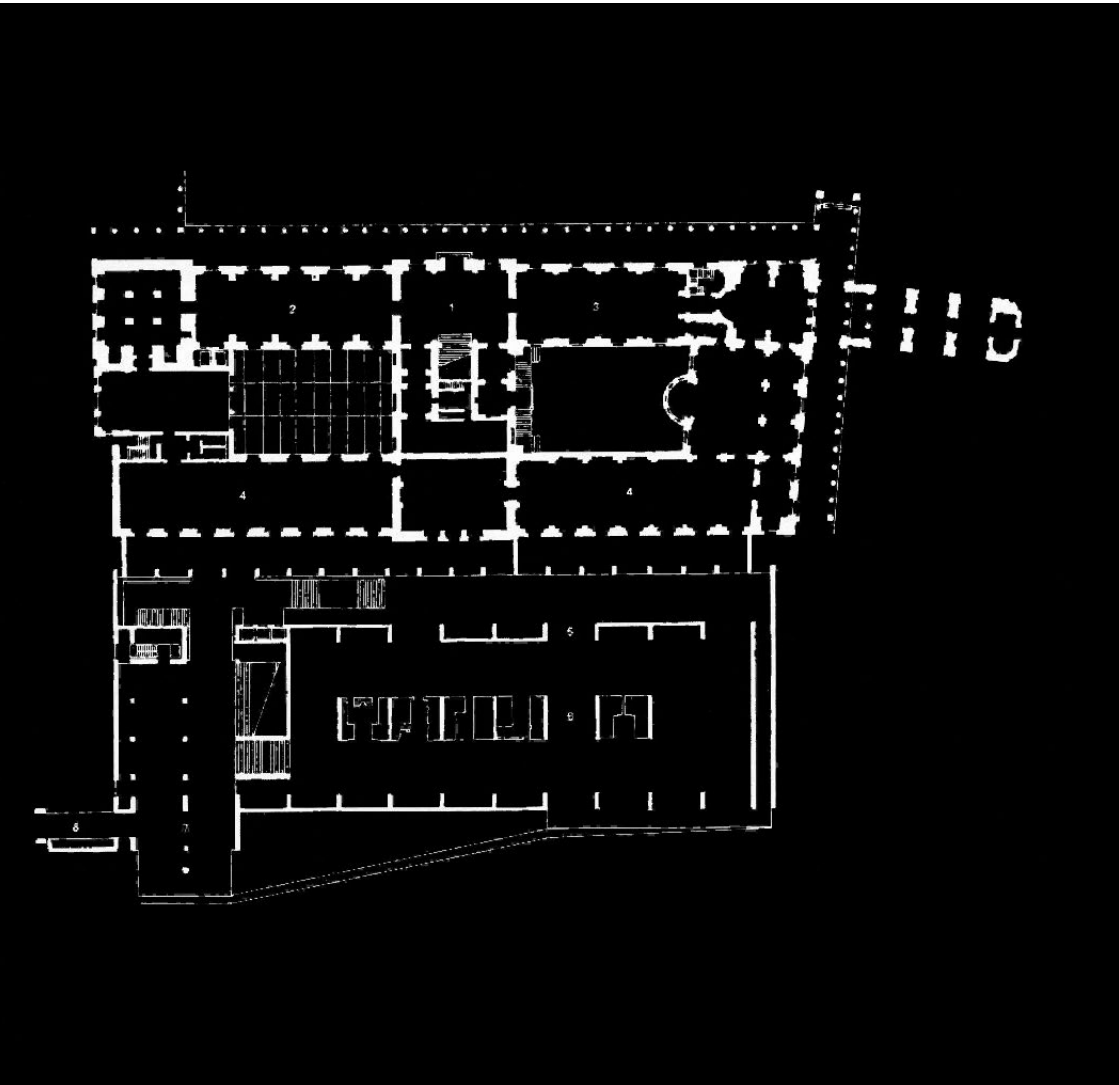
O visitante é orientado pela clareza espacial do edifício e pelas suas galerias. O museu é um local de circulação e movimento, mas ao mesmo tempo, numa contradição inerente, um local estático de exibição e contemplação. O edifício de extensão está substancialmente ligado ao *Neues Museum* e tem uma ligação direta, forte e clara com o *Pergamon Museum*.

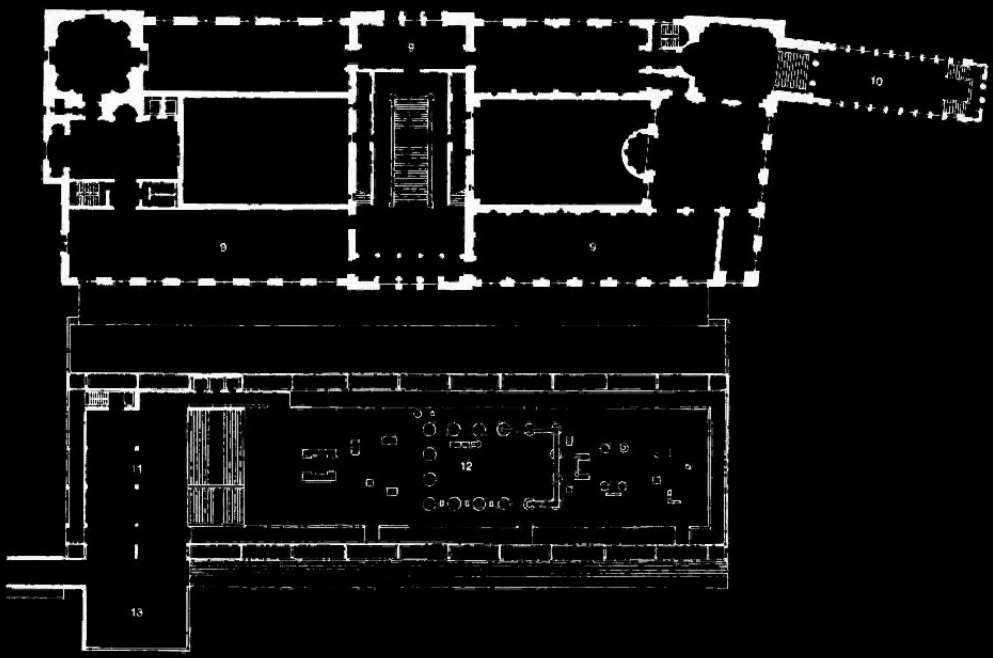
Dentro da conceção geral do edifício, imaginámos um edifício conectado ao lugar e ao *Neues Museum* através de uma base pesada. A base desenvolve-se pelo *Kupfergraben* e desenha o limite do rio. Nesta base, que forma uma escarpa quase geológica do rio, fica o templo, implantado acima do rio, fechado apenas por uma caixa translúcida. Imaginando este templo apoiado na sua base de alvenaria (a própria base ocupada por galerias relacionadas a túmulos e à vida após a morte), é possível considerar o templo na sua grande escala – o seu fantasma visível pelo exterior – em relação ao contexto urbano. O outro elemento dramático da coleção, Nefertiti, fica na sua própria caixa translúcida, novamente sobre uma base de alvenaria. A translucidez destas caixas atribui a atmosfera dominante do museu.



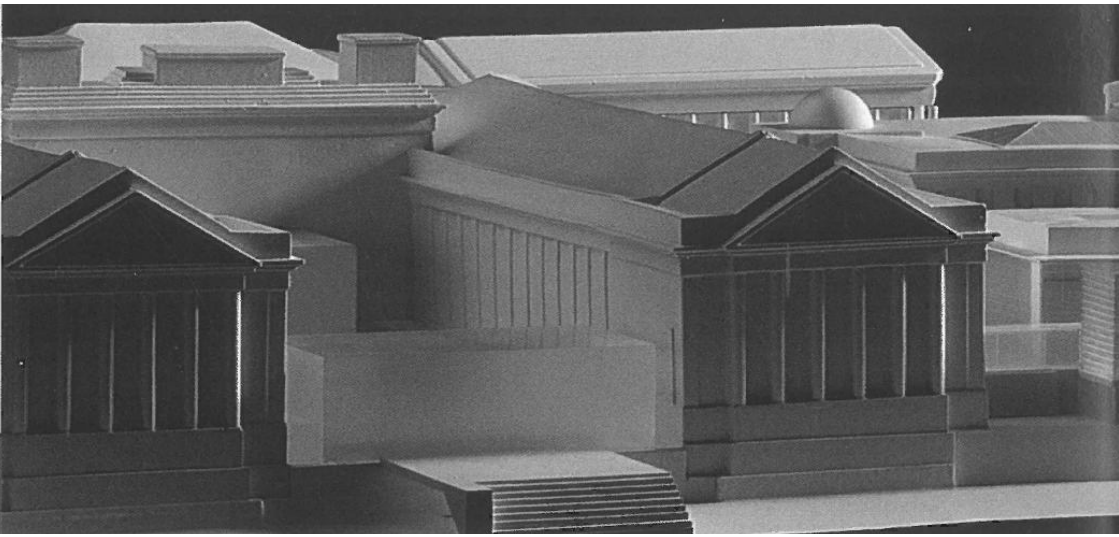

3
2
5

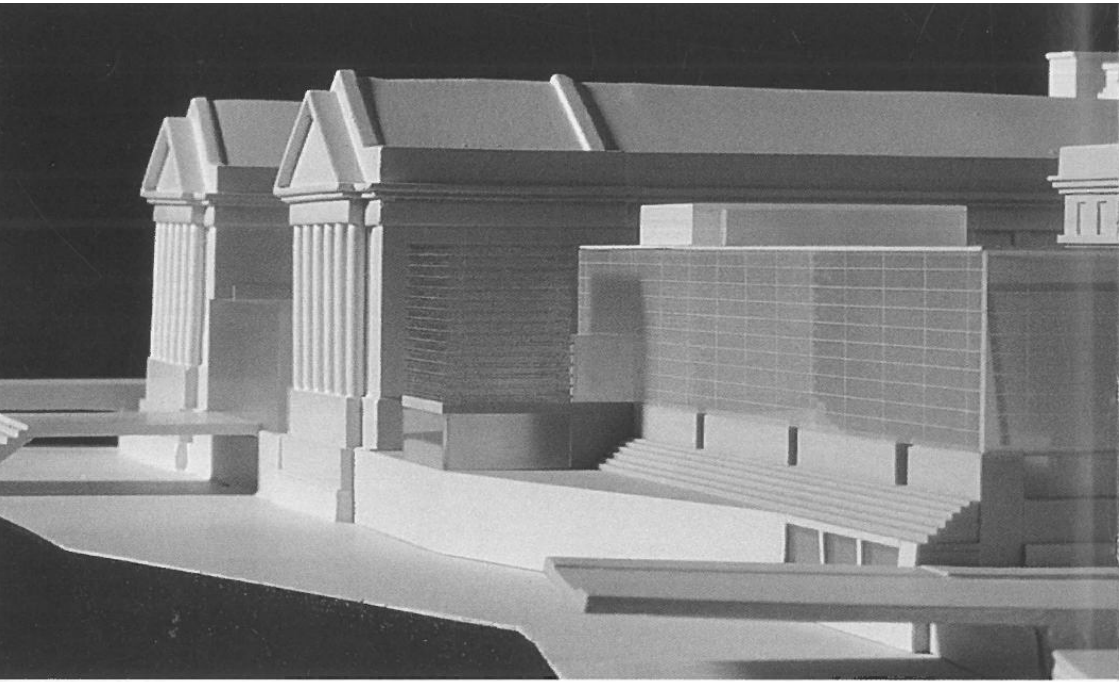
Plantas do rés-do-chão e do primeiro piso
1. Entrada
2. Bilheteira/ informações
3. Livraria
4. Galeria egípcia
5. Galeria do além
6. Túmulos
7. Exibições especiais
8. Ligação ao Pergamon Museum
9. Galeria da pré-história
10. Ligação ao Altes Museum
11. Coleção Armana
12. Templo egípcio
13. Busto de Nefertiti

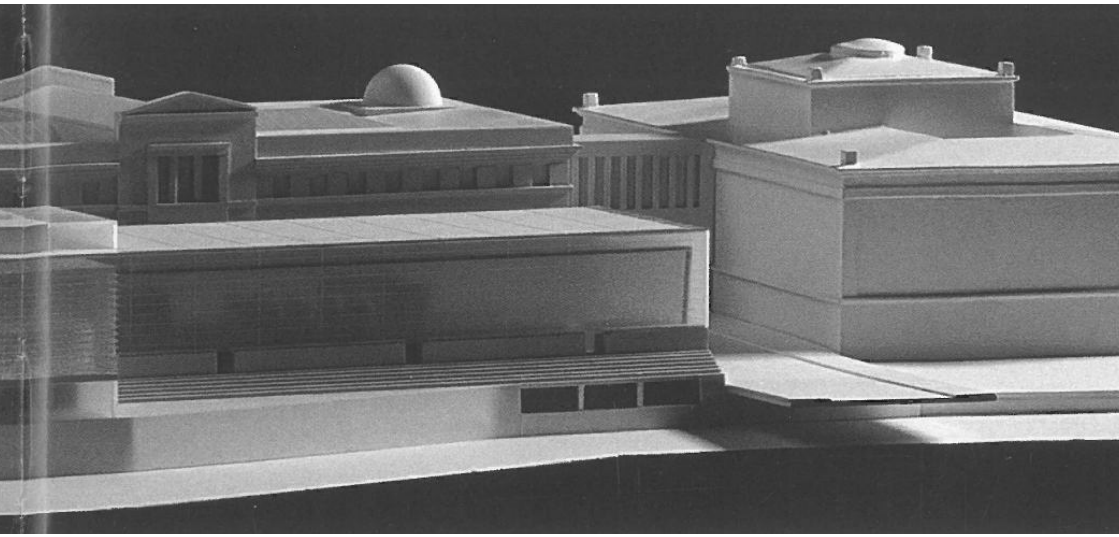


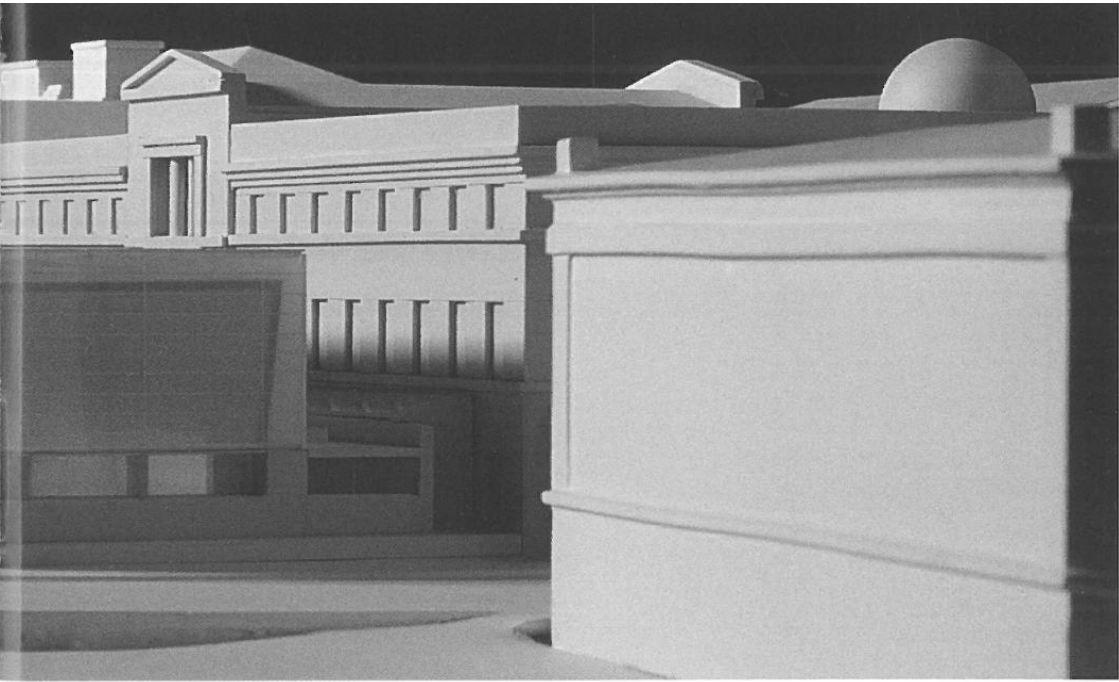

9
10
9
9
11
12
13

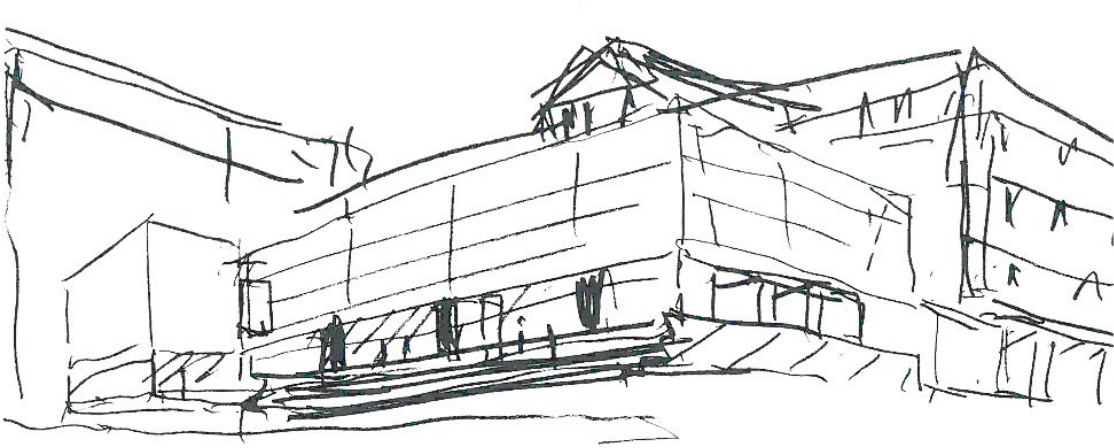
Maquete do propósito da extensão na relação com o antigo edifício visto do outro lado do rio.











Apresentado por Chipperfield no livro, tal como todos os outros não foi construído. No entanto, assume o carácter de uma invenção/ investigação que contribui para a obra que, como já referimos, acaba por ser construída.

Este projeto, submetido no primeiro concurso, não foi ganho por Chipperfield, contudo após anos e anos de um aceso debate público e indecisões, deliberações, de variadíssimas propostas de diferentes arquitetos em novas fases do concurso, Chipperfield acaba por reformular o projeto e sair vencedor de um longo e complicado processo. A última proposta para a *James Simon Gallery*, já está longe desta; não se apresenta como um templo de grande escala na relação com o seu contexto urbano, mas antes como pequeno templo integrante do conjunto arquitetónico que dá continuidade à história riquíssima da Ilha dos Museus.

A pertinência deste projeto no livro é evidente pelo seu carácter de "Invenção", ou seja, algo que pertencia ao mundo das ideias. A pertinência deste projeto neste trabalho é, também, evidente pela sua passagem ao mundo físico, um processo complexo e simultaneamente riquíssimo que esta obra permite observar com maior clareza.

O carácter teórico da arquitetura aplica-se à sua disciplina prática. O que Chipperfield assume como presença física da arquitetura é a materialização das ideias que apenas é possível pela sua presença no mundo físico. *"A arquitetura não é um método a partir do qual a ideia é comunicada, mas a complexa materialização de ideias que dão a uma única obra de arquitetura implicações que são além dos seus limites, e espírito para além da sua massa física."*[6]

Todos os projetos apresentados por Chipperfield no segundo e último momento do seu livro deixam muito claro a importância e a pertinência da ideia no método processual de projeto, e este último, trinta anos depois, confirma a sua tese sobre a importância do mundo físico no resultado da obra/ teoria construída. É ele o elemento determinante e o elo mais forte na relação bidirecional entre a teoria e a prática de projeto.

[6] "Architecture is not a method by which idea is communicated, but the complex materialisation of ideas which give a simple piece of architecture implications beyond its limits, and spirit beyond its physical mass." David Chipperfield, "*Projects introduction*", in *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.61

“Die Architektur ist die Fortsetzung der Natur in ihrer konstruktiven Tätigkeit.“

Karl Friedrich Schinkel

“La arquitectura es la voluntad de la época traducida a espacio.”

Mies van der Rohe

“It is critical that we not only understand what we must do in order to control and discipline our decisions, but that we also appreciate the source of the ideas in which these decisions originate.”

David Chipperfield

Teoria Construída

Neues Museum

Uma vez explorada a *construção teórica* de David Chipperfield, parece-nos determinante analisar a sua dimensão prática. Dada a amplitude da sua obra construída escolhemos, para isso, um projeto particular que, pelas suas características, nos parece exemplar para a compreensão de alguns dos princípios que orientam a sua arquitetura. Este projeto, a recuperação do Neues Museum em Berlim, constitui, talvez, a sua obra mais reconhecida e, ainda que concluída recentemente, a mais premiada, também. É ainda, como vimos, o projeto que pertence simultaneamente ao que caracterizamos de uma prática teórica e, agora, de *teoria construída*.

Na Ilha dos Museus em Berlim, o edifício, da autoria de Friedrich August Stüler[1], atravessou um grande período da história alemã, sendo a abordagem da sua história importante face à teoria de projeto de Chipperfield, ou seja: *de que modo os mundos* físico, intelectual e *pragmático influenciaram esta intervenção?*

Dar-se-á, por isso, início a esta análise através da abordagem dos diferentes períodos históricos que percorrem a narrativa do museu e, consequentemente, a sua tradução na arquitetura do edifício e da sua envolvente.

A emblemática Ilha dos Museus em Berlim (em alemão, Museumsinsel), que toma este nome devido à numerosa presença de museus neste pequeno pedaço de terra atravessou, ao longo da história, o desenvolvimento de diferentes planos urbanísticos. Abraçada pelo rio Spree e pelo canal *Kupfergraben*, integra agora cinco museus: *Altes Museum, Neues Museum, Alte Nationalgalerie, Bode Museum* e *Pergamon Museum*.

O desenvolvimento da Ilha, antes conhecida como Spreeinsel (Ilha Spree), iniciou-se no século XVI enquanto jardim de deleite para o Palácio da Cidade.

---

[1] Friedrich August Stüler (1800-1865) nasceu em Mühlhausen. Estudou arquitetura em Berlim com o grande mestre Schinkel. Stüler foi um arquiteto prussiano com bastante influência, destacando-se o Neues Museum como a sua mais relevante obra. Foi ainda bastante influenciado pela arquitetura inglesa do ferro fundido, tendo viajado até Inglaterra em 1842. Neste mesmo ano tornou-se arquiteto real, incorporando a Antiguidade Clássica na Arquitetura Renascentista.

O primeiro museu da Ilha, de autoria de Karl Friedrich Schinkel - o atual *Altes Museum* (1823-30) – constitui uma reinterpretação, em termos arquitetónicos, do centro do poder de Berlim. Através deste, e pela primeira vez, a Arte viu como possível incorporar o plano urbano da cidade adquirindo um estatuto igual ao da religião e da instituição militar. Também Schinkel, no seu plano, projetou os armazéns *Packhof*, concluídos em 1832. Estes armazéns, constituídos por dois volumes quase quadrados e conectados por um outro volume estreito, desenhavam, com a linha de margem do rio, um espaço de jardim que se perdeu com a demolição destes edifícios em 1938.

Em 1841, com o novo regime de Friedrich William IV, a Ilha orientou-se definitivamente para a Arte e para a Ciência. Além de uma área para um edifício de assembleia, uma catedral e uma universidade, surgiu também a ideia para a edificação de um segundo museu, intitulado *Neues* (o Novo), distinguindo-se assim do museu de Schinkel - o *Altes* (o Antigo). Este novo edifício implantar-se-ia no antigo espaço ocupado pelos *Packhof*, sendo hoje o *Neues Museum* (1843-1855).

Stüler, o arquiteto do *Neues Museum* seguia os ideais do rei[2], que tinha como referência para aquele projeto o mundo formal grego. A Ilha seria a "*Atenas no rio Spree*"[3], e o *Neues Museum* pensado segundo a ideia de uma Acrópole. Edifícios com a forma de templos e com pátios desenhados por colunatas aproximavam-se, assim, da vontade de inventar uma Grécia Antiga.

Este ideal de recriação de uma acrópole encontra-se, também, na génese do terceiro museu. O *Alte Nationalgalerie* (1866-1876) foi projetado por Johann Heinrich Strack, materializando-se enquanto um grande pódio central sob colunas coríntias.

Com o novo Império Alemão[4] consolidado em 1871, é projetado

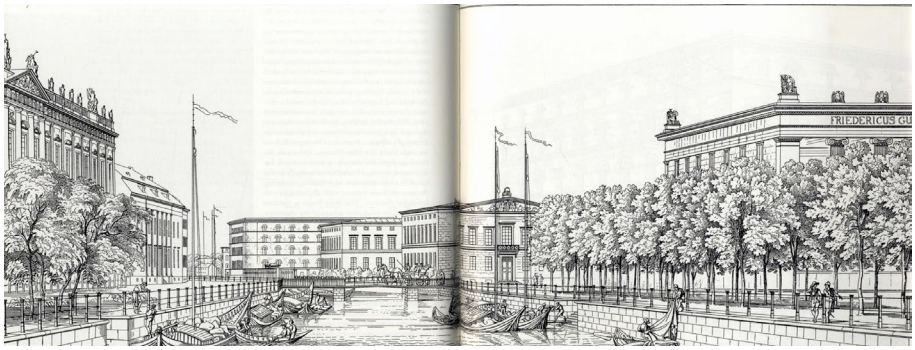
[2] O rei Friedrich William IV estudou arquitetura com Schinkel, pelo que era igualmente visionário e um exímio desenhador.

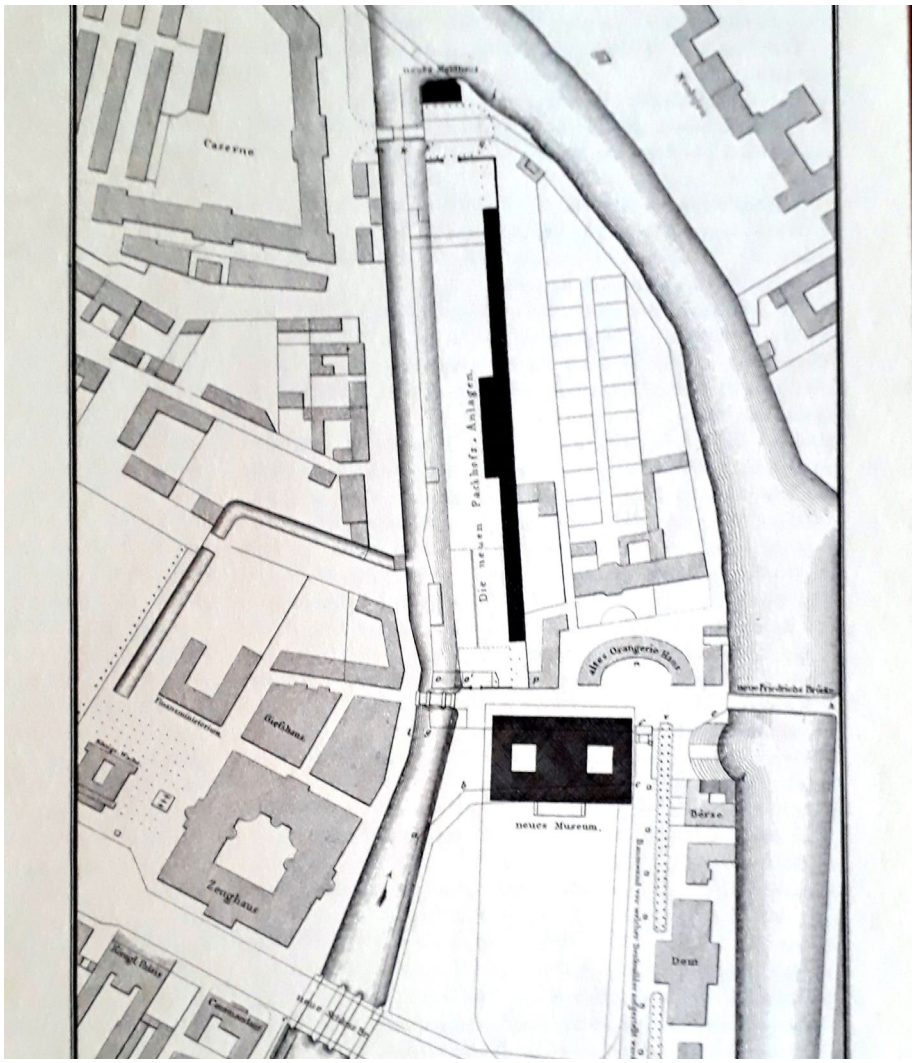
[3] Adrian von Buttlar, *"The Museum Island"* in *Neues Museum Berlin. Architectural Guide,* Berlim, Deutsher Kunstverlag, 2010, p. 11

[4] O Império Alemão foi um Estado, na região da atual Alemanha, governado pela Casa de Hohenzollern. Existiu, enquanto Estado-nação, desde a sua consolidação, em janeiro de 1871 (Unificação Alemã), até à abdicação do Guilherme II, em novembro

Em cima
Armazéns Packhof,
Berlim.
Karl Friedrich Schinkel

Embaixo
Planta da Ilha dos Museus,
Berlim.
Plano de Schinkel.





por Ernst Eberhard von Ihne, o atual Bodes Museum (1898-1904), desenhando-se os limites ocidentais da Ilha dos Museus.

O último museu do conjunto a ser construído na altura foi o neo-clássico Pergamon Museum (1909-1930), de Alfred Messel e Ludwing Hoffmann, no período de mudança para a república de Weimar[5] face ao antigo imperialismo.

Para além destes cinco museus, a Ilha conta também com a Catedral de Berlim (Berliner Dom, 1895-1905) e com o Lustgarten (Jardim das Delícias), espaço público situado defronte do Altes Museum e da Catedral.

Sobrepôs-se, entretanto, uma Alemanha Nazi[6] (1933-1945), regime político que haveria de conduzir à Segunda Guerra Mundial. Os bombardeamentos que se fizeram sentir durante este período danificaram, em grande parte, os edifícios da Ilha e o *Neues Museum* não foi exceção.

É neste estado de ruína que o edifício chega às mãos de David Chipperfield. Após um complexo processo concursal, vários anos embargado, Chipperfield acaba por vencer o projeto de recuperação do museu. O *Neues Museum* materializa-se, assim, enquanto produto cumulativo de três faces históricas: o antigo museu de Stüler, o museu após o bombardeamento e o museu recuperado por Chipperfield.

---

de 1918, após a derrota na Primeira Guerra Mundial.
O Império Alemão era formado por 27 territórios constituintes (a maioria deles governados por famílias reais). Embora o Reino da Prússia contivesse a maioria da população e constituísse a maior parte do território, a liderança da Prússia foi suplantada pelos líderes da Alemanha, tendo a própria Prússia desempenhado um papel menor.

[5] A República de Weimar é a designação histórica pela qual é conhecida a república estabelecida na Alemanha, em 1919, após a Primeira Guerra Mundial, e que se prolongaria até ao início do regime nazi em 1933, tendo como sistema governativo uma democracia representativa semipresidencial. As circunstâncias na origem da República de Weimar constituem-se deveras específicas. Prestes a perder a Primeira Guerra Mundial, a liderança militar alemã, altamente autocrática e conservadora, atirou o poder para as mãos dos democratas, em particular o SPD, que acabou por ter de negociar a paz (ou seja, a derrota na guerra). Com isso, ficava no ar o saudosismo de uma nação outrora poderosa nos tempos do imperador, em comparação com a nova realidade democrática, cheia de derrotas e humilhações. Face a essa situação política, que alguns compararam a um presente envenenado à democracia, acabariam por lançar-se os fundamentos que permitiram mais tarde a Adolf Hitler posicionar-se com o passado imperial da Alemanha e implantar o nazismo.

[6] Alemanha Nazi é a nomenclatura atribuída à Alemanha durante o período de 1933 a 1945, quando o seu governo era controlado por Adolf Hitler e pelo Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães (NSDAP), mais conhecido por Partido Nazi. Sob o governo de Hitler, a Alemanha foi transformada num Estado totalitário fascista que controlava quase todos os aspetos da vida. A Alemanha Nazi deixou de existir após as forças aliadas derrotarem os alemães em maio de 1945, encerrando a Segunda Guerra Mundial na Europa.

O museu de Stüler

O *Neues Museum*, erguido entre 1841 e 1859, o primeiro desta visão de uma "Atenas no rio Spree", surge com o propósito de exibir e guardar todas as coleções que chegavam a Berlim provenientes das escavações e descobertas, levadas a cabo no período de Friedrich Wilhelm IV. Também as coleções egípcias e outras antiguidades da própria pátria, englobando a Pré-História, a História Primitiva e a Idade Média, agudizavam a necessidade de criação de um novo espaço de exposição e, não sendo suficiente o museu já existente projeta-se um novo - o *Neues Museum*.

Friedrich August Stüler é o arquiteto escolhido para desenhar a edifício. Aluno do mestre Schinkel, projeta o *Neues Museum* guiando-se pelos seus princípios clássicos que terão estado no estirador de Schinkel ao desenhar o museu antigo. Acrescentando o facto de que, para Stüler, o edifício destinado a uma exposição de arte deveria ser, ele próprio, um objeto de arte.

O *Novo Museu* de Stüler (o primeiro construído com três estratos assumidos no alçado) estrutura-se através de um plano de quatro alas divididas ao centro por uma outra ala, que conecta as alas nascente e poente, de modo a formar dois pátios, que ocupam toda a altura do edifício e surgem enquanto substituição do espaço central e da cúpula que encontramos no *Altes Museum*. Destinados a ser os pátios Egípcio e Grego, estes espaços pretendem incutir um ambiente exterior naquele que é um contexto de interioridade. A luz captada nos pátios, zenital, é encaminhada para o interior do edificado contribuindo para a iluminação das galerias internas.

Este museu, orientado no sentido Nascente-Poente, é assimétrico devido ao condicionamento gerado pela *Levy House*[7] aquando a sua construção. Cada uma das extremidades da ala Este culmina espaço num abobadado acentuando a área do Hall da Escadaria, que ocupa toda a ala central. Este

[7] A Levy House pertencia ao banqueiro Samuel Salomon Levy que casou com Sara Itzig, filha do banqueiro judeu Daniel Itzig. O casal habitou por mais de cinquenta anos a sua casa, a Levy House, demolida apenas 1859, após a morte de ambos. Adrian von Buttlar, *"The Old Neues Museum"* in *Neues Museum Berlin. Architectural Guide*, Berlim, Deutsher Kunstverlag, 2010, p. 14

é um espaço que, à semelhança dos pátios, ocupa toda a altura do edifício, terminando na treliça à vista que suporta a cobertura. Este Hall é considerado o espaço mais emblemático - a *masterpiece* do *Neues Museum* de Stüler.

"*A partir do momento em que o visitante entra no edifício pelos degraus principais, fica claro que Stüler, assim como Schinkel, com a sua rotunda no Altes Museum, tinha o objetivo de criar um espaço imponente que proclamasse e reforçasse os ideais intelectuais e culturais encarnados no Museu*."[8]

O próprio museu, pensado como uma obra de arte, apresenta, por vezes, a própria estrutura de ferro desenvolvida de modo sensível, combinando a sua estabilidade estrutural com uma dimensão estética bastante presente. As estruturas metálicas desenhadas por Stüler encontram referência naquelas outras das fábricas britânicas, edifícios desenhados e estudados por Schinkel.[9]

O espaço interno do museu foi complementado com uma decoração interior adaptada às várias áreas de exposição e às funções específicas de cada espaço individual. Foi aplicada a teoria de *Boetticher*[10], que consistia em enriquecer a forma essencial com o pensamento artístico, de modo a desviar a atenção de questões puramente construtivas e de dar a ver o propósito intelectual, espiritual e simbólico do edifício. O ornamento pictórico das paredes seguia os desejos do rei, incorporando simultaneamente, inspirações egípcias, gregas e romanas, idealizadas pelo próprio Stüler. O museu emerge, assim, enquanto um objeto de arte construído. Além de 'contentor' é, também ele, arte.

---

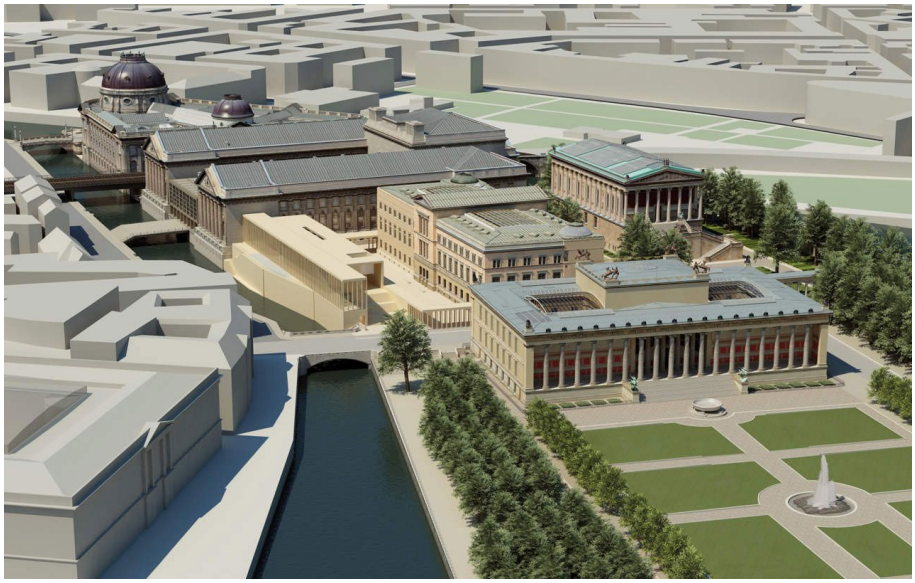
[8] "From the moment the visitor enters the building via the main steps it is clear that Stüler, rather like Schinkel with is Pantheon-based rotunda in the Altes Museum, aimed to create an overwhelmingly imposing space that proclaime and reinforced the intellectual and cultural ideals embodied in the museum." Adrian von Buttlar, *"The Old Neues Museum"* in *Neues Museum Berlin. Architectural Guide*, Berlim, Deutsher Kunstverlag, 2010, p. 15

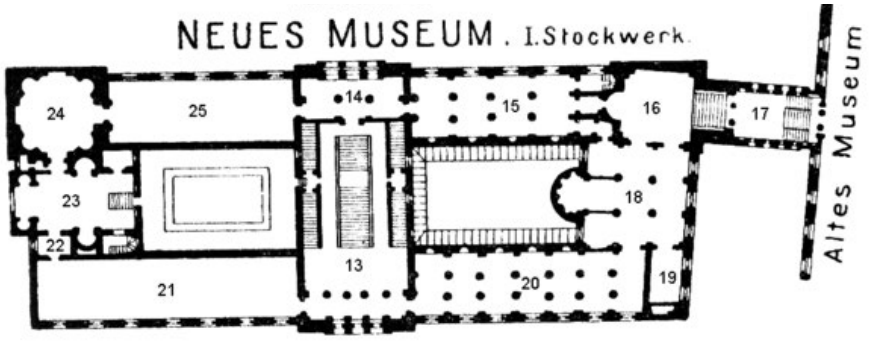
[9] Schinkel, numa viagem à Gra-Bretanho em 1826, admirou e esboçou os suportes de ferro fundido, vigas e arcos das fábricas e fiações perto de Manchester.

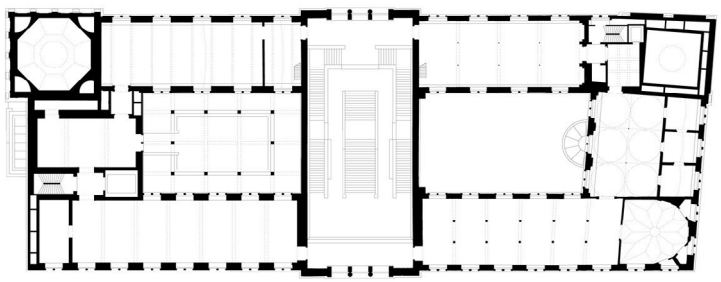
[10] Em 1868, Boetticher (1806-1889), tornou-se diretor da coleção de esculturas de Berlim, que incluía os moldes de gesso exibidos no Neues Museum. Adrian von Buttlar, *"The old Neues Museum"* in *Neues Museum Berlin. Architectural Guide*, Berlim, Deutsher Kunstverlag, 2010, p. 20

Em cima
Ilha dos Museus,
Berlim.

Embaixo
Planta do Neues Musuem,
Berlim.
Projeto de Stüler (1843) e de Chipperfield (2009).







Em cima
Staircase Hall, 1945,
Berlim.
Neues Museum.

Embaixo
Rotunda, 1834,
Berlim.
Altes Museum.





O Antigo Museu de Stüler, apesar de constituir um testemunho de um esforço académico e conhecimento humano notáveis no momento da sua criação, vê também dificultada a sua adaptabilidade a outros contextos artísticos, que não aquele do momento da sua génese, dada a especificidade espacial que apresenta.

O museu pós bombardeamentos

Num segundo momento, após os bombardeamentos na Segunda Guerra Mundial, o museu ficou em ruínas, com algumas partes severamente danificadas e outras completamente destruídas. Poucas tentativas de reparação foram feitas após a guerra e os destroços ficaram expostos ao tempo e à cidade com um mínimo de consolidação e proteção.

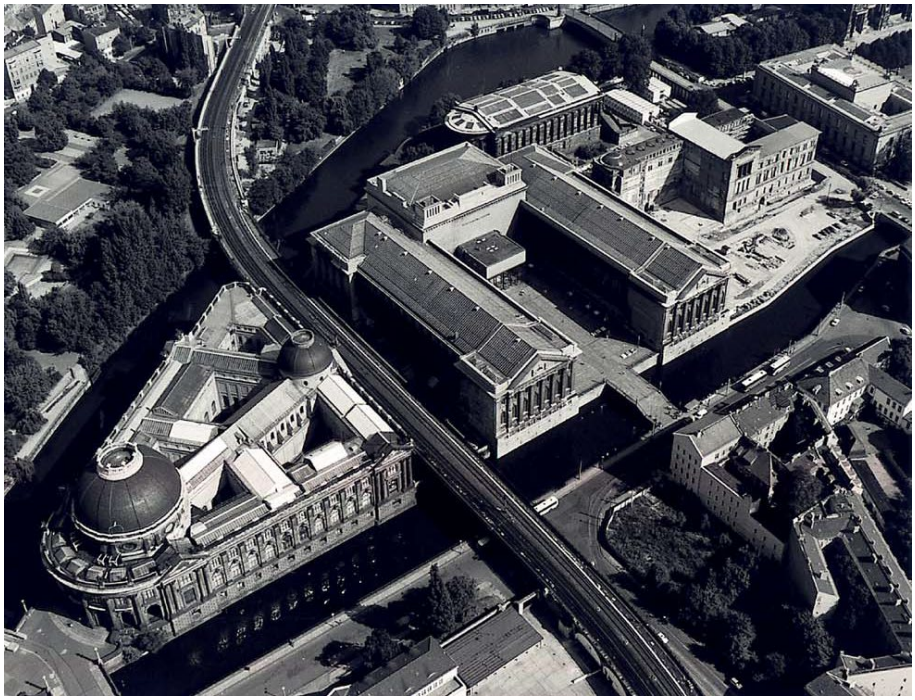
Na década de 1980 procedeu-se à remoção dos escombros, de alguns ornamentos arquitetónicos e escultóricos, iniciando-se os planos de reconstrução que, devido à vontade do governo em repor o museu no seu estado original – o que incluiria os seus murais – falhavam constantemente. Só em 1986 ficava acordada uma recuperação do edifício que, no entanto, não se cumpriu dado que, logo após se iniciarem os trabalhos, em setembro de 1989, dá-se a queda do Muro de Berlim.

Divididas as coleções de arte, quer do lado Este quer do lado Oeste do antigo Muro, em 1991 é decidido preservar as reminiscências do museu e, se necessário, recuperar parte do mesmo para respeitar a sua autenticidade histórica.

Assim nasce a ideia do concurso, onde a intenção original era vincular o projeto e a coleção do museu numa relação simbiótica de exposições e espaços de exposição. No entanto, tal como se encontrava, o museu não só tinha perdido o seu apelo para o visitante contemporâneo como, ao mesmo tempo, dificilmente poderia ser recriado o seu estado original. Uma intervenção dessa natureza, ou seja, pelo mimetismo, resultaria certamente num pastiche do original.

Em cima
Ilha dos Museus após os bombardeamentos,
Berlim.

Embaixo
Fachada Nascente,
Berlim.
Neues Museum após os bombardeamentos.





Em cima
Fachada Poente,
Berlim.
Neues Museum após os bombardeamentos.

Embaixo
Staircase Hall,
Berlim.
Neues Museum após os bombardeamentos.





Consequentemente, foram propostas adições modernas que atuassem subtilmente e de forma sensível, de modo a proteger a ruína estruturalmente intacta. Assim, o restauro visava preservar a aura original do edificado e a alta qualidade do seu detalhe.

Após determinadas as condições iniciais, em 1993, é lançado o concurso para a recuperação e a extensão do *Neues Museum*.

Projetos para o museu

"As soluções para a recuperação não *se devem limitar ao restauro e reconstrução do edifí*cio original. O *promotor do concurso espera que possibilidades abertas pelo termo "reconstrução aumentada", nas recomendações da comissão de conservação, sejam usadas para equilibrar interesses conservacionistas com as preocupações funcionais do museu."*[11]

O vencedor deste concurso foi Giorgio Grassi, propondo que o *Staircase Hall* funcionasse enquanto espaço de exposição de três andares, ligado pelo rés-do-chão a um novo edifício. O projeto do novo edifício de Grassi refletia as referências dos antigos *Packhof* e ia de encontro ao plano inicial de Schinkel para a Ilha. Deste modo, é fácil compreender as razões que conduziram Grassi ao primeiro lugar.

"Aqui, depois do belo desenho de Schinkel para o Altes Museum com a fina estrutura dos Packhof a rematar a ilha nas suas costas, (…) O meu projeto foi uma espécie de reivindicação daquele primeiro desenho de Schinkel, da sua inteligência. E a ampliação do Neues Museum apenas um corpo baixo e estreito no sítio do velho Packhof. Como se tivesse ali estado antes de toda aquela concentração. Como um fragmento sobrevivente do belo desenho de Schinkel.

[11] "Solutions to the task should not be limited to the restoration and reconstruction of the original building. The completion organiser expects that the possibilities opened up by the term "augmented rebuilding" in the conservation commission's recommendations will be used to balance conservation interests with the functional concerns of the museum." Adrian von Buttlar, *"Bomd Damage and Rebuilding Plans, 1945-2003"* in *Neues Museum Berlin. Architectural Guide*, Berlim, Deutsher Kunstverlag, 2010, p. 29

Pareceu-me a única solução razoável. E inesperadamente, afortunadamente até ganhei o concurso."[12]

Em segundo lugar, David Chipperfield sobressaiu com a sua proposta por ser o único participante que entendeu as demandas de conservação para a recuperação do Neues Museum, incluindo o *Staircase Hall*, o Hall da Escadaria, elemento fulcral na composição do museu de Stüler.

"Eu não sou conservador por natureza. Acredito nas possibilidades do futuro, bem como na evidência do passado. Acredito que cada projeto deve determinar o seu carácter de identidade e lógica. No auge do século XXI, devemos ser capazes de lidar com o passado sem o parodiar e olhar para o futuro sem qualquer capricho."[13]

Chipperfield encarou o projeto no sentido da recuperação da evidência do passado do museu, lidando com ele sem o mimetizar, demonstrando, antes, um entendimento para com a essência e o lugar do museu, de maneira a recuperá-lo de modo integro e autêntico.

O terceiro qualificado, Francesco Venezia, rejeitou completamente uma adição à reconstrução do Neues Museum. O seu projeto, assim como o de Axel Schulte, que recebeu o quinto lugar no concurso, não projetavam quaisquer indícios de possibilidades de desenvolvimentos subsequentes.

Nesta primeira fase da competição, também o quarto lugar foi digno de realce. A proposta de Frank Gehry foi censurada por todos os membros do concurso pela sua arrojada decisão de manter a estrutura exterior e alterar todo o interior do museu, incluindo as partes sobreviventes. No entanto, esta sua proposta conduziu a uma reflexão sobre o chamado '*Bilbao Effect*', termo usado para a arquitetura espetáculo característica das formas de

[12] Giorgio Grassi, "*30. A propósito do meu trabalho em Berlim (1995)*", in *Escritos Escolhidos*, Porto, 2018, p. 41

[13] "I am not by nature conservative; I believe in the possibilities of the future as well as the evidence of the past. I believe that each project should determine its own character identity and logic. On the cusp of the twenty first century, we should be able to deal with the past without parody, and look to the future without whimsy.". *"A Conversation with David Chipperfield"*. Entrevista com *Sir* David Chipperfield por Adam Caruso e Peter St. John, in *EL CROQUIS 87. David Chipperfield 1991-1997*, Madrid, 1997, p.19

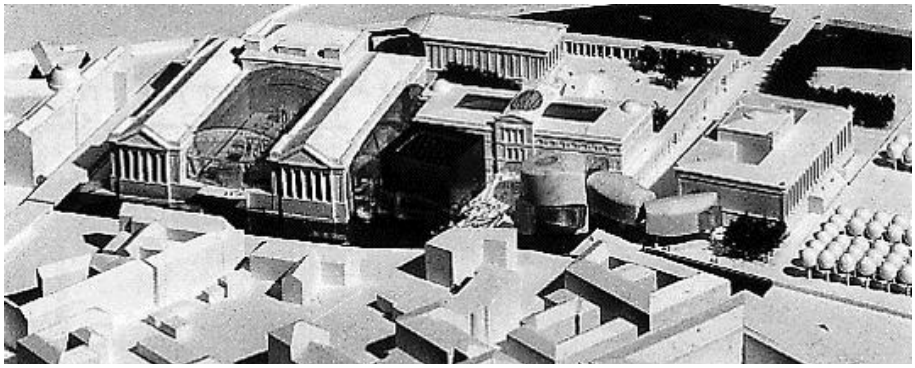
Em cima
Packhof de Schinkel, 1938,
Berlim.

Ao centro
Proposta Giorgio Grassi,
Berlim.

Embaixo
Proposta Frank Gehry,
Berlim.







Gehry, mais especificamente aquela do Museu de Arte de Bilbao que, todos os anos, atrai milhares de turistas. Este fenómeno era, no entanto, uma perspetiva partilhada por um grupo que ambicionava o futuro daquele lugar.

Todas estas perspetivas para o museu conduziram a imensas discussões públicas e internas, que atravessaram todo o seu processo de reconstrução.

Grassi compreendeu o que Schinkel pretendia para o lugar, mas a Ilha dos Museus já não era mais o espaço pensado por Schinkel, ou o espaço visionado pelo rei Friedrich Wilhelm IV, tendo-se tornado um espaço de turismo de museus. Foi esta a sua evolução.

"O objetivo aqui era uma atualização que não fosse apenas técnica, mas também museológica e estética, que tivesse em conta as necessidades e expectativas do moderno turismo de museus - espaços expositivos delineados com vista a fazer sobressair no percurso do visitante - através, inclusivamente, da própria iluminação dirigida - determinadas obras selecionadas, por exemplo, ou que se adequem à permanente atualização de peças artísticas temporárias. O efeito dessa recomendação era polarizar as posições preservacionistas e museológicas, e levou nos anos seguintes à discussão pública em torno dos 'Museus de Berlim'."[14]

No seguimento destes debates, já na primavera de 1997, foi solicitado aos cinco arquitetos vencedores – grupo do qual faziam parte Grassi, Chipperfield e Gehry – que revissem as suas propostas, no que viria a ser um segundo concurso cujo propósito era responder ao debate levantado pelo primeiro. Numa fase eliminatória deste segundo concurso, já eliminado Grassi pela sua proposta não corresponder a um novo capítulo para a Ilha dos Museus, os promotores do mesmo, agora apenas concentrados nas propostas de Chipperfield e Gehry, requisitaram aos dois arquitetos uma revisão dos seus projetos.

[14] "The goal here was a modernisation that was not only technical, but also museological and aesthetic, one that look into account the needs and expectations of modern museum tourism – gallery arrangements that permit visitors to focus on high-lights, for example, or that facilitate up-to-date 'stagings' of artistic treasures. The effect of this recommendation was to polarize the preservationist and museological positions, and led in the following years to the publicly conducted 'Berlin museum dispute'". Adrian von Buttlar, *"Bomd Damage and Rebuilding Plans, 1945-2003"* in *Neues Museum Berlin. Architectural Guide*, Berlim, Deutsher Kunstverlag, 2010, p. 29

Na decisão final recorreu-se a um júri de elementos exteriores ao concurso especializados nas áreas em questão, assim como jornalistas e membros da comunidade. Nos debates públicos sobre a recuperação do museu, sobressaiu a pertinência dos princípios de conservação e, deste modo, o projeto vencedor acaba por ser o de David Chipperfield, *"cuja proposta prometia um equilíbrio bem-sucedido dos requisitos de conservação e modernização*."[15]

O museu de Chipperfield

Identificadas as diretrizes fulcrais à recuperação do museu, Chipperfield é, naturalmente, levado a ponderar três direções alternativas. Numa primeira via, a ruína seria um pano de fundo para uma arquitetura completamente nova; numa segunda via, reconstruir-se-ia com exatidão tudo o que se perdera irreversivelmente na guerra; e, na terceira e última, a via levado a cabo por Chipperfield, adicionar-se-iam elementos contemporâneos à estrutura sobrevivente que, por sua vez, incorporaria quase todo o tecido danificado.

Chipperfield considera que as duas primeiras alternativas não respondiam adequadamente ao problema colocado. Assumir o restauro de um edificado enquanto mimestismo de procedimentos do passado ou partir do princípio de que o antigo deverá constituir-se irremediavelmente enquanto pano de fundo da obra a concretizar, são respostas veiculadas pelas tão disseminadas teorias do restauro e pelas várias doutrinas de intervenção no património, ou seja, ideias pré-concebidas na recuperação de um edifício com se duma resposta automática a uma questão prática se tratasse – uma posição ideológica que Chipperfield rejeita.

---

[15] "This helped to tip the balance in favour of Chipperfield, whose proposal promised a successful balance of conservation and modernisation requirements." Adrian von Buttlar, *"Bomd Damage and Rebuilding Plans, 1945-2003"* in *Neues Museum Berlin. Architectural Guide*, Berlim, Deutsher Kunstverlag, 2010, p. 32

Embaixo
Galeria do hall da escadaria,
Berlim.
Neues Museum.



A resposta de Chipperfield surge como mediadora de três fatores essenciais de projeto: o lugar, a história e a materialidade. Não se trata de traduzir uma ideologia como resposta à 'razão de ser' da arquitetura, mas da manifestação de um equilíbrio entre a tradição da arquitetura e os dias de hoje. Deste modo, os principais objetivos do projeto foram, por um lado, completar o volume original e, por outro, reparar e restaurar as partes que restavam após a destruição da Segunda Guerra Mundial.

A aproximação histórica nesta recuperação teve duas referências que marcaram o seu desenvolvimento: os escritos de John Ruskin[16], cujas ideias conduziam a uma prática meticulosa de conservação habitual na Grã-Bretanha (não fosse Chipperfield um arquiteto essencialmente britânico), e a tradição da Alemanha do pós-guerra, mantendo os danos visíveis, reparando apenas o mínimo e adaptando o construído aos novos requisitos. Nesta reconstrução também foram citadas as novas interpretações dos edifícios históricos de Carlo Scarpa, pelas suas adições arrojadas à substância original, principalmente nos seus projetos de museus em Itália que, remontam aos meados de 1950 e 1960.

Os reposicionamentos e adições, distintos da construção original, deixam visível a sua estrutura dada a decisão consciente de não cobrir as paredes e outras superfícies de modo a permitir o vislumbre do processo construtivo – áreas nuas. Simultaneamente, o restauro de certas partes procurou estar em consonância com o que as rodeava – novas estruturas e áreas sobreviventes –, ou seja, com a exatidão arqueológica. Não poderia constituir-se apenas enquanto restauro funcional de arquitetura, mas, antes, numa reformulação de cada espacialidade, da sua forma, construção, sistema de abóbadas, murais, ornamentos. Foi conferido um sentido de continuidade às galerias, adaptando-se o vocabulário arquitetónico individual aos novos espaços e às próprias adições nas partes históricas sobreviventes.

"Acredito que a arquitetura deve lutar por isto: por encontrar uma organização das coisas físicas que permitam ao usuário – a pessoa que passa, a

[16] O pai inglês da conservação moderna.

pessoa que observa ou inclusive a pessoa que não observa – ficar com a sensação de que este edifício foi ordenado de modo a ter algum sentido e, - que as ideias foram coordenadas por um desejo de significar algo."[17]

Ao longo do todo o processo, são estas decisões que nos permitem compreender a integridade e a autenticidade deste projeto como consequência do lugar e do entendimento da sua essência.

O processo do *Neues Museum* pode ser descrito como uma interação multidisciplinar entre reparar, conservar, restaurar e recriar todos os componentes. No contexto do trabalho de restauro foi importante a colaboração de Julian Harrap[18] com David Chipperfield, pela necessidade de adaptação de questões de conservação a questões de projeto. A sequência original das salas foi recuperada com novas secções construídas de modo a criar uma continuidade com a estrutura existente. Já o restauro, quase arqueológico, seguiu as diretrizes da Carta de Veneza[19], respeitando a estrutura histórica nos seus diferentes estados de conservação. Por outro lado, podemos questionar a adesão total a este documento já que, ao contrário dos princípios que este veicula, no sentido da distinção clara entre o antigo e o novo, Chipperfield trabalha a partir de uma ideia de continuidade.

"A nossa ambição era vincular estas duas atividades [conservação e projeto] *numa única abordagem, o novo e o antigo, um reforçando o outro, não num desejo de contraste, mas numa procura pela continuidade."*[20]

---

[17] "I think this is the struggle for architecture: it is to find an organisation of physical things which allows the user, the person who passes by, the person who looks or even the person who doesn't look, to have some sense that this building has been ordered in a way that has some meaning, and those ideas have been coordinated by a desire to mean something." *"Conciliación de Contratios: Conceptos*. Entrevista com Sir David Chipperfield por Juan Antonio Cortés", in *EL CROQUIS 150. David Chipperfield 2006-2009*, Madrid, 2009, p.9

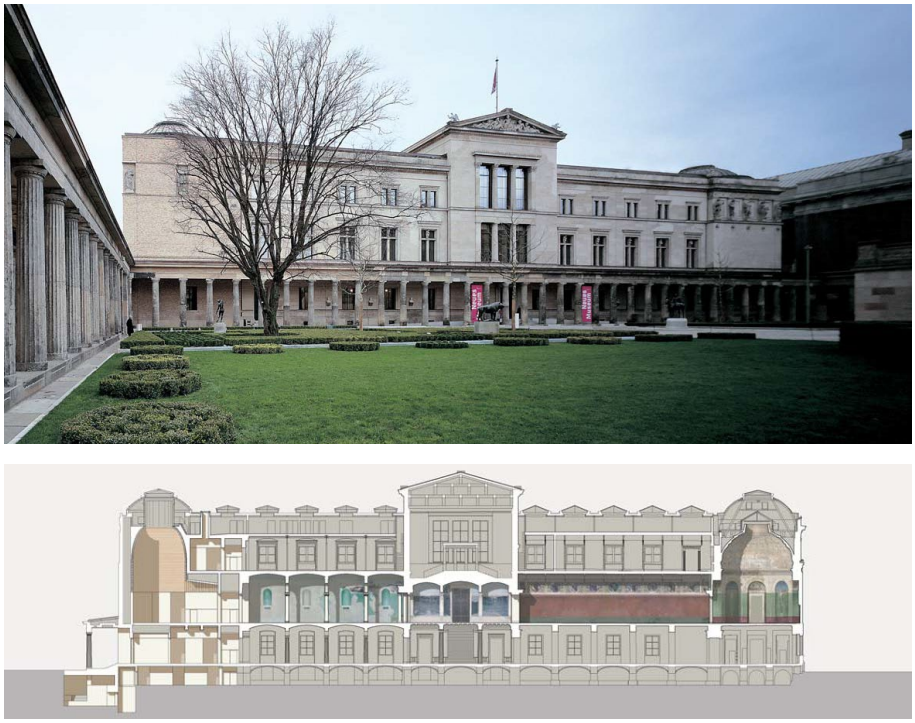
[18] Perito em restauro.

[19] Carta internacional sobre conservação e restauro dos monumentos e dos sítios. "The key aim of the project was to recomplete the original volume, and encompassed the repair and restoration of the parts that remained after the destruction of the Second World War. The original sequence of rooms was restored with new building sections that create continuity with the existing structure. The archaeological restoration followed the guidelines of the Charter of Venice, respecting the historical structure in its different states of preservation. All the gaps in the existing structure were filled in without competing with the existing structure in terms of brightness and surface." "*NEUES MUSEUM: COMPETITION FIRST PRIZE.",* in *EL CROQUIS 150. David Chipperfield 2006-2009*, Madrid, 2009, p.46

[20] "It has been our ambition to bind these two activities into a single approach, the new and the old reinforcing each other, not in a desire for contrast, but in a search for continuity." David Chipperfield, citado por Adrian von Buttlar, "*The Chipperfield/ Harrap conservation philosophy*" in *Neues Museum Berlin. Architectural Guide*, Berlim, Deutsher Kunstverlag, 2010, p. 34

Em cima
Alçado e secção ala nascente,
Berlim.
Neues Museum.

Embaixo
Alçado e secção ala poente,
Berlim.
Neues Museum.



O encontro entre as adições – o novo –, e as partes originais – o antigo –, promove assim um entendimento arquitetónico e uma verdade histórica do conteúdo formal que sobreviveu do museu de Stüler, expondo-se uma dinâmica que percorre todo o percurso do museu e da sua própria história. Assim, a continuidade do edifício é o verdadeiro núcleo do projeto, onde a história dá uma nova oportunidade àquela arquitetura ao emergir de um novo espírito.

Este diálogo entre as partes comunicantes confere uma imagem formal ao projeto revelando a via de trabalho do arquiteto que procura recuperar e restabelecer as condições da arquitetura. Assim, mediante as partes surgirá como consequência o todo edificado.

"Suponho que o que realmente me interessa é que, no fim, um edifício tenha uma dinâmica contínua, uma relação interna consigo próprio e, por isso, porque todas as peças se influenciam mutuamente, penso que o Neues Museum é, provavelmente, a representação mais extrema disso."[21]

Esta dinâmica entre partes a influenciarem-se mutuamente não só é percetível em cada museu da Ilha, como, também, na totalidade de museus enquanto conjunto. O diálogo entre os diferentes edificados viu adquirida uma nova leitura quando Chipperfield, com a sua primeira proposta – apresentada aqui no capítulo das *Invenções* –, sugere a criação de uma *Archaeological Promenade*[22]. Conceito que surge a David Chipperfield pela sua vontade de unir as diferentes coleções de cada museu e que permite o restabelecimento da conexão entre os diferentes museus, visto que em 1845, o museu se conectava, a sul, com o *Altes Museum* e, em 1925, com o *Pergamon Museum*. No entanto, após os bombardeamentos, estas ligações haviam sido destruídas, mas David Chipperfield partindo da leitura do programa do concurso e da história cria a *Archaeological Promenade*.

[21] "I suppose I am really interested in the fact that in the end, a building should have a continuous dynamic, an internal dynamic relationship within itself, and I think that is why the Neues Museum is probably the most extreme representation of that, that all the pieces influence each other." David Chipperfield, *"Conciliación de Contratios: Conceptos*. Entrevista com Sir David Chipperfield por Juan Antonio Cortés", in *EL CROQUIS 150. David Chipperfield 2006-2009*, Madrid, 2009, p.27

[22] Promenade, termo associado ao arquiteto Le Corbusier; entende-se como percurso arquitetónico, geralmente largo e extenso, destinado a passeios a pé. Tradução livre do conceito de Chipperfield para Promenade Arqueológica será o percurso que atravessa os artefactos arqueológicos dos museus da Ilha.

Uma vez mais, pode deduzir-se que a reconstrução isolada do *Neues Museum* - não seria suficiente para responder às necessidades dos visitantes atuais nem à disposição das coleções no interior dos museus. Assim, este novo conceito de *Promenade Arqueológica,* além da sua raiz histórica, adquire importância ao permitir ampliar, de forma clara e eficaz, a rede de conexões entre o *Neues Museum* e os restantes museus da ilha.

A recuperação do Neues Museum não seria, assim, a única intervenção naquele território. O concurso de 1999 previa, já, um novo edifício destinado a marcar a entrada na ilha, tendo Chipperfield aproveitando este para assinalar, o acesso à *Promenade Arqueológica*. Esta nova construção, que se implantaria no antigo local dos armazéns *Packhof* de Schinkel, insere-se num conjunto de medidas que visavam enaltecer a Ilha.

A primeira proposta de Chipperfield[23] – uma invenção que nunca chegou a ser construída – não manifesta o entendimento total do contexto histórico do lugar e da sua envolvente, não referenciando o antigo edifício de Schinkel ou até mesmo os edifícios envolventes. No entanto, na segunda fase, em 2007 (talvez influenciado pelo projeto de Grassi que havia vencido o primeiro concurso e cuja aproximação é visível), o novo edifício proposto, a *James Simon Gallery* já explora o potencial do local, ao mesmo tempo que apoia as relações urbanas entre os edifícios da Ilha, sendo o ponto de partida do percurso conetor de todos os museus ao longo do canal *Kupfergraben*.

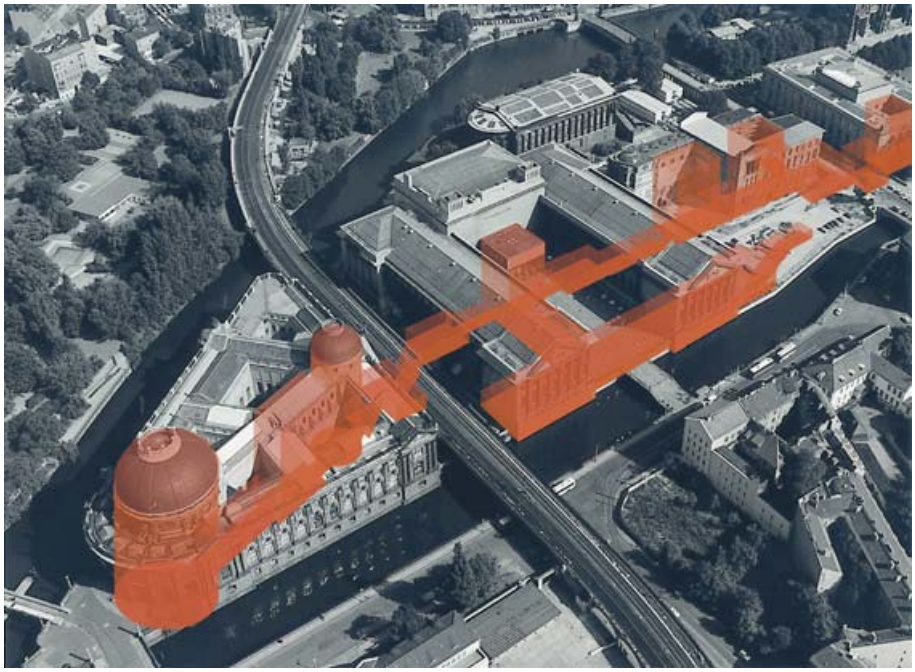
As interpretações do lugar, da história e do tempo, assim como da sua realidade física, concretizam a resposta final de Chipperfield neste novo edifício de entrada da Ilha. O carácter clássico dos edifícios envolventes e o valor da sua materialidade permitiram ao arquiteto desenvolver uma continuidade cultural plasmada no projeto de acordo com as necessidades contemporâneas exigidas.

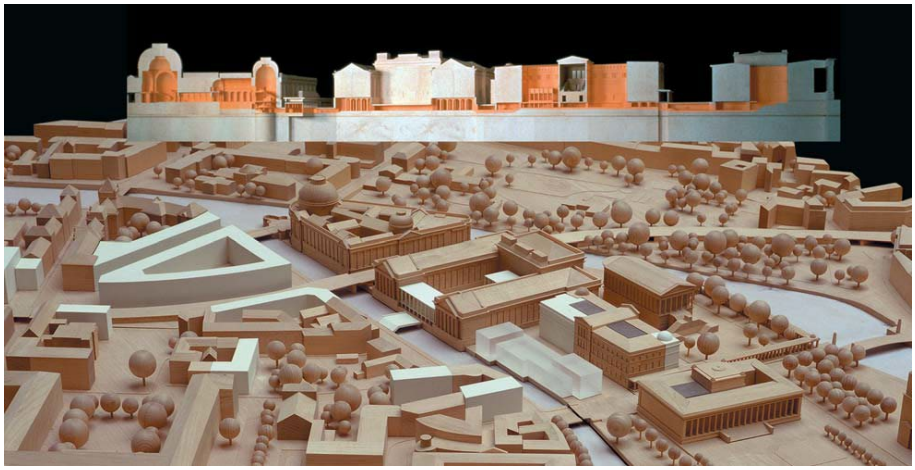
---

[23] Projeto já explorado no capítulo *Invenções*, pela sua apresentação enquanto projeto (à data não construído) no livro *Theorethical Pratice* do autor.

Em cima
Archaeological Promenade,
Berlim.
Esquema David Chipperfield.

Embaixo
Archaeological Promenade e o novo edifício de entrada,
Berlim.
Secção e maqueta.





Este novo edifício, ocupando a margem do canal *Kupfergraben*, formaliza um pedestal elevado que corresponde, em altura, à subestrutura do *Pergamon Museum,* tendo sido erigido em memória ao pedestal do Altes Museum. Sobre este pedestal eleva-se uma colunata que estende o espaço exterior da Ilha para o interior, ao mesmo tempo que cria um jogo de luz e sombras no edifício. Este espaço mais aberto, acessível ao público fora do horário de abertura, contribui para um maior conforto e acolhimento do espaço público, aumentando a atratividade da Ilha. Também uma nova colunata continua aquela de Stüler, formando um pequeno pátio clássico entre a *James Simon Gallery* e o *Neues Museum*.

As referências arquitetónicas patentes neste novo edifício evidenciam-se: Chipperfield assume a inspiração adquirida na imagem da galeria do *Altes Museum,* com a sua escadaria na entrada principal voltada para *Lustgarten* – um espaço interior que absorve o espaço exterior do jardim. Esta atmosfera que Schinkel transmite no *Altes Museum* entende-se como a que Chipperfield deseja transferir para a colunata da *James Simon Gallery.* Uma colunata formada por um conjunto de colunas possuidoras de base, fuste e capitel não foi, contudo, replicada no novo edifício, mas antes uma outra, moderna, porque procura responder às necessidades estruturais e materiais do projeto contemporâneo. A *James Simon Gallery* é um edifício interpreta a tradição e a arquitetura clássica, afastando-se dos perigos do mimetismo.

A colunata e a consequente atmosfera exterior no interior do edifício de Schinkel não foram as únicas referências deste arquiteto que Chipperfield absorveu, também a retoma do escalonamento de volumes e as cotas do novo edifício permitem preservar a vista da fachada nascente do *Neues Museum*, como aconteceria aquando da presença dos armazéns *Packhof*. Chipperfield assume assim, na *James Simon Gallery*, opções formais que remetem para a situação urbana do local no período anterior a 1938, quando os *Packhof* enfrentavam o rio Spree.

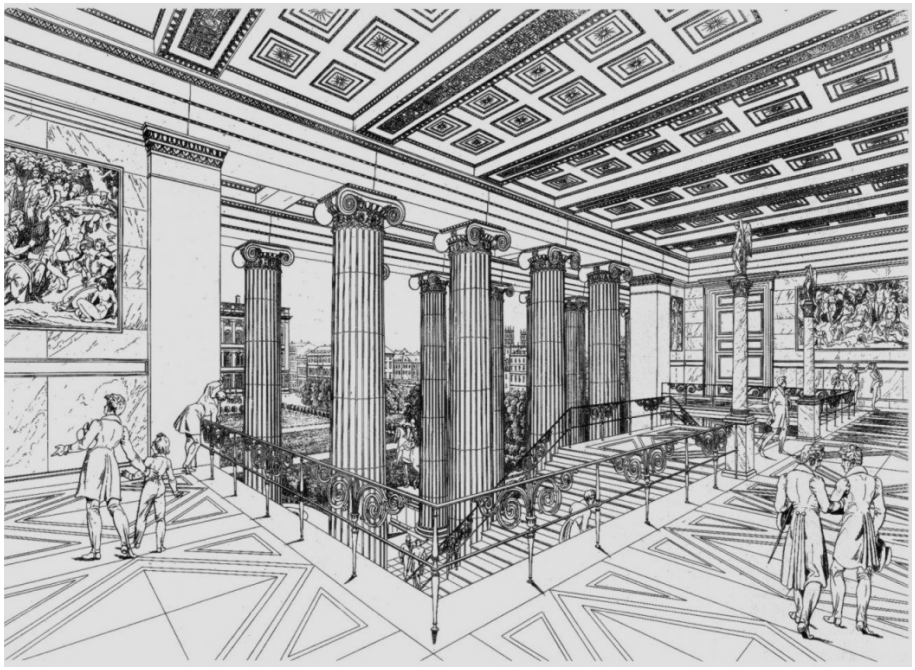
Em cima
James Simon Gallery,
Berlim.

Embaixo
James Simon Gallery,
Berlim.
Entrada na Ilha dos Museus.





Embaixo
Galeria de Altes Museum, Berlim.
Desenho de Schinkel.



"O meu interesse naquilo que se poderá denominar de história ou memória ou tradição ou familiaridade estende-se apenas ao facto de permitir que as pessoas entrem no problema ao invés de as deixar de fora. Por isso estou interessado em tipologia, em memória, apenas na medida em que é uma forma, um dispositivo, uma via que permite que as pessoas entrem no projeto"[24].

Neste novo edifício, o recurso à memória revelou-se fundamental quando se procurou uma explicação para as atmosferas do espaço. A memória que permite transportar a familiaridade dos espaços é a responsável pela transposição da presença natural das experiências pessoais do arquiteto para o projeto. É possível distinguir com precisão o modo como os espaços projetados são moldados pelas referências formais do arquiteto que, através da memória, desenham e fixam a ideia.

No entanto, o recurso à memória não significa necessariamente a procura de uma imagem concreta. A memória pretende redescobrir o ambiente que tornou uma imagem natural, sendo que é a sensação desse ambiente que se pretende evidenciar no novo espaço e não a ideia original que permitiu essa sensação.

Para além de um desenho cuidado da sua implantação - que inclui os elementos envolventes -, o edifício materializa-se em pedra pelo exterior, de modo a melhor se integrar com os materiais das fachadas calcárias e areníticas da Ilha. No interior é moldado a betão macio.

Este novo espaço, também ele expositivo, viu concluída a sua construção em dezembro de 2018, assumindo o nome do importante patrono das artes James Simon, que havia, no início do século XX, doado as suas coleções de arte e achados arqueológicos aos Museus do Estado de Berlim.

---

[24] "My interest in what you might call history or memory or tradition or familiarity is only to the point that it allows people to enter, as opposed to keeping people outside the subject. So I am interested in typology, in memory, only in so far as it is one way, it is one device, it is one dimension, to allow people into the project." David Chipperfield, *"Conciliación de Contratios: Conceptos*. Entrevista com Sir David Chipperfield por Juan Antonio Cortés", in *EL CROQUIS 150. David Chipperfield 2006-2009*, Madrid, 2009, p.20

Embaixo
James Simon Gallery,
Berlim.
Vista para o espaço público.



A *James Simon Gallery* pertence ao conjunto de intervenções de Chipperfield na Ilha dos Museus, acompanhada pela respetiva coordenação urbana da *Promenade Arqueológica* e pela recuperação do *Neues Museum*.

A recuperação da obra de Stüler, após a nomeação de David Chipperfield em 1997-98 para o projeto, concluiu-se em 2009, quase 11 anos depois, tendo a Ilha dos Museus sido incluída, neste intervalo de tempo, na lista do Património Mundial da UNESCO em 1999.

O museu hoje: uma exposição

"O restauro e o reparo do existente são conduzidos pela ideia de que a estrutura original deve ser enfatizada no seu contexto espacial e materialidade original - o novo reflete o perdido sem imitá-lo."[25]

De compreender que Chipperfield, na sua intervenção, para além de algumas dificuldades de recuperação, lidou também com algumas inconsistências de remodelações que se efetuaram ao projeto inicial e que não iriam de encontro ao pensamento de Stüler. Assim, salientaremos aqui aspetos que sofreram uma maior intervenção de Chipperfield, quer pelo exterior, quer pelo interior do edifício.

Como já referido, era essencial para Chipperfield restabelecer a forma do edifício e, assim, reconstruir a ala noroeste e o canto sudeste, sendo estas partes as que encontrou mais destruídas. Também a preservação dos pátios era significativa para a conservação da forma do edifício.

Álvaro Siza, a propósito da qualidade dos projetos de David Chipperfield, escreve sobre esta esta obra em particular, aludindo, nomeadamente, aqueles cantos do edifício.

---

[25] "The restoration and repair of the existing is driven by the idea that the original structure should be emphasized in its spatial context and original materiality— the new reflects the lost without imitating it." David Chipperfield Architects, "*NEUES MUSEUM: COMPETITION FIRST PRIZE.*", in *EL CROQUIS 150. David Chipperfield 2006-2009*, Madrid, 2009, p.46

"Os ângulos derrubados a noroeste e sudeste teriam necessariamente de ser reconstruídos. Surge aí a arquitetura de Chipperfield, como se presente desde sempre e não podendo ser outra: nem reprodução, nem ansiosa marca de autor."[26]

Considera-se que Chipperfield sabe exatamente o que pretende nesta recuperação: não quer esquecer o Museu de Stüler, mas também considera importante relembrar a história da Alemanha e as suas consequências, que neste caso originaram a cruel beleza daquela ruína clássica. Ou seja, Chipperfield pretende um equilíbrio entre uma preservação monumentalizada e uma reconstrução que não se quer tornar histórica.

A materialidade da própria estrutura também se revelou significativa no processo de projeto, onde a construção de tijolo evoca a sua envolvente arqueológica, pela permanência da ruína. Através da materialidade do projeto, na recuperação do *Neues Museum* Chipperfield garante a história ao edifício sem a desfazer.

"Os edifícios não deveriam materializar-se apenas de forma superficial, pelo contrário, a materialização devia ser fundamental. Por isso estamos sempre a tentar encontrar um modo pelo qual o edifício se faça de algo; que a sua concretização, e o modo como se leva a cabo, seja um aspeto essencial do seu carácter. De certa forma, trata-se apenas de assegurar o que considero ser o potencial convencional da arquitetura, já que não considero a materialização apenas como a superfície envolvente do edifício."[27]

Após o bombardeamento, o grau de destruição de todo o museu era diferenciado consoante a zona, e se existiam murais que ainda se manti-

---

[26] Álvaro Siza, *"David Chipperfield"* in *Textos 02*, Lisboa, 2018, p.31

[27] "This is something which I find really uncomfortable, because I think that buildings shouldn't just give a superficial materialisation, but the materialisation should be fundamental. So we are always trying to find a way by which the building is really made of something; that its realisation and the way you make it become fundamental aspects of its character. In some ways, this is just trying to hold onto what I regard as the conventional potential of architecture, that I don't see the materialisation only as a surface on the outside of the building." David Chipperfield, *"Conciliación de Contratios: Conceptos*. Entrevista com Sir David Chipperfield por Juan Antonio Cortés", in *EL CROQUIS 150. David Chipperfield 2006-2009*, Madrid, 2009, p.12

nham intactos, existiam também espaços completamento vazios, sem qualquer definição. As principais intervenções passaram pela restruturação da forma, pelo *hall* da escadaria, e pelos pátios Egípcio e Grego. Estes espaços, bastante danificados, foram projetados de modo a revelar a decadência do edifício. Algumas salas das galerias interiores foram também restauradas.

Na fachada poente, - alçado tardoz do edifício, é reconstruída a parte noroeste e restabelecidas as janelas tripartidas. Na parte noroeste, as molduras das janelas, quadradas e de cor clara, destacam-se da superfície para garantir que a nova ala tenha aproximadamente o mesmo peso visual daquele assumido pela parte antiga. De salientar o friso que se mantém ao longo de toda a fachada - quer da parte atual, quer da preexistente -, e as linhas horizontais da fachada sobrevivente que, não se fazendo ler na sua versão recuperada, traduzem-se antes num conjunto de marcações horizontais pelo tijolo que, como já referido, aproxima o tom da fachada nova ao da original. Esta aproximação visual só foi possível através do estudo comparativo da fachada preexistente com o desenho da nova fachada.

"Considero que a coisa mais difícil no projeto do Neues Museum é o alçado. No alçado, é-se realmente confrontado com uma questão formal. Encontrei- me, naquela situação, a ser atraído intelectualmente para uma posição que me surpreendeu bastante. Decidido o restauro da forma, o edifício existente dá uma certa disciplina e proporção à fachada. Eu tinha aceitado a ideia de galerias com janelas, já que odeio a ideia de um museu ou qualquer outro espaço interior que não tenha janelas. A decisão de fazer as janelas de uma forma diferente (das existentes) e posicioná-las em locais diferentes torna-se mais perversa do que replicar o que lá está."[28]

[28] "I think that the most difficult thing for the Neues Museum project is the elevation. On the elevation you really are confronted with a formal question. I found myself being intellectually pulled into a position that I was rather surprised by. Oce you decide to restore the form, the existing building gives a certain discipline and proportion to that façade. I had accepted the idea of galleries with windows, as I hate the idea of a museum or indeed any internal space doesn't have windows. The decision to make the windows a different shape (from the existing ones) and position the in different locations becomes more perverse than replicating what is there.". *"A Conversation with David Chipperfield".* Entrevista com Sir David Chipperfield por Adam Caruso e Peter St. John, in *EL CROQUIS 87. David Chipperfield 1991-1997*, Madrid, 1997, p.21

À esquerda
Fachada Neues Musuem,
Berlim.
intervenção de Chipperfield.

À direira
Fachada Neues Museum,
Berlim.
Stüler.



A fachada nascente apresenta-se mais uniforme que aquela ocidental. Em contraste ao canto nordeste - que se mantém original -, no canto sudeste, restos de gesso, a imitar vários tipos de pedra, retêm as figuras originais esculpidas nos vãos. As molduras destes em ambos os pisos, notavelmente claras, denunciam a mão rigorosa de Stüler. Ainda na fachada nascente foram também restauradas as colunatas, contínuas na sua base. Com a restituição das colunatas o plano urbano da Ilha, anterior à guerra, vê-se restabelecido. Pode, assim, concluir-se que cada fachada foi intervencionada de forma adequada face às diferentes questões projetuais que cada uma levantava.

Pelo interior, na secção da ala nascente, e com uma intervenção bastante menor face à ala poente, lêem-se os murais que se mantêm, acentuando-se o contraste entre os dois cantos abobadados, onde pela intervenção no canto sudeste se insere o pavilhão da Sala Dome. De fazer notar a sobrevivência desta ala e da sua respetiva estrutura.

Numa análise geral, estruturalmente ambas as alas sofreram alterações face ao edificado original de Stüler. Ao observar a secção da ala poente, conclui-se que a estrutura reconstruída na parte noroeste difere daquela existente na parte sudoeste. Nesta, as colunas de apoio nos pisos superiores e os espaços abobadados nos pisos inferiores constituem-se elementos essenciais, não sendo já legíveis na reestruturação a noroeste: o espaço central desta ala desenha os vão sem arco e a estrutura da cobertura está à vista.

Após a entrada principal, o vestíbulo do *Neues Museum* – que sofreu poucos danos -, mantém-se original referenciando, em termos formais, o vestíbulo grego do *Humboldt Palace* em *Tegel*, do mestre Schinkel.

O percurso norte do museu compõe-se pela exposição Egípcia, um espaço único em Berlim. Este percurso preservou as suas salas da ala nascente, com o restauro de alguns elementos de que são exemplo os murais. A noroeste houve, contudo, a necessidade de reconstruir a Sala Histórica. Apesar de ter sido, outrora, uma sala bastante ornamentada, esta apresenta

Embaixo
Pátio Egípcio,
Berlim.
Neues Museum.



agora uma área contemporânea de exposição no formato antigo, mas sem as suas colunas originais. Esta nova sala é composta por peças pré-fabricadas de betão, polidas e aplicadas à superfície parietal, onde o teto apresenta a estrutura das vigas. Ao inserir lascas de mármore na mistura de cimento branco, em tons quentes de cinza, pretende transmitir-se a sensação de que os grandes blocos são feitos de mármore moderno artificial.

Também pelo interior da exposição Egípcia o uso do tijolo se manifesta. É usado o tijolo artesanal reciclado exposto, que complementa as secções preservadas. Na ala mais a sul, como por exemplo na Sala Dome ou na abside do pátio grego, o mesmo acontece de modo a dar uma continuidade ao carácter do museu.

O pátio Egípcio, envolvido por três braços do percurso norte (a ala noroeste, a ala nordeste e a ala norte) e pela parede a norte da ala central, foi originalmente pensado como um espaço para exposições internas. Apresentava um teto de 360m^2 de vidro fosco suspenso, sendo, na altura um dos primeiros com aquela área em Berlim. Após a destruição restaram os lados sul e nascente, que confrontam com as alas central e nordeste do museu, ainda com alguns fragmentos dos murais pintados e algumas pedras moldadas das colunas egípcias. Chipperfield, inspirado nos desenhos egípcios originais, apresenta agora uma estrutura aberta no interior do pátio, desenhando-se uma plataforma de dois andares – correspondentes aos pisos do Museu -, de betão e vidro fosco, aberta por todos os seus lados.

"Traz à memória os esboços de Friedrich Gilly de estruturas egípcias de colunas, que possuíam grande importância para Schinkel e os pioneiros do modernismo arquitetónico do século XX."[29]

Assim, com esta estrutura dentro de uma outra estrutura, Chipperfield inverte massa e espaço, onde, uma vez mais, nos apresenta uma escolha de vocabulário formal adequada e de forte significação.

---

[29] "It brings to mind Friedrich Gilly's sketches of Egyptian columned structures, which possessed great importance for Schinkel and the pioneers of twentieth-century architectural modernism." Adrian von Buttlar, *"The Egyptian Court"*, in *Neues Museum Berlin. Architectural Guide*, Berlim, Deutsher Kunstverlag, 2010, p. 51

Ao piso do antigo pátio egípcio cabe o direcionamento da *Promenade Arqueológica* através do espaço abobadado da cave. Pela secção dos pátios é possível observar esta Promenade a atravessar os pisos inferiores, quer sob o pátio egípcio, quer sob o pátio grego. Era importante para Chipperfield que por cada entrada da Promenade, cada museu refletisse o seu respetivo período de construção. Assim, no *Neues Museum*, o percurso que lhe corresponde revela a beleza e o equilíbrio clássicos que o envolve.

No percurso sul, pela exposição grega, formula-se um longo espaço articulado por doze colunas Dóricas. Neste, é visível a variação entre os estados de preservação, sendo percetível o betão mármore aplicado às colunas pré-existentes, contrastando com o piso térreo totalmente restaurado. Todo o conjunto de colunas e formas projetadas resulta num *"equilíbrio que torna visível tanto as formas como a passagem do tempo."*[30] Por si só a citação remete à tradição da arquitetura, onde a forma tem sempre um lugar muito representativo e a passagem do tempo um significado que ultrapassa a própria história.

Ainda no percurso sul, as colunas e pilastras que suportam as cúpulas achatadas da denominada *Flat Room*, e cujo elaborado ornamento sobreviveu quase intacto aos bombardeamentos, ilustram habilmente o pensamento construtivo de Stüler. As exigências do visitante contemporâneo viriam a dar o mote à apropriação do espaço entre esta sala e uma parede mais a sul, funcionando agora nesta nova espacialidade o café do museu. A renovação traz ainda consigo o acrescento de uma outra sala com colunas com o propósito de estender a *Flat Dome Room*, à semelhança do que aconteceria na versão original do museu de Stüler, onde uma divisão de idêntico cariz havia existido e mais tarde eliminada numa remodelação de 1919. Chipperfield recupera-a, materializando nesta nova extensão da *Flat Dome Room* uma varanda sobre o pátio grego que, para além de uma vista sobre este, permite uma maior iluminação deste espaço interior, revelando o potencial da luz

[30] "The conjunction of the two results [as colunas originais e as adicionadas para completer o espaço] in what Georg Morsch has termed an 'equilibrium that makes visible both the form and the passage of time'". Georg Morsch, citado por Adrian von Buttlar, *"South Tour"*, in *Neues Museum Berlin. Architectural Guide*, Berlim, Deutsher Kunstverlag, 2010, p. 55

Em cima
Janela sobre o pátio grego,
Berlim.
Neues Museum.

À direita
Biblioteca do Yale Center for Bristhish Art,
Connecticut.

À esquerda
Igreja de San Pancrazio,
Florença.







e a sua valorização no contexto projetual. Esta janela, que corresponde, no piso superior, ao nicho da Sala Medieval, adota a forma de um meio cilindro que se assume espacialmente no pátio grego, remetendo, do ponto de vista formal, para a Rucellai Sepulchre, na Igreja de San Pancrazio[31] do arquiteto italiano L. B. Alberti, ou, ainda, para o volume no pátio da biblioteca do Yale Center for Bristhish Art[32] do arquiteto norte-americano Louis Kahn.

O pátio grego que, tal como o pátio egípcio, auxilia na iluminação das galerias de exposição adjacentes, apenas seria coberto com vidro em 1923, de modo a ser possível abrigar exposições no seu interior. Não tendo sido à partida pensado enquanto espaço de exposição, o pátio grego assume um carácter mais exterior do que o seu contraponto egípcio, remetendo para os templos gregos que se faziam exteriores. Este pátio apresenta duas coberturas: uma à cota das suas pilastras interiores, e outra que acompanha o declive da cobertura exterior do museu, a uma cota superior. Ao direcionar-se o olhar em direção à ala central, é possível observar três estatuas (de Zeus, Atenas e Hera), ornamento escultórico do exterior do volume do hall da escadaria.

Ainda no pátio grego, apesar das reminiscências sobreviventes de grandes áreas de gesso de tom arenítico, demarcadas com o intuído de se assemelharem a blocos maciços de pedra, a atitude assumida aquando da reconstrução opta pela utilização de tijolos aparentes, que através do seu tom quente, alcançam um efeito semelhante.

Pela exposição grega, a sala da Pátria, com três pares de colunas dóricas suportando segmentos de arcos permitia, na sua formulação original, a introdução da temática da mitologia Nórdica no percurso grego. Esta divisão, outrora decorada por murais com pinturas alusivas às sagas dos territórios do Norte da Europa e da Alemanha - condizentes com o teor da exposição em questão -, viu-se desfigurada por volta de 1900, tendo sido os

[31] Florença, Itália, 1457-1467

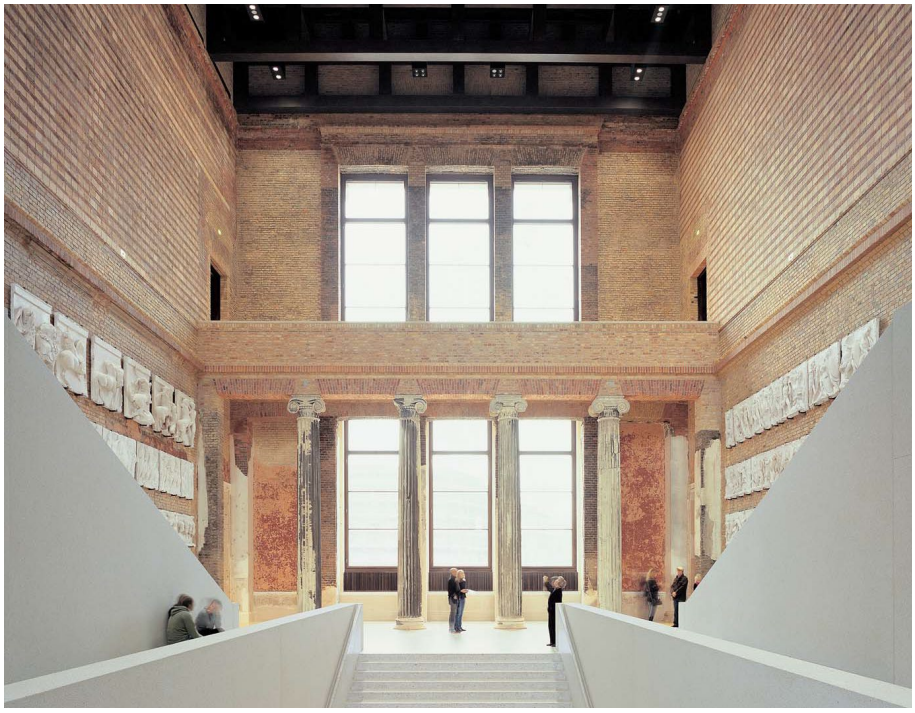
[32] New Haven, Connecticut, USA, 1974

Embaixo
Pátio grego,
Berlim.
Neues Museum.



Em cima
Colunas jónicas do Hall da Escadaria, Berlim.
Neues Museum.

Embaixo
Ornamento do Hall da Escadaria, Berlim.
Neues Museum.





seus murais completamente tapados e a sua redescoberta apenas acontecido aquando do momento de conservação do edifício. As duas paisagens pensadas para a entrada da sala foram recuperadas dos escombros da ala sudeste original e montadas nas novas paredes, demonstrando-se a ideia da continuação da tradição romântica histórica baseada nas imagens do Norte, também já representadas por Schinkel. Pela exposição grega, pátio e galerias são decorados por frisos e estátuas, representativos da mitologia grega e histórias do Norte.

Na ala central, o hall da escadaria - espaço central do museu bastante danificado no bombardeamento -, constitui-se um espaço de foco essencial no processo de recuperação. Toda a escada é um desenho de forma, que desde sempre vem acompanhando a tradição da arquitetura. Através deste elemento surgem as mais variadas soluções como resposta a uma questão simples de união de diferentes cotas de projeto. Stüler, no *Neues Museum*, e através de um desenho simples, mas poderoso, fez uso deste elemento arquitetónico, mobilizando-o no sentido de potenciar aquela que se assemelha a uma encenação teatral.

O primeiro patamar desta escadaria conduzia o visitante ao andar principal, onde se encontrava um espaço com colunas jónicas, inspirado na Erechtheion da Acrópole de Atenas, espaço esse que permitiria a possibilidade ao visitante de seguir o encadeamento das exposições pelo percurso norte ou pelo percurso sul. É apenas quando aquele que visita inverte o seu sentido de marcha - no primeiro patamar de escadas -, enfrentando agora a direção de onde veio, que se apercebe dos dois lanços de escadas paralelas que percorrem as paredes deste espaço. Estes últimos viram-se um para outro, terminando num patamar central no piso superior. Só com a perceção desta subtileza é possível compreender-se as verdadeiras dimensões deste espaço, que acompanha o museu em toda a sua altura e largura. A escada é a personagem principal deste espaço fazendo lembrar o átrio da biblioteca Laurenciana, em Florença. No entanto, mais do que o protagonismo que

Michelangelo atribui à escada de acesso à biblioteca através do seu desenho escultórico e da sua posição central, ocupando o centro do pequeno átrio, aqui, a escada é o próprio espaço.

Stüler seguia a grande escola clássica, pelo que não surge como surpresa a evocação do *Treasury of Atreus* no Túmulo do Rei Agamemnon[33], pela sua distribuição espacial e pelos seus elementos que conduzem a tradição clássica. Os patamares no Túmulo, que remetem para o emergir do Rei, e a entrada centralizada que acompanha a simbologia do poder são retratados, neste espaço do *Neues Museum*, pelos patamares de escadas e pela forte centralidade visual.

Na reconstrução deste espaço admitiu-se a grande 'perda' deste hall e o desejo de preservar a articulação espacial original de Stüler por "longos, simples lances de escadas" em diferentes direções.

"Como produzir um espaço análogo às escadas de Stüler, que incorporavam as partes sobreviventes e refletiam ideias e métodos construtivos atuais, sem cair na imitação nostálgica de características individuais?"[34]

Assim, e preservando a distribuição original da escadaria, foi decidido optar-se pela substituição das formas originais extremamente ornamentadas por outras de pendor mais simples, ainda que com uma textura estética semelhante. Assim, os balaustres dos corrimões são substituídos por muretes de betão em forma de bloco de mármore branco e as paredes de tijolo, agora em tosco, realçam as escadas e mantêm a aura da coleção antiga através de painéis ainda fixados. Originalmente, existia um espaço de circulação de ar entre a estrutura de tijolo e as paredes revestidas de gesso com os murais. A possibilidade da recolocação destas pinturas neste hall foi rejeitada pois a sua reprodução, através das pinturas gregas como

[33] Mycenae, Greece, 1250 AC

[34] "How to produce a spatial arrangement analogous to Stüler's stairs that incorporated surviving sections and reflected current ideas and constructional methods without lapsing into nostalgic imitation of individual features." Adrian von Buttlar, *"The Staircase Hall"* in *Neues Museum Berlin. Architectural Guide*, Berlim, Deutsher Kunstverlag, 2010, p. 70

modelo, seria inconsistente com toda a reinterpretação deste espaço, sendo também inútil quando isolada do contexto original arquitetónico, estético e técnico.

Este hall continua iluminado pelo grande vão tripartido posicionado na parte central da fachada, sendo também encimado pela estrutura da cobertura à vista – a original constituiria mais uma oportunidade opção pelo ornamento tomada por Stüler, já que nas suas vigas seriam visíveis figuras. No entanto, a perda desta estrutura após o bombardeamento apresentou ao arquiteto um desafio difícil pois não seria possível reproduzir ou traduzir em materiais modernos a intenção original ou o seu efeito intricadamente decorativo.

Chipperfield, apesar de saber que o volume deste espaço poderia ser facilmente tapado por um teto plano e liso, à luz destas considerações optou por uma estrutura pesada, aberta e alta, de vigas de secção quadrangular de madeira, que suportam a cobertura atual de camadas simples e mais finas. Esta estrutura não se vê baseada numa referência grega, mas antes num modelo japonês. A arquitetura em madeira do terraço do Templo Kiyomizy em Kyoto[35], do séc. XVII, surge como referência para esta solução de projeto. O arquiteto, que já trabalhou em Kyoto[36], transferiu a força daquela arquitetura para o *Neues Museum*. Chipperfield compreendeu a vocação de "teto aberto" e decidiu deixar à vista a nova estrutura, que embora possa parecer avassaladora a princípio, concede ao espaço a gravidade necessária.

Assim, o novo hall da escadaria é preservado por um volume de tijolos, desprovido da sua ornamentação anterior, claramente ilustrativa da época Prussiana alemã. Formada pelos mesmos elementos de betão que as novas salas, a nova escadaria principal repete a ideia formal do original sem, no entanto, o reproduzir.

[35] Adrian von Buttlar, *"The Staircase Hall"* in *Neues Museum Berlin. Architectural Guide*, Berlim, Deutsher Kunstverlag, 2010, p. 73-74

[36] No início dos anos 90, David Chipperfield conclui três projetos no Japão. O Toyota Auto, em Kyoto (1988-1990) procurou envolver-se com o seu contexto e foi inspirado em igual medida pelo labirinto medieval de Kyoto de passagens e pátios, e pelas colinas pitorescas que circundam a cidade.

Embaixo
Hall da escadaria,
Berlim.
Neues Museum.





É compreensível o choque, para alguns, que este novo espaço despoleta quando comparado com aquele outro riquíssimo, ornamentado por Stüler; contudo, o poder visual e emocional da recriação de Chipperfield é certamente sentido por todos os visitantes, uma vez que os desafia a um envolvimento mais íntimo, pessoal e depurado com o edifício e a sua história.

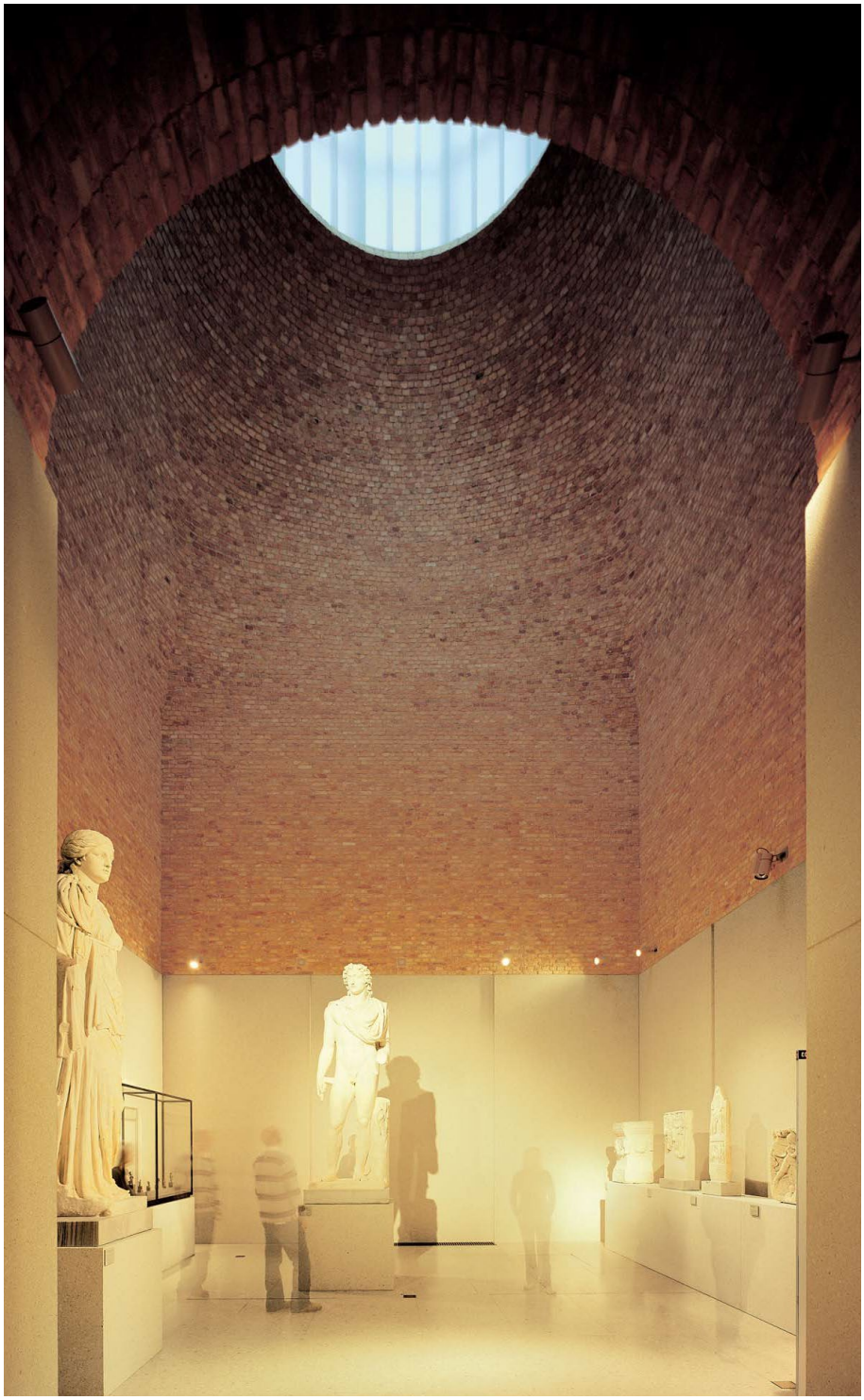
No piso principal, entre as partes do museu completamente destruídas, a sala Grega foi projetada por Chipperfield sem qualquer suporte, constituindo-se um arranjo rigoroso de vigas de betão em substituição da estrutura arcada. A partir desta sala, após a intervenção do arquiteto, os visitantes dirigem-se para a Sala Apollo, divisão recuperada com formas de cariz mais contemporâneo.

A Sala Dome Sul, como já referido, havia sido inteiramente destruída. Originalmente repleta de pinturas temáticas da transição da antiguidade clássica e encimada por uma cúpula iluminada, vê-se agora completamente redesenhada: apresenta-se revestida por tijolos expostos, materialidade responsável pela transição da planta quadrada para a circularidade do óculo no seu topo. Neste canto sudeste, para além da Sala Dome, foi incorporado um elevador para o acesso de pessoas com mobilidade reduzida, escadas de emergência e áreas de serviço.

Ainda na continuação de um percurso a sul, torna-se essencial a passagem pela sala Moderna. Tendo sofrido múltiplos e severos danos, esta haveria de volta à sua forma histórica inicial, ilustrada através da presença de elementos da antiguidade clássica, passando pela Idade Média e pelo Renascimento até ao séc. XIX - período de referência para o Museu. A sala Moderna apresenta um conjunto de doze colunas jónicas e paredes divisórias, também mobilizados por Schinkel na Picture Gallery do *Altes Museum*.

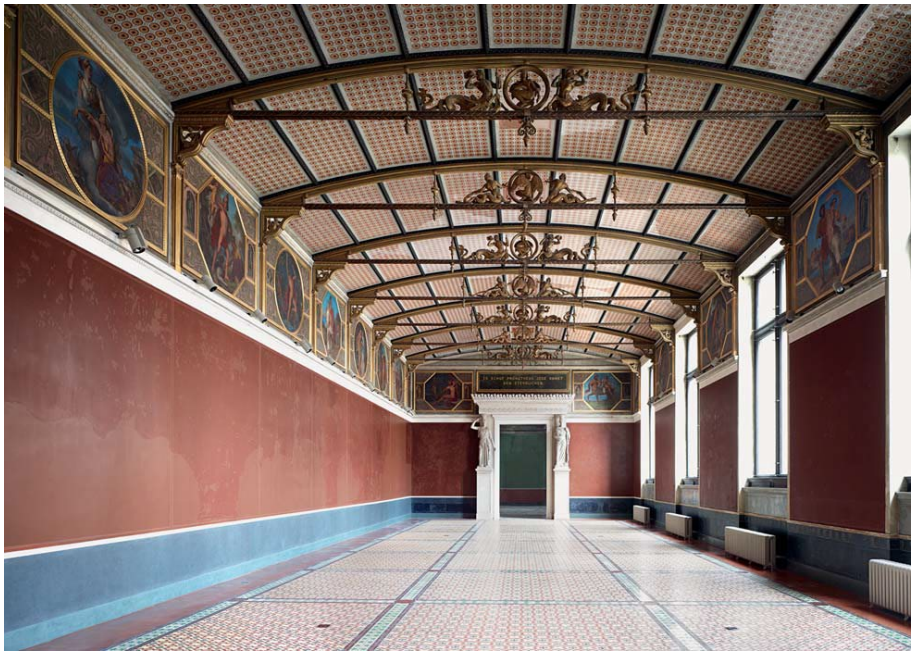
O piso superior do museu era marcado pela estrutura de suporte da cobertura que consistia em construções leves de ferro. Tal como o teto, também o chão transmitia leveza através de um piso originalmente em par-

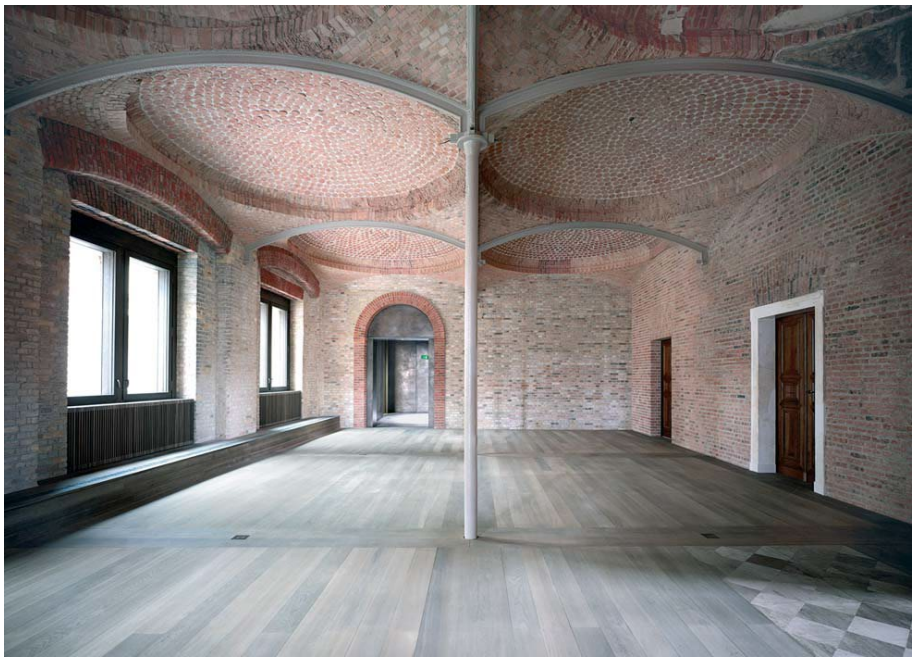
Embaixo
Sala Dome Sul,
Berlim.
Neues Museum.



Em cima
Sala de Niobids,
Berlim.
Neues Museum.

Embaixo
Sala Majolika,
Berlim.
Neues Museum.





quet. Este, que apenas sobreviveu em duas salas, foi substituído por tábuas de carvalho nas demais. O ornamento neste piso não se apresentaria tão luxuoso como aquele dos pisos inferiores.

A partir do patamar superior do hall da grande escada central o visitante direciona-se agora para a *Red Room*. Tal como outras salas no museu, a *Red Room* vê as suas superfícies parietais cobertas por um vermelho Pompeia. Com a cor restaurada e com as asnas arqueadas douradas, esta sala surge enquanto versão simplificada da Sala de Niobids, localizada no piso principal, diretamente abaixo. A Sala de Niobids é a sala melhor preservada do museu, sendo assim denominada devido ao conjunto de estátuas outrora ali presentes, representativas de Niobe e dos seus catorze filhos.

Na Sala da Arte Ocidental, as colunas de betão percorrem todo o espaço, suportando as vigas de betão, substitutas do sistema de suporte de ferro fundido que foi severamente destruído. Esta sala continha obras de arte da Idade Média e algumas peças ou esculturas raras de vidro ou porcelana.

Com a sua abóbada assimétrica - com poucos elementos originais sobreviventes -, na Sala Estrela Chipperfield debateu-se entre a abstração e simplificação completa da divisão ou a sua reconstrução total. Dada a atmosfera específica que Stüler imprimira no espaço original, de forma a potenciar a exibição dos objetos, a decisão recaiu na reconstrução integral da mesma.

A Sala Majolika, também alvo de intervenção, apresenta estruturas leves de ferro a suportar o conjunto de cúpulas originais que, não estando envernizadas, emanam uma aura moderna. Já a Sala da Arte Oriental, afetada pelos graves danos causados à cobertura do edifício, é em grande parte fruto da reconstrução, distintamente contemporânea pelos seus materiais e pela sua linguagem formal.

Ao longo do percurso do museu e das salas de exposição torna-se percetível que Chipperfield tomou decisões distintas em cada espaço, adequando a resposta ao valor da sala e ao seu significado, bem como o seu estado de degradação, tendo, ainda, em atenção a vontade de Stüler.

Um exemplo deste trabalho cuidado e distinto constitui ser o valor atribuído ao detalhe dos vãos, sendo que o interior do vão de cada sala é materializado de um modo singular. Ao espaço entre o parapeito da janela e o piso de cada sala, Chipperfield materializa com ripas de madeira verticais atribuindo uma linguagem moderna ao alçado interior de cada sala do museu que em nada destoa com as opções materiais de Stüler. Através de um vocabulário formal, o novo encontra-se com o antigo, de forma rigorosamente detalhada, com o pensamento na forma final.

Para uma fiel conservação destas salas, a recuperação das superfícies foi estudada no sentido de uma maior legibilidade histórica. Foram os estudos de restauro de Julian Harrap que proporcionaram diferentes estratégias de reparo para as distintas superfícies do museu.

"Os estudos de restauro, realizados em colaboração com Julian Harrap Architects, procuram fornecer um palco para os fragmentos que são preservados no museu, sem negar o seu estado de conservação. A consolidação dessas estruturas arquitetónicas repara os danos visíveis das superfícies, aumentando a legibilidade histórica do edifício. Embora esses estudos, realizados independentemente, revelem o processo de restauro progressivo, não devem ser lidos sequencialmente, oferecendo, antes, um espectro de estratégias de reparação e transformação a que as superfícies restauradas do Neues Museum se adaptarão."[37]

Todas as opções de projeto no *Neues Museum* são determinadas essencialmente pelo poder do mundo físico na arquitetura. O espaço, a luz e o material definem-se pelo confronto da presença física do "artefacto arquitetónico antigo"[38], tendo o novo, pelo antigo, a sua primeira razão de ser. Por outro lado, no que toca o mundo das ideias, Chipperfield preserva

[37] "Restoration studies, developed with Julian Harrap Architects, look for a way of providing a setting for the conserved fragments of the museum without negating their state of preservation. The strengthening of these architectural frames repairs the damaged appearance of the surfaces while increasing the legibility of the historic fabric. These separate studies, although revealing a progressive restoration, are not to be read sequentially, but rather they offer a spectrum of repair and change from which the restored surfaces of the Neues Museum will be tailored." David Chipperfield Architects, "*NEUES MUSEUM, BERLIN*", in *EL CROQUIS 120. David Chipperfield 1998-2004, Madrid*, 2004, p.86

[38] Giorgio Grassi, *"23. Um parecer sobre o restauro (1989)"*, in *Escritos Escolhidos*, Porto, 2018, p. 335

Embaixo
Ala Poente,
Berlim.
Neues Museum.



Embaixo
Neues Museum,
Berlim.



da forma mais autêntica possível o tecido histórico e o projeto original de Stüler, concedendo-lhe uma nova vida como parte de um todo, hoje. Ao mesmo tempo que revela o seu propósito original e a sua estrutura histórica compreende também a sua situação contemporânea e o seu propósito atual, sendo, por isso, moderno.

Álvaro Siza, um arquiteto cuja afinidade com Chipperfield é assumida, resume esta intervenção com enorme clareza.

"A intervenção de Chipperfield passa por diferentes e complementares opções:

Recuperação integral

Recuperação que mantém as marcas do Tempo e da História de Berlim

Reconstrução

Essas três atitudes correspondem a diferentes problemas que a recuperação do projeto de Friedrich Stüler envolve. O edifício apresentava uma degradação que contudo não eliminava o essencial dos volumes e dos espaços e seus acabamentos. Alguns deles foram recuperados com exemplar integridade. Em alguns outros a sensibilidade de Chipperfield cedeu, de forma friamente calculada, à dolorosa beleza das ruínas, como que consolidando, em instantâneo, um processo intemporalmente latente de degradação.

Os ângulos derrubados a noroeste e sudeste teriam necessariamente de ser reconstruídos. Surge aí a arquitetura de Chipperfield, como se presente desde sempre e não podendo ser outra: nem reprodução, nem ansiosa marca de autor.

Estas diferentes atitudes, que aqui e ali se cruzam, constituem o essencial da estratégia de um projeto, que é, creio eu, uma das mais consequentes lições de arquitetura das últimas décadas. Recuperada a complexa história do edifício e a sua expressão arquitetónica, o Neues Museum constitui-se como referência nuclear para a Berlim em construção."[39]

[39] Álvaro Siza, *"David Chipperfield"* in *Textos 02*, Lisboa, 2018, p.31

Na Ilha dos museus, a ruína do *Neues Museum* recupera uma virtualidade através de um projeto que se expressa não só com o passado, mas também com o presente/ futuro[40].

A presença natural do *Neues Museum* e a forma como o novo se relaciona com o antigo evoca a memória das margens do rio. O edifício espelha-se com integridade e autenticidade no lugar partilhando da sua essência.

Talvez o tempo envolvido em todo o processo (desde a primeira proposta, no concurso inicial) tenha contribuído para esse entendimento.

"Pensando em todos estes anos, o número de vezes que tivemos de explicar o projeto foi um bom teste às nossas ideias. Fomos capazes de explicar e verbalizar de forma bastante simples o que é uma ruína, cheia de fragmentos. Os fragmentos são maravilhosos, eles têm vida!"[41]

Aqui, no compromisso entre o edifício e a sua história, Chipperfield retomou a vontade de Stüler ao recuperar o Museu como sendo, ele próprio, uma obra de arte. Deste modo, o *Neues Museum* surge como um espaço expositivo vivo da história da civilização, integrando um conjunto de coleções riquíssimas que inclui a sua própria arquitetura (de Stüler a Chipperfield).

---

[40] Giorgio Grassi, "*23. Um parecer sobre o restauro (1989)",* in *Escritos Escolhidos*, Porto, 2018, p. 331

[41] "Thinking back all these years, the number of times we have had to explain the project was a good test of our ideas. We were able to explain, to verbalize in quite simple ways that it's a ruin, it's full of fragments, the fragments are wonderful, they have life in them." David Chipperfield, in *Neues Museum Berlim*. Verlag der Buchhandlung Walther Konig, 2009

Exposições

Enquanto espaço expositivo vivo, o *Neues Museum* pode ser visitado como obra de arquitetura. Uma obra riquíssima de David Chipperfield e seus antecessores que pode ser o próprio objeto em exposição.

A experiência de visitar a obra é a experiência da própria arquitetura, no entanto, a obra (ou projeto) pode, ainda, integrar mostras noutros espaços (através de desenhos, maquetes, fotografias) comissariadas e desenhadas por outros autores ou mesmo pelo próprio arquiteto.

No capítulo das exposições, o *Neues Museum* pode interpretar todos estes papéis: o de obra viva, o de obra exposta, conteúdo de uma qualquer mostra e o de espaço expositivo que acolhe outras exposições. Também Chipperfield revela essa mesma amplitude enquanto autor da obra viva, autor do projeto que tem integrado várias exposições e enquanto curador que pensa e desenvolve conteúdo para expor.

A pertinência das exposições, no contexto da prática de Chipperfield, conduz este capítulo através do desenvolvimento de um pensamento sobre as mesmas, desde aquelas mais simples a outras de cariz mais abrangente como a participação em Bienais de arquitetura, nomeadamente a curadoria da Bienal de Veneza, em 2012.

A curadoria de Chipperfield na Bienal de Arquitetura de Veneza, intitulada de "*Common Ground*" foi reveladora do entendimento da própria obra do autor, alargando-se ao seu próprio entendimento em relação à disciplina.

Exposições de Arquitetura

Entende-se como exposição o ato de expor. *Um conjunto de objetos expostos ao público, uma apresentação de produtos ou serviços para venda, uma divulgação ou apresentação de um assunto ou de um trabalho*[1].

[1] Priberam, acedido a 19.06.2018

Os termos *expor* e *exibir,* muitas vezes entendidos como sinónimos conduzem, no entanto, a diferentes interpretações. *Expor* entende-se como a narrativa, a explicação, o dar a ver ou o revelar. O *Exibir* quer sobressair, quer mostrar-se e, paradoxalmente, não mostra. *Exibir* tem um sentido pejorativo muitas vezes associado à palavra. *Expor* tem um sentido poético e narra de um modo subtil uma história.

Também a arquitetura, ela própria, se expõe ou se exibe na cidade. Exposições de arquitetura, como a própria arquitetura, refletem o que expõe. Existem ideias a ser comunicadas por objetos, por detalhes, por espaços que cada indivíduo interpreta de modo pessoal. Como a arquitetura em si mesma, a exposição de arquitetura muito rapidamente se transforma num veículo de ideias dadas a ver aos observadores.

"Estamos num período de transição: uma transição que alterará o mundo.

Explicar e apoiar esta transição será responsabilidade das exposições futuras e só triunfarão se se concentrarem nesta tarefa e abordarem o problema central do nosso tempo: intensificar a nossa vida."[2]

Através das palavras de Mies, compreendemos a importância da exposição, na medida em que serão comunicadas as ideias concentradas nos problemas do seu tempo. Estas ideias, que dão a conhecer e que refletem estes problemas, conduzem os observadores (talvez inconscientemente) a uma vida mais ativa, ou seja, o observador refletirá sobre essas ideias e terá uma consideração mais ativa destes problemas. E assim, num gesto claro e simples de expor, as exposições – com maior particularidade as exposições de arquitetura – intensificam a nossa vida.

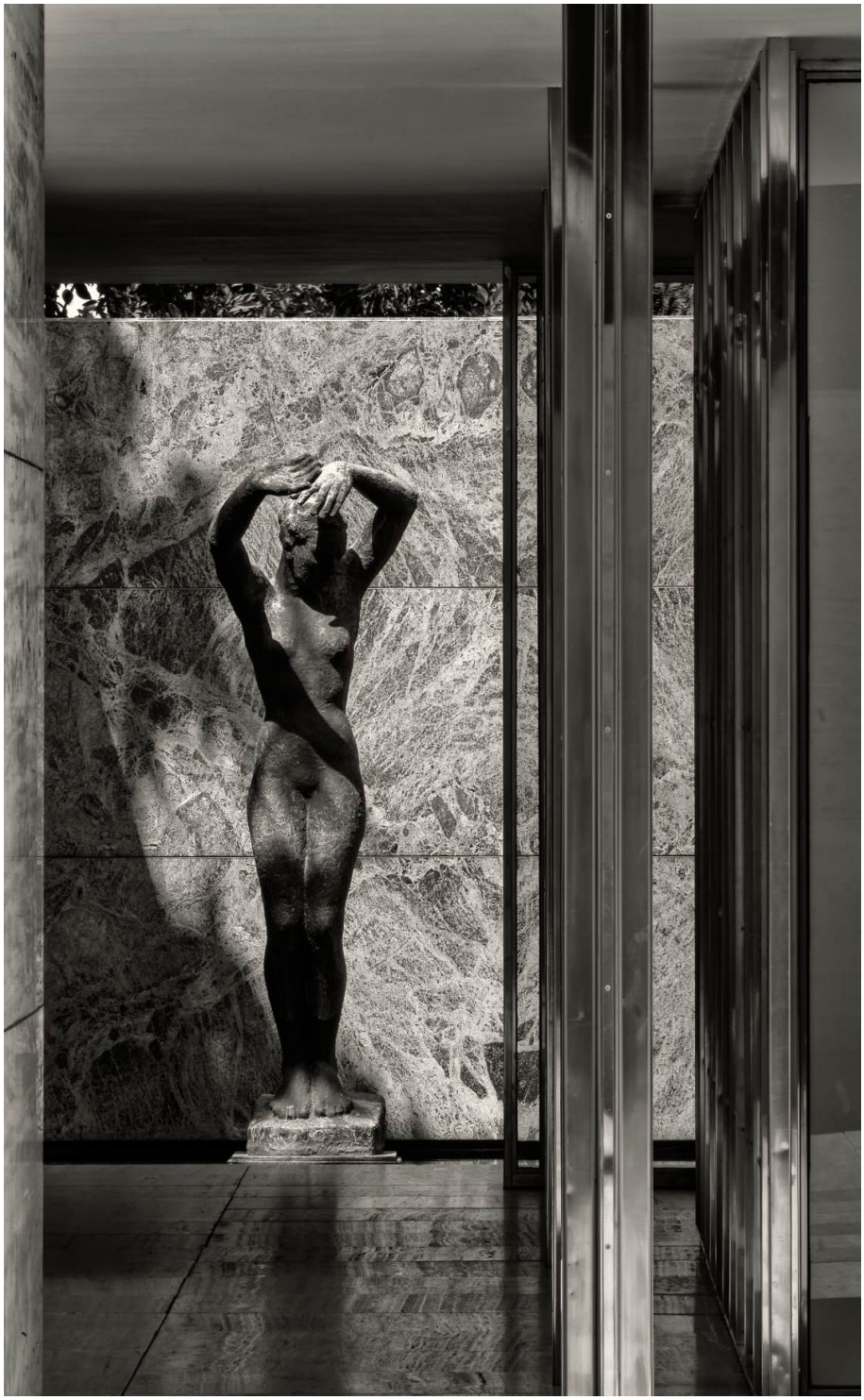
Nunca se revelou fácil a realização de uma exposição de arquitetura, e, ao longo dos tempos, percebem-se as dificuldades que os arquitetos enfrentam quando confrontados com a realidade das exposições. Para uma

[2] Mies van der Rohe afirma que a responsabilidade das exposições é intensificar a nossa vida. "Sobre el tema: exposiciones" in *Escritos, diálogos y discursos,* Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos, 2003, p.39

Embaixo
"David Chipperfield Architects Works 2018",
Vicenza.
Basilica Palladiana.



Embaixo
Pavilhão de Barcelona,
Barcelona.
Mies van der Rohe.



melhor compreensão da arquitetura, esta deve ser experienciada e percorrida, sobressaindo os diapositivos de representação arquitetónica – desenhos e maquetes – enquanto meio para expressar as ideias e o processo desenvolvido em cada projeto.

A possibilidade de observar desenhos, esquissos e processos que conduziram à forma e à organização do edifício, ou através das maquetes percecionar e compreender as volumetrias, a forma, a massa do edifício, não permite a total transmissão da experiência arquitetónica. Mais uma vez, salienta-se a frustração sentida por David Chipperfield no que ao modo de representação de arquitetura diz respeito, sendo que as qualidades essencialmente necessárias ao projeto de arquitetura – espaço, luz e material – não são plenamente transmitidas quer ao arquiteto, quer a qualquer outro observador.

No entanto, deve apontar-se o aparecimento de exposições que possibilitam a vivência em espaços simulados. Fazendo uso de maquetes à escala 1:1, Mies van der Rohe, a tom de exemplo, expunha as suas ideias e comunicava os espaços que projetava. Nas suas exposições, Mies expunha à escala real os espaços por si idealizados, de modo a criar uma experienciação e perceção imediata dos mesmos, não coagida por outros dispositivos de representação, transformando o corpo humano no modelador espacial por excelência. *"O ser humano tornou-se a medida do espaço num sentido espiritual. Aqui, o aspeto artístico da formação espacial, por assim dizer, foi expresso de um novo modo".*[3] Uma vez mais a condição humana eleva-se enquanto entidade essencial ao desenvolvimento do processo e perceção arquitetónicos.

Apesar de toda a dificuldade inerente a uma exposição de arquitetura, estas manifestam-se em três momentos diferentes: pelo *projeto de arquitetura*, que se revela através do objeto ou obra expostos, pelo *projeto curatorial*, através do tema/assunto pensado enquanto exposição e que se

[3] *"The human has become the measure of space in a spiritual sense. Here, the artistic aspect of spatial formation, so to speak, has been expressed in a new way."* Lotz citado por Wallis Miller in *Mies Van der Rohe*. New York: The museum of modern, 1953, p.347

irá manifestar essencialmente na escolha do objeto(s), do respetivo material e na ordem/narrativa que lhe é atribuída; e, num último momento, a *própria arquitetura* enquanto contentor e/ou dispositivo que dá vida (efémera) à exposição.

Neste contexto, o arquiteto pode ser o autor da matéria ou da obra a expor, o curador da exposição (principal responsável pela ideia a ser transmitida) ou o autor da obra de arquitetura ou dispositivo que acolhe a exposição. Por outras palavras, o arquiteto pode assumir o papel de curador, matéria ou projetista (ideia, conteúdo, contentor), ou até acumular funções, incluindo as três, situação na qual o arquiteto surge como crítico, influenciador de toda a exposição.

No último caso exposto, Mies não só apresentava a sua obra de arquitetura como também o projeto de curador, estruturando toda a exposição e o percurso pela mesma, de forma a facilitar ao observador a captação, interpretação e entendimento das suas ideias.

"O carácter em grande escala do seu trabalho de exposições sugere que estava a usá-las para realizar as suas ideias sem esperar para as construir, uma escolha particularmente significativa, uma vez que geralmente produzia representações a grande escala de perspetivas de projetos que, de outra forma, não se tornariam edifícios permanentes."[4]

Neste sentido, as exposições funcionam aqui como as invenções no capítulo anterior. Se as invenções de Chipperfield (e de Palladio), ainda que não construídas, "são usadas para realizar as suas ideias", as exposições potenciam a divulgação e disseminação das ideias.

Assim, a estrutura de uma exposição não é inócua. O curador tem a oportunidade de transmitir um pensamento em relação à disciplina, revelando os seus desassossegos inerentes à arquitetura do seu tempo. A exposição reflete as preocupações do arquiteto, dialogando com a sociedade.

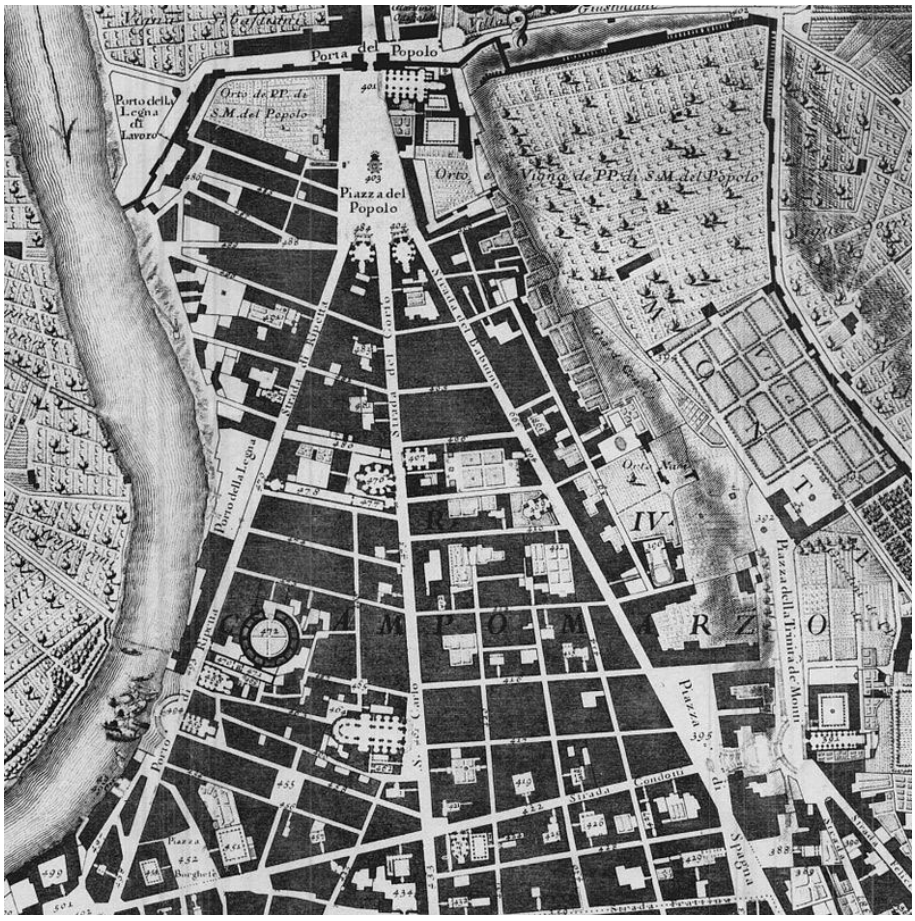
---

[4] "The full-scale character of his exhibitions work suggests that he was using it to realize his ideas without waiting to build them, a particularly significant choice given that generally made large-scale renderings of perceptible views of projects that might not otherwise become permanent buildings." Wallis Miller in *Mies Van der Rohe*. New York: The museum of modern, 1953, p.349

Embaixo
Neue National Gallery,
Berlim.
Exposição "Sticks and Stones".



Embaixo
Topografia de Roma, 1748,
Giovanni Battista Nolli.
Planta de Nolli.



Como já referido, a obra de arquitetura ao interagir com o mundo físico e, agora, a exposição de arquitetura ao interagir com a sociedade, conduzem a arquitetura a assumir um papel importante na interpretação da cultura e na educação do ser humano, potenciando-se uma qualidade de vida melhorada.

Arquitetura e contentor

O primeiro dispositivo arquitetónico que imediatamente remete para as exposições é o Museu – um edificado de exceção na cidade. Tal como o templo, o museu enfatiza a noção dúbia e por vezes ténue entre os domínios público/privado e semipúblico/semiprivado. A planta de Noli, onde a mancha cheio–vazio representa os espaços privado–público da cidade de Roma, respetivamente, mostra os lugares de culto (igrejas, templos, etc) como espaços abertos, tal como as praças e as ruas da cidade. No entanto, *"ao contrário do que é habitual pensar-se, a maioria dos edifícios religiosos contemporâneos (e igualmente no tempo de Alberti) constituem espaços do domínio privado, mesmo que nas religiões cristãs sejam lugares muitíssimos abertos e frequentados pelo público em geral."*[5]

No caso dos museus, terá sido a revolução francesa, no séc. XIX, a abrir estes espaços ao domínio público. Contudo, ambas as tipologias de edificado – igrejas e museus –, embora abertos e frequentados pelo público em geral, não se caracterizam pelo seu domínio público.

Para além de galeria com espaços expositivos, a *James Simon Gallery* constitui-se também enquanto a nova entrada na Ilha dos Museus. Uma das referências mobilizadas por Chipperfield neste projeto, como já referido, foi aquela do *Altes Museum* de Schinkel, devido ao seu carácter aberto e exposto – através da utilização de uma colunata, Chipperfield permite ao público filtrar a entrada até ao interior do edifício, constituindo-se este um espaço comum aos domínios público e privado, refletido no modo como o arquiteto interpreta a cidade através das suas referências.

---

[5] José Miguel Rodrigues *in Public without rhetoric. Pavilhão de Portugal: la Biennale di Venezia,* Leça do Balio: Monade, 2018, p.187

Para Chipperfield era importante o gesto da relação com o público, surgindo como consequência de tal gesto, uma *Promenade* conectora que interliga todos os espaços expositivos, quer os do próprio edifício, quer aqueles dos cinco museus envolventes. É um edifício da e para a cidade, e, simultaneamente, uma interpretação de imagens arquitetónicas clássicas na arquitetura contemporânea.

Há outros projetos na obra de Chipperfield em que este é confrontado com o programa do museu. Em 2008, David Chipperfield é convidado pelo "*Dietrich Wildung of the Egyptian Museum of Berlin*" para idealizar uma estrutura capaz de oferecer proteção aos objetos escavados da cidade sudanesa de Naga, o *Naga Museum*. Chipperfield interpretou este pedido como um modo de homenagear todo o trabalho desenvolvido pelas escavações arqueológicas recorrendo, para tal, à materialização de uma área de exposição.

Na área de exposição do edifício, Chipperfield desenvolveu um percurso pelos objetos expostos através do recurso a uma plataforma horizontal, como já referido, em analogia às escavações que se faziam no plano, também, horizontal. O percurso pelos objetos expostos colmata na exposição de um último objeto no exterior. Através de um vão, este percurso encontra o seu derradeiro momento final no enquadramento visual da paisagem natural do lugar onde se encontram as escavações.

Chipperfield não se limitou a posicionar os objetos numa vitrine de exposição. O arquiteto conduz verdadeiramente os observadores num percurso pela história do local, com uma dimensão simbólica que relembra às pessoas a profundidade da sua cultura e das suas origens, terminando-o da melhor maneira: através de um compromisso entre edifício, cultura e tempo. O papel de Chipperfield enquanto arquiteto do museu acaba por confundir-se também como o de curador dada que a obra é feita de relações com a matéria que se deseja expor ou dar a ver segundo uma determinada perspetiva.

Embaixo
Naga Museum,
Naga.
Interior.



Embaixo
James Simon Gallery,
Berlim.
Vista do rio.



Como vimos, no caso do mais emblemático *Neues Museum*, o próprio museu, alvo de recuperação, fora concebido como uma exposição de arte por vontade de Stüler. No antigo museu de Stüler esta ambição de pensar o museu como se de uma exposição de arte se tratasse podia conduzir o edificado a dois possíveis riscos. O primeiro é o de que as exposições do museu poderiam ser oprimidas pelo próprio ornamento arquitetónico e o segundo de que poderia existir uma tendência para sobrecarregar o museu com várias ideologias iconográficas correspondentes a cada programa.

No entanto, com a recuperação concretizada por Chipperfield, a nova identidade do *Neues Museum* reflete não só o valor e o significado dos objetos expostos, como também o valor do próprio objeto arquitetónico, quer da parte antiga do edifício de Stüler quer da parte nova, sua.

É de compreender que a obra expositiva tem sempre uma ideia simbólica associada que o edifício irá revelar. Na *James Simon Gallery* o simbolismo apresenta-se pela vontade de recuperar uma ideia de *Promenade* antiga que ligava os vários museus da Ilha e, partindo desse percurso antigo que nunca chegou a existir, convidar o público a entrar no edifício através de diapositivos clássicos como a colunata; já o *Naga Museum* apresenta um percurso que dá a ver a história da própria cultura ali exposta. O *Neues Museum*, por sua vez, não tentando copiar o museu de Stüler, incorpora um sentido de relação entre o que este foi, o que desejaria ter sido, o estado em que se encontrava, o que poderia ser preservado, relembrado (o museu original de Stuler, as ruínas provocadas pela guerra) e uma intervenção contemporânea acessível aos visitantes de hoje, associando sempre o museu à história maior de Berlim. Enquanto arquiteto, no contexto de programas expositivos, Chipperfield tem uma preocupação constante em interrelacionar o material a expor com o edifício, ou seja, o conteúdo com o respetivo contentor.

Embaixo
"Sticks and Stones",
Berlim.
Neue National Gallery.



Arquitetura e conteúdo

Contudo, a obra de David Chipperfield, neste domínio, não se cinge apenas à função de arquiteto de espaços expositivos para acolher coleções. Chipperfield desenha ainda um conjunto de exposições acolhidas em espaços que não são da sua autoria e que suscitam também o nosso interesse na interpretação da sua obra.

A instalação "*Sticks and Stones*" representa para Chipperfield o início de um novo momento na *Neue National Gallery*, edifício da autoria de Mies van der Rohe. No final de 2014, antes de ser iniciado o processo de renovação do museu, Chipperfield faz a curadoria da última exposição antes do encerramento temporário da *National Gallery*.

"*Sticks and Stones*" consistiu na colocação de 144 troncos de árvores no espaço do hall, fixados ao teto com o auxílio de suportes apoiados em placas, distribuindo o seu peso uniformemente no espaço. Os suportes são acomodados sob o teto, usando as perfurações originalmente idealizadas por Mies enquanto pontos de ancoragem para pendurar as obras de arte. Parte dos abetos utilizados, originários da Europa, tiveram as suas raízes numa floresta privada no Mar Báltico, em Mecklenburg-Vorpommern, onde haviam sido plantados há 100 anos como uma experimentação florestal. No entanto, estas árvores estão a ser gradualmente substituídas por árvores de folha caduca para promover a conversão daquela numa floresta mista. Os restantes abetos utilizados, abetos Sitka, são da América do Norte. *"Não fizemos mais nada do que plantar troncos no espaço expositivo mais bonito de Berlim"*[6]. Os troncos surgem, mais uma vez, como analogia às referências clássicas, remetendo para as colunas da tradição clássica procurando, simultaneamente, homenagear o desenho original de Mies.

Se aqui estava em causa o desenho de uma instalação num espaço muito particular projetado por um autor que Chipperfield admira e que

[6] David Chipperfield , "*David Chipperfield plantou um bosque dentro de um museu",* in Público *a 1 de outubro de 2014,* in https://www.publico.pt/, acedido a 16.junho.2018

deseja iluminar, em exposições futuras, Chipperfield é confrontado com a hipótese de expor a sua própria obra, ou seja, vê o seu trabalho (incluindo museus) transpostos no objeto expositivo. Com a exposição "*Essentials. David Chipperfield Architects: 1985-2015*", Chipperfield apresenta o seu trabalho desde o início da sua carreira, até então, no Museu ICO em Madrid.

Nesta exposição encontram-se refletidos os pontos chave da prática de projeto daqueles 30 anos e o papel central dos modelos tridimensionais arquitetónicos no seu método de trabalho.

"A preparação desta exposição serviu para tratar de articular a minha principal preocupação pelo papel social da Arquitetura. Nos últimos tempos converteu-se numa profissão muito isolada que pouco a pouco parece ir perdendo a sua conexão com a sociedade. Por isso, creio que é importante tentar explicar o papel da arquitetura ao público geral."[7]

Nesta exposição utilizou-se a maquete como material expositivo, de modo a dar a compreender tridimensionalmente os projetos, ou seja, com o propósito de mostrar a um público abrangente a sua obra e a sua preocupação com a conexão da arquitetura com a sociedade, daí o seu cuidado em comunicar através de modelos a arquitetura à comunidade.

Esta oportunidade do arquiteto expor o seu trabalho – que abrange os seus quatros escritórios pelo mundo –, sugere o potencial desenvolvimento de um pensamento arquitetónico inerente no processo de projeto.

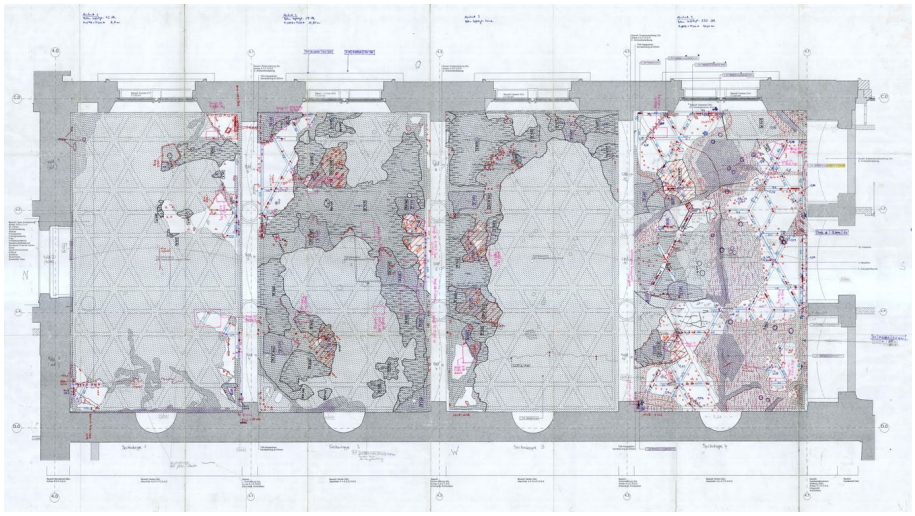
Em 2016, na Trienal de Arquitetura de Lisboa, Chipperfield é convidado a participar e não se deixa ficar indiferente. Esta plataforma aberta para o debate, intitulada "*The Form of Form*", contou com a curadoria de André Tavares e Diogo Seixas Lopes, explorando a arquitetura enquanto dispositivo cultural com forma e matérias físicas. *"A Forma da Forma é tam-*

[7] "La preparación de esta muestra me ha servido para tratar de articular mi principal preocupación por la función social de la arquitectura. En los últimos tiempos se ha convertido en una profesión muy aislada que poco a poco parece ir perdiendo su conexión con la sociedad. Por eso creo que es importante intentar explicar el papel de la arquitectura al público general." David Chipperfield, "*Inauguración de la Exposición: Essentials. David Chipperfield Architects. 1985-2015",* Andrea Portillo e Claudia Cendoya. Metalocus a 1 de outubro de 2015, in https://www.metalocus.es/, acedido a 1.junho.2018

Em cima
"Essentials. David Chipperfield Architects: 1985-2015", Madrid.
Maqueta Neues Museum e estudo de fachadas.

Embaixo
Desenho do reconstrução da Sala Romana, Trienal de Arquitetura de Lisboa.
Neues Museum.





bém um processo. O resultado final visa ser um "espaço de encontro" capaz de demonstrar o significado da forma no passado, no presente e no futuro do desenho de arquitectura." [8]

Nesta exposição, Chipperfield apresenta um desenho que mapeia o restauro do teto da Sala Romana do *Neues Museum*, demonstrando a multiplicidade de procedimentos individuais necessários para a conservação do material original, frágil, que se havia encontrado em estado de ruína por mais de 60 anos. O desenho apresentava três camadas de informação: uma primeira, com as condições antes do restauro; uma segunda camada, com códigos dirigidos aos conservadores sobre como tratar as superfícies; e uma terceira, com anotações desenhadas à mão registando o trabalho realizado.

Com um simples desenho, Chipperfield revela a sua preocupação com o restauro arqueológico deste museu e, simultaneamente, o trabalho coletivo implicado na obra.

"Esta era a nossa ambição, que quando se entrasse no edifício se compreendessem os estratos da história, e que se compreendesse como um edifício uno. Acredito que o êxito do projeto está em ter conseguido isto."[9]

A atenção, o detalhe e a conservação da história através da forma traduziram a resposta ao tema *"A Forma da Forma"*, proposto para esta Trienal.

A exposição alemã, intitulada de "*Baumeister für die Kunst*" (*"Construtor de Arte*"), em outubro de 2017 inclui, entre trabalhos de outros arquitetos, os recentes projetos de David Chipperfield Architects que respondiam a este programa. Esta exposição, focada nos espaços de museu, surge de modo a refletir de que modo estes espaços servem de apresentação às obras de arte.

---

[8] Trienal de Arquitetura de Lisboa, in https://www.trienaldelisboa.com/programa/trienais/2016, acedido a 16.junho.2018

[9] "This was our ambition, that when you go into this space, you will be able to understand the layers of history but you will still understand it as one building. I think the success of the project lies in the fact that we have achieved this." David Chipperfield, *"Conciliación de Contratios: Conceptos*. Entrevista com Sir David Chipperfield por Juan Antonio Cortés", in *EL CROQUIS 150. David Chipperfield 2006-2009*, Madrid, 2009, p.26

Chipperfield atribui uma grande importância ao museu, quer na arquitetura, quer na sociedade, por considerar tratar-se de uma arquitetura excecional na cidade. *"Fazer o museu é trabalhar sobre o tempo da visita, não sobre o dia-a-dia, torna-se, então, uma arquitetura diferente."*[10] Neste momento, é dever do arquiteto afastar-se e deixar a arte em primeiro plano.

A basílica Palladiana foi também palco de uma oportunidade única para David Chipperfield ao reabrir, em 2018, após doze anos de restauro, com uma exposição do arquiteto. Este regresso às exposições constitui-se um grande marco, quer para o espaço da basílica, quer para o arquiteto. "*David Chipperfield Architects Works 2018*" foca-se em apresentar o trabalho do arquiteto e todo o processo inerente à profissão, sempre variável e em constante mutação projeto a projeto. Cada processo está sujeito às mais variadas circunstâncias e, por isso, desenvolve-se de um modo sempre diferente do anterior.

"Todo processo está sujeito a diferentes possibilidades e limites. Alguns projetos desenvolvem-se intensamente através de um processo concentrado de concursos enquanto outros evoluem através de mudanças nas circunstâncias e demandas. Alguns são elaborados através de esboços e alterações e outros evoluem através de um processo mais mecânico de revisão e análise de alternativas."[11]

A exposição foca-se, também, no processo do desenvolvimento dos projetos dos vários escritórios, sempre com a ideia de uma perspetiva local e global presente, apresentando desenhos, maquetes e vídeos do processo de arquitetura.

---

[10] David Chipperfield, *"Documentary 2015 - Imagine 2015 David Chipperfield A Place to Be Imagine 2015".* Kids Channel a 3 de Dezembro de 2015, in *https://www.youtube.com/, acedido a 7.março.2018*

[11] "the development of ideas is not consistent from project to project. every process is subject to different possibilities and limits. some projects develop intensely through a concentrated process of competition while others evolve through changes in circumstances and demands. some are elaborated through sketches and modifications and some evolve through a more mechanical process of revision and the examination of alternatives." David Chipperfield, *"Major exhibition in Vicenza displays the working practices of David Chipperfield Architects",* Philip Stevens. Design Boom a 21 de Maio de 2018, in https://www.designboom.com/, acedido a 1.junho.2018

Embaixo
"David Chipperfield Architects Works 2018", Vicenza.
Basílica Palladiana.



"Os meios convencionais da arquitetura – isto é, as suas representações figuradas, seja através de desenhos, seja através de maquetes – foram chamados a expor-se. (…) dão a ver a recepção pública das arquiteturas expostas, isto é, a sua vida para além da morte do estaleiro. Tudo isto no interior de um espaço expositivo que é, ele próprio, arquitetura."[12]

A exposição de arquitetura, como referido por José Miguel Rodrigues a propósito da mostra portuguesa na Bienal de Veneza de 2018, não se trata de expor um objeto sobre um plano, mas de dar a ver a arquitetura. Chipperfield afirma que os desenhos, as maquetes ou os vídeos são objetos de interesse em si mesmos, no entanto, servem sempre para iluminar a arquitetura[13]. É esse o seu principal fim.

"Esta exposição representa a nossa tentativa de revelar como trabalhamos, como desenvolvemos as nossas ideias, como diferentes projetos se movem paralelamente em diferentes lugares, com diferentes recursos, prioridades e colaboradores, sempre em busca do equilíbrio entre a perspetiva local e global. Apesar da escala, variedade e abrangências dos nossos projetos, tentamos sempre manter uma perspetiva de estudo."[14]

Este ideal inerente às obras de Chipperfield é de igual modo visível nas suas exposições por se tratarem de uma apresentação do processo de projeto do arquiteto.

Todos estes momentos expositivos focam-se em preocupações do trabalho do arquiteto. A exposição "*Essentials. David Chipperfield Architects: 1985-2015*" preocupa-se com o revelar do papel social da arquitetura. Já a exposição da Trienal de Arquitetura de Lisboa mostra a importância da história em arquitetura e o modo como esta é transmitida ao público. A exposição alemã de 2017 foca-se nos programas excecionais dos espaços de exposição

[12] José Miguel Rodrigues in *Public without rhetoric. Pavilhão de Portugal: la Biennale di Venezia*, Leça do Balio: Monade, 2018, p.193
[13] David Chipperfield sobre a Exposição na Basílica Palladiana, *"David Chipperfield talk livestream from Venice"*. Entrevista por Amy Frearson. Dezeen a 24 de Maio de 2018, in https://www.youtube.com/, acedido a 4.junho.2018
[14] David Chipperfield, *"Major exhibition in Vicenza displays the working practices of David Chipperfield Architects",* Philip Stevens. Design Boom a 21 de Maio de 2018, in https://www.designboom.com/, acedido a 1.junho.2018

e na importância de dar a conhecer ao público o que se expõe. A exposição na Basílica Palladiana apresenta o processo de arquitetura, sempre distinto de um projeto para o outro, ou seja, todas estas exposições, além de darem a ver as obras de Chipperfield, refletem as permanentes preocupações inerentes no processo de projeto que culmina naquelas arquiteturas, contribuindo para a definição de uma eventual teoria de projeto do autor.

"Temos tratado de dar mais informação sobre o processo de desenho, mostrando-o não como um ato de um génio individual, mas como um método, em colaboração e interativo que é desordenado e imprescindível. Um processo que procura encontrar ideias através de uma compreensão mais profunda do lugar e do propósito, em vez da imposição de ideias que confirma os preconceitos formais do arquiteto, do cliente e inclusive da opinião pública."[15]

O diálogo entre a arquitetura e a sociedade é um tema comum a todas as exposições, assim como o facto do processo de arquitetura não se focar num ato individual, mas, antes, num trabalho coletivo que inclui a própria tradição. Em todas elas a sua obra arquitetónica é conteúdo da exposição, exceto na primeira onde Chipperfield propõe uma instalação para o espaço desenhado por Mies dando-lhe, temporariamente, uma nova vida, antes da intervenção, de carácter mais definitivo, que este se encontra agora a fazer.

A exposição alcança um poder do qual o próprio arquiteto não tem muitas vezes consciência. É importante reforçar aqui que uma exposição não é inócua, é um fortíssimo meio de divulgação de pensamento. É reflexão e comunicação. Uma grande oportunidade para o arquiteto onde este, pode ver exposto o seu trabalho, mas, também (quando é ainda curador) expor sobre si mesmo, a sua visão sobre o mundo e os problemas centrais do seu tempo.

Mies van der Rohe, num texto intitulado, precisamente, "*Sobre o tema: exposições*", faz uma reflexão muito lúcida sobre este assunto.

[15] "we have tried to give more insight into the process of design, showing it not as an act of individual genius, but as a collaborative and iterative method that is messy and unpredictable,' chipperfield continues. 'a process which seeks to find ideas through a deeper understanding of place and purpose, rather than the imposition of ideas that confirm the formal prejudices of the architect, the client or even public opinion." David Chipperfield, *"Major exhibition in Vicenza displays the working practices of David Chipperfield Architects",* Philip Stevens. Design Boom a 21 de Maio de 2018, in https://www.designboom.com/, acedido a 1.junho.2018

"As exposições são instrumentos da indústria e da cultura. Assim devem usar-se.

O êxito de uma exposição depende do seu enfoque dos problemas básicos. A história das grandes exposições mostra-nos que apenas as exposições que tratam problemas vivos têm êxito.

A era das exposições monumentais para fazer dinheiro já passou. Hoje julgamos uma exposição pelo que consegue no seu campo cultural.

As condições económicas, técnicas e culturais mudaram radicalmente. Ambas, tecnologia e indústria, enfrentam novos problemas. É muito importante para a nossa cultura e sociedade, assim como para a tecnologia e a indústria, encontrar boas soluções.

A indústria alemã – e, realmente, a indústria europeia no seu conjunto – deve compreender e resolver estas questões especificas. O caminho deve levar desde da quantidade até à qualidade, desde do extensivo até ao intensivo.

Nesse caminho, a industria e a tecnologia unirão as suas forças com o pensamento e a cultura.

Estamos num período de transição: uma transição que alterará o mundo.

Explicar e apoiar esta transição será responsabilidade das exposições futuras e só triunfarão se se concentrarem nesta tarefa e abordarem o problema central do nosso tempo: intensificar a nossa vida."[16]

A Bienal de Veneza

Talvez não seja exagerado dizer que a exposição que mais influência tem hoje no universo da disciplina é a Bienal de Arquitetura de Veneza. De dois em dois anos, arquitetos e artistas são desafiados a mostrar o seu trabalho nesta grande exposição internacional (em nome próprio ou em parcerias, arquitetos expõem o seu trabalho e pensamento na cidade italiana).

[16] Rohe, Ludwing Mies Van der; *"Sobre el tema: Exposiciones"* in *Escritos, diálogos y discursos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos, 2003, pág. 38-39

Embaixo
Bienal de Arquitetura de Veneza, Veneza.
Arsenal.



A Bienal de Veneza teve a sua primeira edição no ano de 1895 enquanto exposição de Arte, sendo que apenas em 1980 se viria a realizar, pela primeira vez, a "*Exposição Internacional de Arquitetura da Bienal de Veneza*", abrindo ao público no espaço do Arsenal veneziano. A arquitetura já fazia parte da Bienal desde 1968, no entanto nunca num espaço dedicado inteiramente à disciplina.

Neste momento a Bienal de Arquitetura inclui já três diferentes instalações: a Exibição Internacional, no Arsenal, realizada pelo curador; as exposições realizadas nos Pavilhões Nacionais, na área dos Giardini, da responsabilidade dos curadores de cada país; e, por fim, os intitulados Eventos Paralelos, espalhados pela cidade de Veneza. Desta forma, alcança-se uma maior variedade de expressões e públicos para a grande exposição da Bienal, que conta atualmente com a participação de 89 países.

Em 1980, "*The Presence of the Past*", a 1ª *Exposição Internacional de Arquitetura da Bienal de Veneza,* com a curadoria de Paolo Portoghesi*,* convidava os arquitetos a refletir sobre a história da arquitetura como base da atividade projetual. A representação portuguesa só se oficializou em 2002, na 8.ª Bienal de Arquitetura, pela curadoria de Deyan Sudjic, intitulada de "*Next*".

Ao longo dos anos os temas das Bienais variaram, no entanto, nas Bienais mais recentes sente-se uma maior preocupação por parte dos arquitetos em incluir a sociedade no discurso da arquitetura potenciando relações entre estes dois referentes. A partir de 2006, os títulos das Bienais falam por si e revelam esta inquietação de um modo muito direto: em 2006 "*Cities. Architecture and Society*", em 2008 "*Out There: Architecture Beyond Building*", em 2009 *"People meet in architecture"*, em 2012 *"Common Ground*", em 2014 "*Fundamentals, Absorbing Modernity: 1914–2014*", em 2016 "*Reporting from the front*" e em 2018 "*Free Space*".

A oportunidade do arquiteto mostrar à sociedade o que pode fazer por ela, de influenciar o quotidiano e, de certo modo, revelar a influência

da história, da memória e dos progressos conseguidos até à atualidade, potencia o desenvolvimento do espaço do edifício e do espaço da cidade, ou seja, da arquitetura. Disso nos falava Mies.

Sendo Veneza um centro de reconhecidíssimas obras de arquitetura, a Bienal vê-se inevitavelmente confrontada com uma exposição permanente de arquitetura, tendo que encontrar um modo de expressão capaz de 'competir' com a arquitetura da própria cidade. Mesmo os próprios cidadãos venezianos, habitantes da zona histórica insular, vivem o seu dia-a-dia numa realidade algo distinta daquela de outras cidades europeias, devido à existência de inúmeros canais de água que, ainda que conjugados com vias pedonais, conduzem no seu cariz de exceção a uma vivência cultural bastante diferente.

A Bienal é, por isso, a celebração da arquitetura numa cidade embebida, ou, quiçá, mergulhada em arquitetura. É, ainda, uma confluência da profissão, uma celebração numa cidade e numa cultura que é rica em factos arquitetónicos pelas evidências físicas e reais que se demonstram verdadeiramente importantes no desenvolvimento de uma cidade. "*A Bienal é um feito extraordinário e nada fácil de se fazer.*"[17]

É Chipperfield quem o diz, ou seja, alguém que conhece por dentro as implicações que a produção de um evento desta natureza envolve.

Existe um legado de arquitetura em Veneza, refere Chipperfield[18], dado que os italianos são muito apaixonados pela arquitetura e pelo design, não apenas de um modo superficial, mas de uma maneira tal que se é levado a deduzir que a arquitetura deste país nunca desaparecerá. A propósito da inauguração da exposição do seu trabalho, na basílica Palladiana, em Vicenza, uma outra casa da arquitetura, o arquiteto revelou o seu entusiasmo pela presença de cerca de quinhentas pessoas, cidadãos normais,

[17] David Chipperfield, *"David Chipperfield talk livestream from Venice"*. Entrevista por Amy Frearson. Dezeen a 24 de Maio de 2018, in https://www.youtube.com/, acedido a 4.junho.2018

[18] David Chipperfield, *"David Chipperfield talk livestream from Venice"*. Entrevista por Amy Frearson. Dezeen a 24 de Maio de 2018, in https://www.youtube.com/, acedido a 4.junho.2018

sem qualquer ligação profissional à arquitetura, mas com demonstrado interesse no discurso de abertura e na própria exposição.

Chipperfield reforça, também, a componente da história enquanto característica essencial e intrínseca à nacionalidade italiana, cabendo ao arquiteto a responsabilidade de estabelecer o compromisso entre o progresso e a conservação como parte da mesma história, devendo esta premissa ser conduzida a outras cidades[19].

O "*país dos arquitetos na Bienal de Veneza*"[20] revela o impacto desta exposição a nível mundial já que, para além de expandir o trabalho desenvolvido pelos arquitetos convidados, potencia o desenvolvimento de um ato reflexivo sobre os problemas da arquitetura.

Contudo, Chipperfield afirma não ter a certeza do impacto da influência da Bienal de Arquitetura quer nas pessoas, quer na sociedade, devido, fundamentalmente, à dificuldade de concretização de uma exposição de arquitetura[21], problema com o qual, como vimos, se confrontou várias vezes.

A Bienal de Arquitetura conduz questões que partem da própria disciplina da arquitetura, mas também questões políticas, sociais, económicas e humanistas. A arquitetura apresenta uma agenda social com as mais vastas implicações, tentando dar resposta aos problemas da sociedade nos mais variados contextos e geografias. A Bienal engloba o mundo e aceita as diferenças culturais e sociais, comunicando as suas hipóteses através do recurso às mais variadas formas de expressão.

Este é um verdadeiro desafio à comunicação por parte dos arquitetos que, através de exposições, debates e textos, tentam alcançar o público.

[19] David Chipperfield comenta a situação arquitetónica de Itália, referindo-se à recente intervenção na praça de St. Marcus, *"David Chipperfield talk livestream from Venice"*. Entrevista por Amy Frearson. Dezeen a 24 de Maio de 2018, in https://www.youtube.com/, acedido a 4.junho.2018

[20] Ana Vaz Malheiro e Isabel Salema, *"O país dos arquitectos na Bienal de Veneza", Público* a 8 de Junho de 2018*, Veneza , in https://www.publico.pt/*, acedido a 11.Junho.2018

[21] David Chipperfield quando questionado sobre o impacto do poder da Bienal, *"David Chipperfield talk livestream from Venice"*. Entrevista por Amy Frearson. Dezeen a 24 de Maio de 2018, in https://www.youtube.com/, acedido a 4.junho.2018

Embaixo
Bienal de Arquitetura de Veneza, Veneza.
Espaço do Arsenal.



O tema da Bienal, proposto pelo curador, reflete as preocupações ou questões, que este deseja colocar aos seus pares e ao público (porque as coloca a si mesmo).

Neste ponto, a Bienal reflete o seu poder da arte da retórica. São os arquitetos a usar a linguagem que conhecem para comunicarem de um modo eficaz e persuasivo, as suas perspetivas, tendo na ironia uma das suas figuras de estilo mais interessantes: pode dar a entender precisamente o contrário daquilo que se pensa. *"A ironia permite explorar as relações oblíquas entre um sentido mais literal e um sentido mais figurado."* [22]

A Bienal de Veneza é uma grande exposição de arquitetura e uma arte, uma prática assente numa experiência que envolve de igual forma a aprendizagem. Recolhe a memória e a ação e, assim, produz. A memória conduz a uma procura de referentes pessoais que demonstram o pensamento e o ponto de vista do arquiteto em relação à prática da arquitetura, refletindo-se em valores das suas conceções e da independência do seu pensamento e ação.

O recolher de informação, a pesquisa por ideias, a investigação, o reavivar de memórias, o absorver da história, o aprender com a tradição que parece trabalhar em arquitetura de um modo passivo, tornam-se ativos no grande evento que é a Bienal.

As exposições só triunfarão se *"abordarem o problema central do nosso tempo"*[23]. Disto nos falava Mies e é precisamente dos problemas do nosso tempo que as bienais de Veneza têm tentado tratar e elas interessam-nos, aqui, particularmente, pela presença assídua de Chipperfield, convidado várias vezes a expor e, numa experiência mais radical, a fazer a curadoria do grande evento.

---

[22] Pedro Baía, *"A Arte da retórica na Bienal de Veneza",* Público a 8 de Junho de 2018, in *https://www.publico.pt/*, acedido a 11.Junho.2018

[23] Mies van der Rohe; *"Sobre el tema: Exposiciones"* in *Escritos, diálogos y discursos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos, 2003, pág. 38-39

Embaixo
Bienal de Arquitetura de Veneza 2012, Veneza.
"Common Ground".



"Common Ground"

"O meu pressentimento é que se tem de distinguir entre uma Bienal e uma feira/mostra, isto deve ser sobre ideias. Eu pensei que este era o momento para tentar criar um conceito, assumindo um assunto que estava no ar." [24]

A Bienal de Arquitetura de Veneza, em 2012, consistiu numa oportunidade única para David Chipperfield se colocar no seio da disciplina, de partilhar as suas inquietações (mas também as suas certezas) e de interpelar o outro (seja curadores dos vários países, arquitetos, investigadores e o público em geral) trazendo para o debate o título "*Common Ground*".

Um título com direito a diferentes interpretações. Numa tradução literal, o chão comum, de todos e, por isso, público. Numa outra perspetiva, pode significar um outro território, de partilha, que revela afinidades entre os homens, ou seja, o espaço comum do pensamento, das ideias. O tema proposto por Chipperfield permite uma interpretação direta sobre o espaço físico partilhado pelo indivíduo e a sociedade (o espaço e os edifícios públicos da cidade) e, nesse sentido, territórios especiais que permitem arquiteturas de exceção, mas, também, o seu contrário. Ainda dentro da dimensão física que o tema evoca, o espaço comum pode ser lido como a cidade anónima, a arquitetura banal que desenha e organiza o território e que permite, precisamente, que os edifícios e os espaços de carácter mais especial possam sobressair no seu contexto. No entanto, o tema permite, também, uma reflexão a um outro nível, entre as referências comuns e intemporalidades que ligam os arquitetos.

Nesta reflexão da 13.ª Bienal, Chipperfield explora a linha comum entre as duas vertentes da arquitetura que percorrem todo o seu processo de projeto. A vertente da prática, vinculada à disciplina de arquitetura, manifestada pela tradução literal do tema e da manifestação da arquitetura, e

[24] "My feeling is that you have to distinguish between a biennale and a trade fair, it must be about ideas. I thought this was a moment to try to create a concept, taking an issue that was in the air." David Chipperfield, *"Coming Down to Earth"* por Hugh Pearman. RIBA Journal a Outubro de 2012, in http://www.ribajournal.com/, acedido a 1.junho.2018

a vertente teórica, vinculada ao valor das ideias e ao carácter de transmissão de um legado comum a que chamaríamos de tradição.

Pelo sentido literal, ao interpretar "*Ground*" como o chão que nos une, os espaços da cidade e dos edifícios públicos (como na planta de Noli), quer no campo político, quer naquele social e público, a curadoria de Chipperfield é conduzida pela capacidade da arquitetura em produzir, revelar e/ou melhorar esse "*Espaço Comum*" que nos serve.

Apesar do sentido literal ter sido o que mais vinculou entre os convidados, as suas reflexões sobre a construção de afinidades, de continuidades entre arquitetos ou até mesmo sobre as condições práticas comuns da disciplina, constituíam o interesse principal de Chipperfield. Teria sido esta a principal fonte da ideia, da origem, da referência para o seu trabalho e Chipperfield é muito claro nas premissas.

"Eu estou interessado nas coisas que os arquitetos partilham e têm em comum, desde as condições da prática da arquitetura até às influências, colaborações, histórias e afinidades que enquadram e contextualizam o nosso trabalho. Eu quero aproveitar a oportunidade da Bienal para reforçar a nossa compreensão da cultura arquitetónica, e para enfatizar as continuidades filosóficas e práticas que a definem".[25]

Esta exposição foi marcada por uma série de relações que conectam alguns dos grandes nomes da arquitetura mundial com as gerações mais jovens que neles vêm referências para o seu trabalho. Uma Bienal de colaboração e diálogo que revela como as afinidades e as continuidades filosóficas e práticas podem contextualizar e apoiar o trabalho do arquiteto. Aparentemente, trata-se de uma leitura pela teoria da arquitetura, diríamos, e uma teoria de projeto que impulsiona os arquitetos a explorar em família (ainda que longínquas no tempo) as suas preocupações profissionais e sociais.

---

[25] "I am interested in the things that architects share in common, from the conditions of the practice of architecture to the influences, collaborations, histories and affinities that frame and contextualize our work. I want to take the opportunity of the Biennale to reinforce our understanding of architectural culture, and to emphasize the philosophical and practical continuities that define it." David Chipperfield, "*David Chipperfield announces 'Common Ground' as the theme for the 13th International Venice Biennale*" por Karissa Rosenfield. Domus a 17 de Janeiro de 2012, in https://www.archdaily.com/, acedido a 22.02.2018

"Nós promovemo-nos de forma autobiográfica, mas tendemos distanciarmo-nos das nossas preocupações comuns. Por isso, a Bienal de 2012 está focada no que eu chamei de "Common Ground", o espaço comum, isto é, entre os arquitetos e a sociedade, bem como entre os próprios arquitetos (entre eles)."[26]

A arquitetura não é um ofício de mentes individuais, é uma disciplina inteiramente conectada pelas preocupações, influências e intenções comuns, quer do ponto de vista intelectual, quer de um modo prático. Falamos de uma disciplina que evoca o coletivo e Chipperfield reforça essa evocação natural.

"*O ambiente [da 13ª Bienal] é mais calmo, mais lento e mais espaçoso do que em anos anteriores e os arquitetos envolvidos parecem estar muito felizes por, não estarem envolvidos numa rivalidade frenética por um lugar de estatuto.*" [27], publicava o "The Guardian" em setembro de 2012. Parece que a exposição terá surtido o seu efeito junto dos arquitetos e do público. "'*Common Ground' sounds like 'People Meet in Architecture*'"[28].

Chipperfield convida as suas referências a exporem, incentivando estes mesmos arquitetos a convidarem outros (incluindo jovens) que os inspiraram ou por eles mesmos inspirados, de modo a construir-se uma cadeia de afinidades no espaço da Bienal de 2012. As respostas foram muitas e surpreendentes.

O Atelier Urban-Think Tank e Justin McGuirk apresentaram a torre David, um arranha-céus inacabado que alberga, agora, comunidades informais. Esta exposição dá a ver como um espaço da cidade, que não fora acabado como planeado, pode funcionar para além do espaço pensado ou

[26] "We've promoter ourselves autobiographically, but we've tended to be remote from common concerns. So, the 2012 Biennale is focused on what I've called 'Common Ground' the common ground, that is, between architects and society as well as between architects themselves." David Chipperfield. "*Venise, Canal Collectif*" por Jonathan Glancey. *L'Architecture d'Aujoud'hui* a Julho de 2012, in https://davidchipperfield.com/, acedido a 9.março.2018

[27] "The mood is calmer, slower and more spacious than in previous years and the architects involved seem to be quite happy not to be engaged in frenetic rivalry for totems of status." Rowan Moore, "*Building a brighter future at the Venice Biennale". The Guardian* a 2 de Setembro de 2012, in https://www.theguardian.com/, acedido a 9.março.2018

[28] A Bienal de curadoria de Chipperfield remete para a Bienal de 2010, *"People Meet in Architecture"*, de curadoria de Kazuyo Sejima. Rowan Moore, "*Building a brighter future at the Venice Biennale". The Guardian* a 2 de Setembro de 2012, in https://www.theguardian.com/, acedido a 9.março.2018

concebido pelo arquiteto. A torre David, apesar de não se tratar de uma arquitetura anónima, apresenta-se enquanto espaço comum e banal da cidade.

"Common Ground" estendeu-se ainda ao passado. Nicholas Hawksmoor, falecido há quase três séculos, surge retratado nas belas fotografias de Hélène Binet. Os britânicos Caruso St. John prestaram homenagem às suas inspirações (ou mestres), incluindo Sir John Soane. Deu-se, também, uma exposição sobre Mario Piana que, tendo sido o responsável pelo restauro de alguns dos prédios em ruínas de Veneza, desempenhou um papel vital, ainda que invisível, na história da arquitetura, nomeadamente do território comum daquela cidade. Já o suíço Valerio Olgiati convidou outros arquitetos para contribuir com imagens que os inspiraram, dispostas sobre uma mesa.

O grupo colaborativo Fat (Fashion Architecture Taste) mostrou um grande modelo branco de um fragmento da Villa Rotonda de Palladio, como parte de seu 'Museu de Copiar'. Copiar, segundo o grupo FAT, sempre foi uma parte essencial da arquitetura, e o mito do génio totalmente original é, portanto, suspeito – a Villa Rotonda é possivelmente o edifício mais copiado do mundo.

Também Norman Foster, um dos mestres de Chipperfield, entrou no espírito de *"Common Ground"* ao expor milhares de imagens de arquitetos – críticos –, num ambiente com várias telas. Imagens do mundo em desenvolvimento surgem lado a lado com outras de espaços públicos mais pacíficos e ainda obras notáveis de Foster e de outros arquitetos. Um '*melting pot*' das principais ideias permitidas pelo título.

Esta Bienal remeteu também para as formas mais primitivas da arquitetura, observando-se objetos trabalhados à mão e artesanais, como um grande plano da cidade desenhada por Jo Noero, na África do Sul, ou um longo pergaminho no pavilhão britânico com uma imagem detalhada de uma paisagem urbana britânica imaginada por Sino.

Em cima
Mostra de Valerio Olgiati,
Veneza.
Bienal de 2012.

Embaixo
Mostra de FaT,
Veneza.
Bienal de 2012.





Em cima
"Along the High Street in the Working Village' Scroll",
Veneza.
Pavilhão Britânico Bienal de 2012.

Embaixo
"Architecture By Civil Servants",
Veneza.
Mostra de OMA na Bienal de 2012.





Sendo, ainda, a partir dos espaços comuns e dos edifícios comuns e banais que outras arquiteturas se podem evidenciar, também esta perspetiva se encontrava plasmada na exposição de Renzo Piano. Uma exposição complexa por mostrar o *The Shard* a partir de múltiplos pontos de vista. É, claramente, um trabalho da era dos ícones, que Renzo Piano apresenta como parte do território comum de Londres, devido à visão urbana implícita no projeto. No cerne do projeto deste edifício estava uma extensão urbana sustentável que uniria a cidade – o espaço comum, banal e anónimo – através de uma rede de transportes públicos. Um espaço comum para todos.

A exposição do atelier de Rem Koolhas, OMA, mostra "*Architecture By Civil Servants*". Retrata as cidades dos anos 60 e 70, onde a causa pública provou ser uma fonte de inspiração. Muitos arquitetos decidiram responder a uma necessidade de construção do terreno comum, suspendendo a prática privada em favor de uma ideologia partilhada neste espaço comum, que parece estar constantemente ameaçada. OMA apresenta uma mistura de registos fotográficos dos edifícios no seu estado atual e aquando da sua construção, como uma pequena contribuição para o *Espaço Comum* de Chipperfield.

Todas as participações, na 13ª Bienal de Veneza mostram que a curadoria de Chipperfield se revelou atraente, ponderada e justa – uma Bienal envolvida por um ambiente de generosidade, cuidado e partilha.

"Apesar das nossas diferentes preocupações, origens e pontos de vista partilhamos, de facto, um terreno comum, e isso forma a base de algo que poderíamos descrever como uma cultura arquitetónica."[29]

"*Common Ground*" foi, de facto, o grande momento e a grande oportunidade que Chipperfield teve para – como dizia Mies – abordar problemas centrais do nosso tempo e intensificar (ainda que durante aquele período) as nossas vidas. E a verdade é que ficam sempre ressonâncias pelo

[29] "Despite our different concerns, backgrounds and points of view we do indeed share common ground, and this forms the basis of something we might describe as an architectural culture." David Chipperfield, *"Coming Down to Earth"* por Hugh Pearman. RIBA Journal a Outubro de 2012, in http://www.ribajournal.com/, acedido a 1.junho.2018

que aquele período não se fechou definitivamente. Depois desse evento, Chipperfield tem continuado a participar na exposição com propostas que, sendo distintas, continuam a refletir sempre as suas preocupações e o seu modo de estar na arquitetura.

Na Bienal de 2016, com o tema "*Reporting from the front*" da curadoria de Alejandro Aravena, um tema no qual se discutia o papel dos arquitetos perante o quotidiano, nos diversos contextos políticos, geográficos, sociais e económicos, David Chipperfield tomou o exemplo do *Naga Museum*.

"Existem várias batalhas a serem vencidas e várias fronteiras a serem expandidas para melhorar a qualidade do ambiente e consequentemente a qualidade de vida das pessoas. É isso que nós gostaríamos que as pessoas viessem ver na 15ª Exposição Internacional de Arquitetura: histórias de sucesso que valem a pena ser contadas e casos exemplares que devem ser partilhados onde a arquitetura tenha feito a diferença nessas batalhas e fronteiras", afirma o curador desta Bienal.[30]

Este tema sensibilizou Chipperfield, que na 15ª Bienal apresentou o Museu no Sudão fornecendo uma impressão geral do projeto e do seu contexto, incluindo maquetes, entrevistas com pessoas ligadas a Naga, um filme que foca a escavação arqueológica, bem como uma pequena gama de objetos oriundos da própria escavação.

Chipperfield interpretou o tema como um modo de melhorar a vida quotidiana, intitulando mesmo os arquitetos de "*enfermeiros da sociedade*". Não os considera médicos, porque por si só o arquiteto não está ao alcance da total resolução do problema cabendo-lhe, portanto, um papel de prestador de cuidados, de auxílio. Esta metáfora usada por Chipperfield reflete-se em Naga, no sentido em que o projeto consegue ajudar a esclarecer uma cultura e a história aos habitantes locais que não têm os mesmos acessos disponíveis num país desenvolvido – uma vez mais, o papel do arquiteto na sociedade afirma-se enquanto questão cultural, muito presente nos dias de hoje.

[30] Alejandro Aravena, *"A Bienal de Arquitetura de Veneza"* por equipa Anual Design. *Anual Design* a 28 de julho de 2015, in https://anualdesign.com.br/, acedido a 1.junho.2018

Em cima
David Chipperfield,
Sudão.
Naga, 2008.

Embaixo
Mostra de David Chipperfield Architects,
Veneza.
Bienal de 2016.





Embaixo
Mostra de David Chipperfield Architects, Veneza.
Bienal de 2018.



Já na Bienal de 2018, que as curadoras Yvone Farrell and Shelly McNamara intitularam de "*FreeSpace*", debate-se o espaço livre, "*o espaço público que se pode revelar pela presença ou pela ausência da arquitetura, se entendermos a arquitetura como 'pensamento aplicado ao espaço em que vivemos'*"[31], como afirma Paolo Baratta, presidente da Bienal.

Nesta Bienal, que contou, mais uma vez, com a participação de Chipperfield, o arquiteto reforça a contribuição da arquitetura para a sociedade e da história da arquitetura para os arquitetos, relembrando uma imagem que acompanha o seu escritório há mais de vinte anos: a galeria do *Altes Museum* de Karl Friedrich Schinkel, onde é dado enfoque à vista do mundo exterior através das colunas do átrio do museu. O desenho de Schinkel é colocado à escala das pessoas que contemplam o espaço na Bienal, transmitindo uma sensação de se estar perante a real espacialidade do *Altes Museum*.

As figuras que estão representadas no espaço do desenho confundem-se com o observador, são cidadãos que visitam o edifício público, subiram a escadaria, e que, já dentro deste, observam a paisagem, entre as colunas clássicas, antes de atravessarem a porta para a entrada efetiva no espaço das coleções.

Esta ideia do edifício absorver o espaço público, num momento de transição entre o interior e o exterior, surge como premissa a muitos dos projetos de Chipperfield, incluindo aquele da *James Simon Gallery*: o passado como referência e apoio à arquitetura presente. Neste mesmo edifício procuraram refente muitos outros arquitetos sendo largamente conhecida a grande ligação que Mies estabelece entre o *Altes Museum* e a *National Gallery*, cuja recuperação se encontra agora nas mãos do próprio Chipperfield. A ligação não será mero acaso.

[31] Yvone Farrell and Shelly McNamara, *"Bienal de Veneza de 2018 revela mais detalhes sobre o tema deste ano: Freespace"* por Rory Stott. *Archdaily* a 2 de Março de 2018, in https://www.archdaily.com.br/, acedido a 1.junho de 2018

Nesta instalação, Chipperfield não fica indiferente à retórica inerente à Bienal. Por um lado, a leitura direta da relação do espaço público com o edifício, por outro, e numa perspetiva não tão evidente, o espaço livre do tempo e da memória que une o passado e o presente, a que Chipperfield nomeou "*Common Ground*". Esta perspetiva foi salientada no Manifesto de Junho de 2017 da Bienal, onde é comunicado que "*Freespace abrange a liberdade de imaginar o espaço livre do tempo e da memória unindo passado, presente e futuro, juntos, construindo sobre camadas culturais herdadas, tecendo o arcaico com o contemporâneo*."[32]

Chipperfield elogia o tema da Bienal de 2018[33] – não remetesse este para as suas já manifestadas preocupações – pois reflete sobre a contribuição do arquiteto para além da prática e do funcionalismo. Está interessado nas ideias e na sua manifestação, com componentes sociais e públicas e como esse tema é comunicado na arquitetura construída.

A preocupação no equilíbrio da relação entre a sociedade e a prática arquitetónica, entre o público e o edifício que se ergue, entre o espaço livre que fica para lá da implantação do edifício, o reviver da memória e da história, o chamar as referências passadas e presentes para o projeto, todas se constituem questões abordadas na última Bienal. O tema da Bienal de 2018 vai, por isso, muito de encontro à curadoria de Chipperfield, em 2012, como o próprio reconhece, pois tudo isto se trata, também, do '*espaço comum*' que o arquiteto pretendeu refletir na 13.ª Bienal. Uma ideia de continuidade que terá agradado a Chipperfield.

Passados seis anos, aquando da Bienal de 2018, quando questionado sobre se teria conseguido alcançar o que pretendia com a sua curadoria em 2012, Chipperfield afirma perentoriamente que sim. Afirma, ainda, que estava preocupado com o modo como a profissão de arquitetura estava

[32] Yvone Farrell and Shelly McNamara, *"Bienal de Veneza de 2018 revela mais detalhes sobre o tema deste ano: Freespace"* por Rory Stott. *Archdaily* a 2 de Março de 2018, in https://www.archdaily.com.br/, acedido a 1.junho de 2018
[33] *"David Chipperfield talk livestream from Venice"*. Entrevista por Amy Frearson. Dezeen a 24 de Maio de 2018, in https://www.youtube.com/, acedido a 4.junho.2018

a crescer e que a Bienal se estivesse a transformar numa espécie de '*show room'* onde os arquitetos eram convidados a mostrar o seu melhor projeto, sempre em competição uns com os outros.

A natureza competitiva da disciplina e a tendência dos arquitetos contemporâneos quererem manifestar a sua autoria nos edifícios e espaços que projetam estabelecendo uma associação clara entre o edifício e o arquiteto autor do projeto, revela-se em expressões banais como: "o edifício da Zaha Hadid", "o edifício do Renzo Piano", "o edifício do Foster", etc[34]. Esta reflexão de Chipperfield, que parece assentar numa certa ideia de maneirismo da profissão, acaba por se alargar à Bienal, lugar propício à exibição do trabalho dos arquitetos.

Esta exibição tende a dominar o debate da arquitetura e na Bienal por si orquestrada, Chipperfield não pretendia abordar o que separava os arquitetos, nem o que os distinguia entre si, mas exatamente o contrário.

"*Porque não deixamos as armas à porta e conversamos sobre o que partilhamos? Todos os arquitetos acabam por se sentar à noite no bar, a discutir problemáticas e questões semelhantes tanto a um nível prático como em relação a questões mais intelectuais."*[35]

O arquiteto confessa que estava interessado em que a arquitetura da Bienal tivesse um tema, onde todos os projetos tivessem lugar. Considera o tema bastante útil e acredita que a partir daquela Bienal os temas começaram a ser mais precisos, tendo o arquiteto algum mérito nisso.

A curadoria de Chipperfield permitiu que o futuro da Bienal não caísse na simples ideia de *'show room'*, instituindo-se, antes, como um modo de dar a ver a utilidade da profissão do arquiteto. "*Common Ground*" é o território que une, não só os arquitetos, mas também a arquitetura à so-

[34] David Chipperfield, *"David Chipperfield talk livestream from Venice"*. Entrevista por Amy Frearson. Dezeen a 24 de Maio de 2018, in https://www.youtube.com/, acedido a 4.junho.2018
[35] David Chipperfield, *"David Chipperfield talk livestream from Venice"*. Entrevista por Amy Frearson. Dezeen a 24 de Maio de 2018, in https://www.youtube.com/, acedido a 4.junho.2018

ciedade. A arquitetura, ao trabalhar através da sociedade, coloca os arquitetos ao seu serviço. Os arquitetos, fazendo parte da sociedade, potenciam através das suas colaborações conjuntas a materialização de uma arquitetura ponderada e de qualidade. *"Uma medida cultural mais poderosa do que apenas uma boa pintura*."[36]

"Common Ground" reforça um maior entendimento do potencial coletivo do arquiteto e do seu ofício, intensificando a relação deste para com a sociedade – sociedade não apenas no sentido social e político, mas num sentido prático onde é reforçado o contacto do arquiteto com a realidade.

"A recessão normalmente estimula os arquitetos a recuar para o visionário. Chipperfield foi na outra direção, ancorando a arquitetura em cultura, construção e sociedade, o real e o concreto. Ele não tentou fugir da realidade, mas sim celebrar a sua melhor parte."[37]

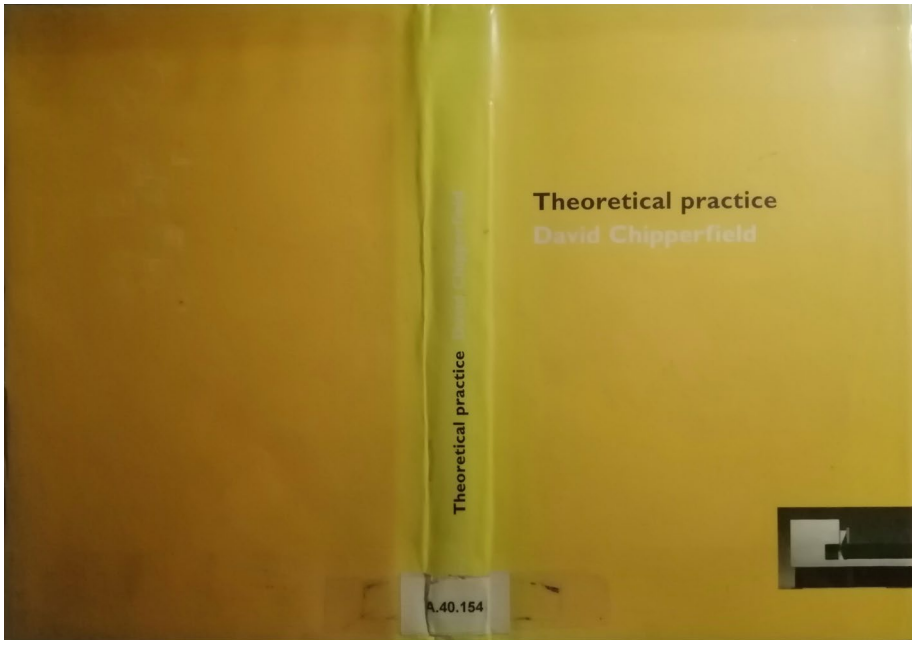
Chipperfield consegue, aqui, transmitir o que já em 1994 manifestava na sua publicação: o contacto com a realidade e o mundo físico enquanto o vértice mais difícil e complexo daquele seu triângulo – intelectual, pragmático, mundo físico – mas, igualmente aquele que, uma vez alcançado, permite dar vida à construção teórica do autor e responder, na prática, aos grandes problemas colocados pela sociedade do nosso tempo.

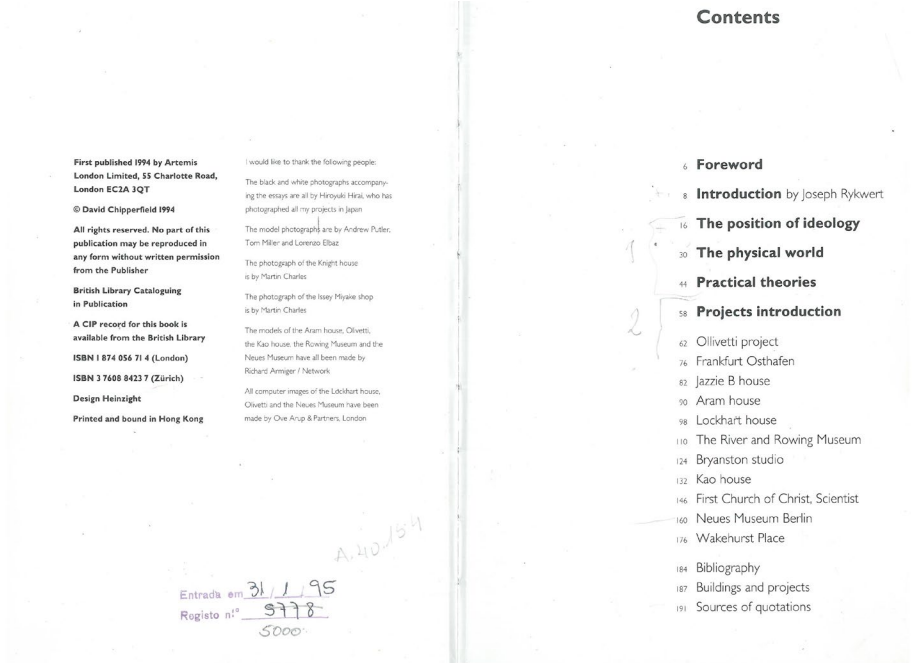
---

[36] David Chipperfield, *"David Chipperfield talk livestream from Venice"*. Entrevista por Amy Frearson. Dezeen a 24 de Maio de 2018, in https://www.youtube.com/, acedido a 4.junho.2018

[37] "Recession usually spurs architects to retreat into the visionary. Chipperfield has gone in the other direction, anchoring architecture in culture, construction and society, the real and the concrete. He has not tried to escape reality, but rather to celebrate the best parts of it." Edwin Heathcote, "*Construction and society*". *Financial Times* 1 de Setembro de 2012, in https://www.ft.com/, acedido a 4.junho.2018

Embaixo
***Theoretical practice*,**
David Chipperfield.
Capa e contracapa do livro e
dupla página com o índice.





First published 1994 by Artemis London Limited, 55 Charlotte Road, London EC2A 3QT

© David Chipperfield 1994

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced in any form without written permission from the Publisher

British Library Cataloguing in Publication

A CIP record for this book is available from the British Library

ISBN 1 874 056 71 4 (London)

ISBN 3 7608 8423 7 (Zürich)

Design Heinzight

Printed and bound in Hong Kong

I would like to thank the following people:

The black and white photographs accompanying the essays are all by Hiroyuki Hirai, who has photographed all my projects in Japan

The model photographs are by Andrew Putler, Tom Miller and Lorenzo Elbaz

The photograph of the Knight house is by Martin Charles

The photograph of the Issey Miyake shop is by Martin Charles

The models of the Aram house, Olivetti, the Kao house, the Rowing Museum and the Neues Museum have all been made by Richard Armiger / Network

All computer images of the Lockhart house, Olivetti and the Neues Museum have been made by Ove Arup & Partners, London

A.40/154
Entrada em 31/1/95
Registo nº 9778
5000

Contents

6 **Foreword**
8 **Introduction** by Joseph Rykwert
16 **The position of ideology**
30 **The physical world**
44 **Practical theories**
58 **Projects introduction**
62 Ollivetti project
76 Frankfurt Osthafen
82 Jazzie B house
90 Aram house
98 Lockhart house
110 The River and Rowing Museum
124 Bryanston studio
132 Kao house
146 First Church of Christ, Scientist
160 Neues Museum Berlin
176 Wakehurst Place
184 Bibliography
187 Buildings and projects
191 Sources of quotations

“Practice is often the excuse for lack of idea, since its implied that addressing problems denies access to ideas. It is only when architecture is understood as an intellectual craft that the appropriateness of ideas can be understood.”

“Despite our different concerns, backgrounds and points of view we do indeed share common ground, and this forms the basis of something we might describe as an architectural culture.”

David Chipperfield

Considerações finais

Espaço Comum em Chipperfield

É por mais evidente que a questão colocada inicialmente em relação ao trabalho de David Chipperfield – "Construção teórica ou teoria construída?" era uma questão retórica. Embora conscientes da convergência de ambas as dimensões na sua obra, a verdade é que só uma análise mais cuidada do seu projeto para a arquitetura nos permite um entendimento das implicações que aqueles dois vetores de força, permanente e em tensão, têm efetivamente no seu ofício.

A análise de "*Theoretical Practice*", publicado em 1994, lançava as sementes para o que viria a ser o seu trabalho futuro, bem como o caminho da nossa investigação.

A construção teórica que Chipperfield leva a cabo nesse livro chega até nós, hoje, por via das suas obras construídas, mas é nas obras não construídas que Chipperfield, naquele momento, encontra o veículo para comunicar uma teoria de projeto, ou seja, o mundo das ideias (as suas).

As *"Invenções"* que Chipperfield nos apresenta (por vezes sem lugar) são projetos que, por não chegarem ao confronto com o real, permitem uma maior clareza e entendimento das ideias e conceitos que, assim, permanecem imunes à complexidade introduzida pelo mundo físico. São construções teóricas que, de algum modo, contribuíram para a prática do seu ofício, ainda que noutros contextos.

O facto de um desses projetos ter, mais tarde, deixado de pertencer tão só ao mundo das ideias, tendo sido desenvolvido e efetivamente construído, permitiu-nos acompanhar com maior clareza as implicações e a força que o mundo físico tem no processo projetual. Chipperfield, que no seu livro escreveu sobre este assunto, permitiu-nos, no desenvolvimento deste processo, assistir àquele confronto em tempo real, ou seja, no momento em que os problemas de projeto se colocavam ao próprio arquiteto.

O *Neues Museum*, que podemos visitar hoje, não é aquele mesmo projeto que encontramos no conjunto das invenções de Chipperfield. Entre

um e outro, existe o mundo físico a trabalhar e a transformar o que podemos chamar de teoria construída.

O mundo físico, ou o real (se quisermos), introduz problemas a que o arquiteto não foge. Ao contrário de outros autores, a arquitetura de Chipperfield quer responder aos problemas – físicos, ideológicos, sociais, etc. – ancorando-se na história e na tradição para encontrar as melhores soluções.

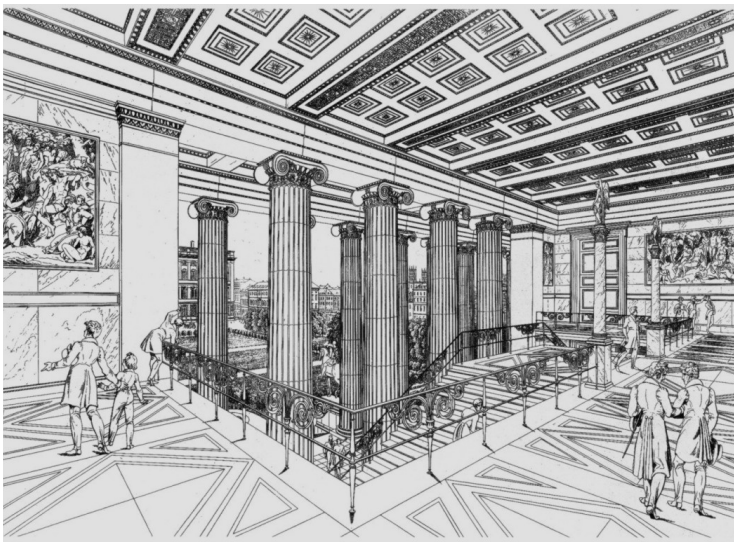
Chipperfield não está sozinho num ofício tão antigo pelo que procura nos seus "mestres" – dos antigos aos modernos – o justo apoio para continuar. A sua teoria de projeto, assenta, por isso, numa ideia de tradição coletiva, de chão comum que devemos continuar a desenhar.

É essa a sua proposta num dos momentos mais mediáticos do seu trabalho. Enquanto curador da Bienal de Veneza, Chipperfield propunha aos arquitetos, e ao mundo, uma reflexão sobre a ideia de "*Common Ground*", uma oportunidade única que o autor aproveitou para colocar a disciplina num plano de que esta se vinha afastando há algum tempo.

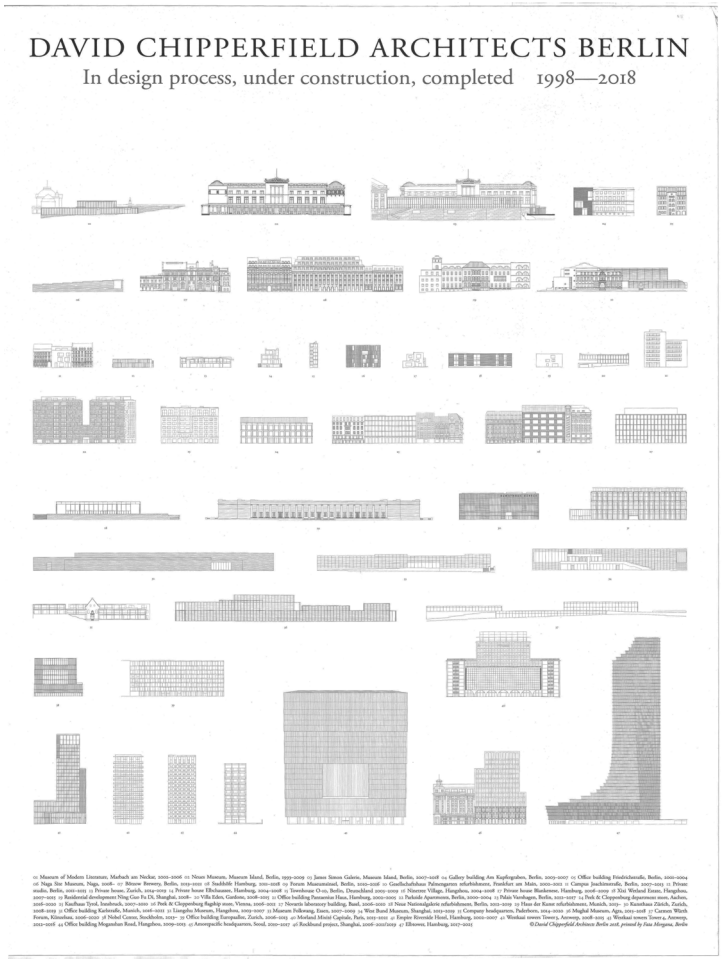
O *espaço comum* proposto por Chipperfield era tanto o espaço público (por vezes de exceção) como o espaço anónimo e banal disseminado pelo território. Era, ainda, o espaço comum das ideias, o tempo comum que une Alberti, Palladio, Schinkel, Mies e ele próprio.

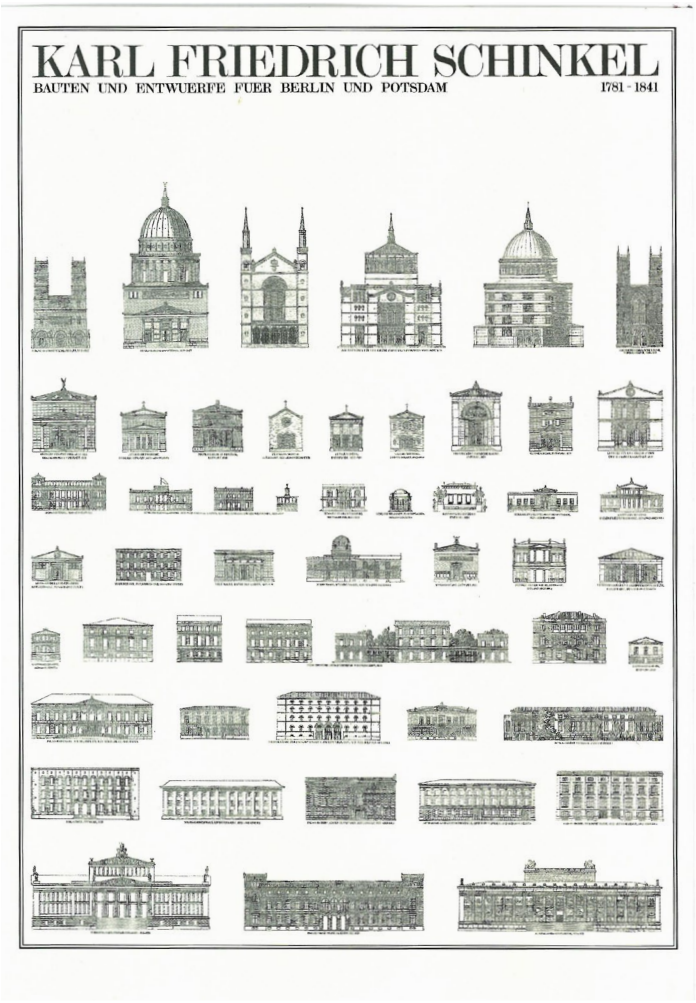
A exposição é, tal como o edifício do *Neues Museum*, a construção e divulgação de uma ideia sobre a disciplina, algo que Chipperfield já vinha a desenvolver pelo menos desde a sua publicação de 1994. O edifício é, aparentemente, mais perene do que a exposição, no entanto, como dizia Mies, as grandes exposições "intensificam a nossa vida" e podem deixar ecos fortíssimos.

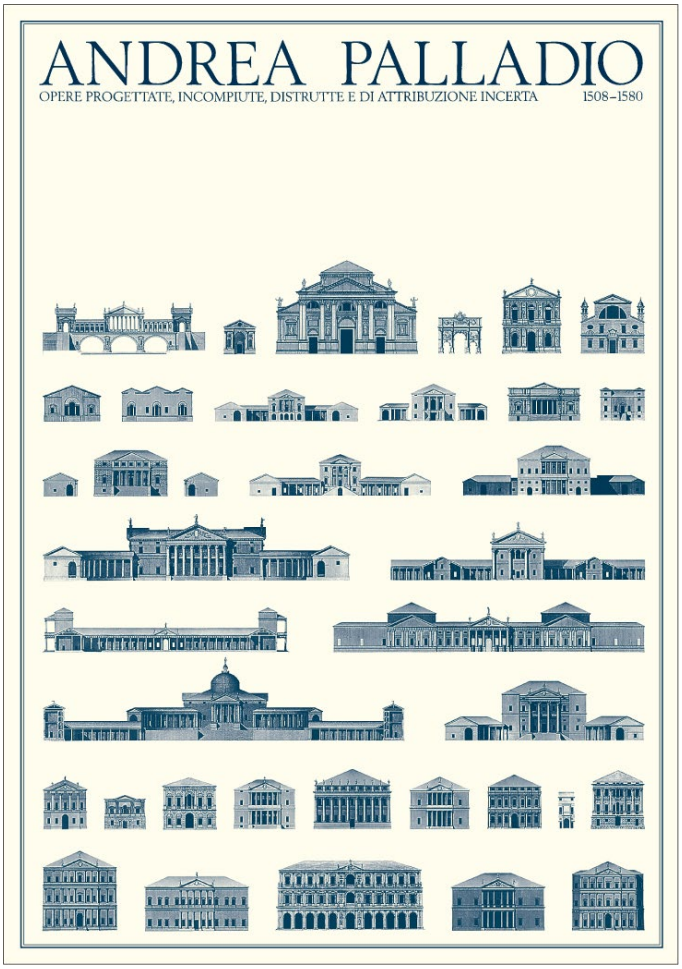
Foram esses ecos que nos permitiram ensaiar neste trabalho uma possível interpretação da obra de David Chipperfield.






DAVID CHIPPERFIELD ARCHITECTS BERLIN
In design process, under construction, completed 1998—2018


KARL FRIEDRICH SCHINKEL
BAUTEN UND ENTWUERFE FUER BERLIN UND POTSDAM
1781 - 1841


ANDREA PALLADIO
OPERE PROGETTATE, INCOMPIUTE, DISTRUTTE E DI ATTRIBUZIONE INCERTA
1508–1580

Bibliografia

| *Andrea Palladio* / ed. Paco Asensio. Lisboa: Dinalivro, 2004

| *David Chipperfield: 1991-1997* / ed. Fernando Márques Cecilia, Richard Levene. Madrid: El croquis 87, ed., 1997

| *David Chipperfield: 1998-2004* / ed. Fernando Márques Cecilia, Richard Levene. Madrid: El croquis 120, ed., 2004

| *David Chipperfield: 2006-2010* / ed. Fernando Márques Cecilia, Richard Levene. Madrid: El croquis 150, ed., 2010

| *David Chipperfield: architectural works: 1990-2002* / ed. by Thomas Weaver. Barcelona: Polígrafa, 2003

| *David Chipperfield Architects 2009-2019*, Madrid: Arquitectura Viva SL, 2019

| *Mies van der Rohe* / ed. Paco Asensio. Lisboa: Dinalivro, 2002

| *Mies van der Rohe: 1886-1969* / ed. by Luiz Trigueiros; texts by Fernando Vásquez. Lisboa: Blau, 1999

| *Mies Van der Rohe: critical essays* / ed. by Franz Schulze. New York: The museum of modern art, 1989

| *Schinkel: arquitecturas: 1781-1841* / dirección Símon Marchán Fiz; trad. Rosa Pilar Blanco. Madrid: Dirección General para la Vivienda y Arquitectura, 1989

| ALBERTI, Leon Battista; *Da Arte Edificatória*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011

| ALVAREZ CHECA, José; *Luis Barragan Morfin: 1902-1988: obra construida*. Sevilla: COPT, 1989

| ANDO, Tadao; *Tadao Ando 1: houses & housing*. Tokyo: Toto Shuppan, 2007

| AMERY, COLIN; *Four London architects: 1985-88* / Chipperfield, Mather, Parry, Stanton Williams. London: 9H Gallery, 1987

| BELTRAMINI, Guido*; Carlo Scarpa: architecture atlas*. Venezia: Regione del Veneto, 2006

| BERGDOLL, BARRY; RILEY, TERRENCE; *Mies in Berlin* / essays by Vittorio Magnago Lampugnani. New York: The Museum of Modern Art, 2002

| BUTTLAR, Adrian von; *Neues Museum Berlin. Architectural Guide*. Berlim: Deutsher Kunstverlag, 2010

| CHIPPERFIELD, DAVID; *Color en masa: Hormigón y pigmentos: ciudad de la justicia de Barcelona*. Barcelona: Actar, 2012

| CHIPPERFIELD, David; *Neues Museum Berlim*. Verlag der Buchhandlung Walther Konig, 2009

| CHIPPERFIELD, Chipperfield, *Theoretical Practice.* London: Artemis, 1994

| COSTA, Nuno Brandão; Mah, Sérgio; *Public without rhetoric*. Pavilhão de Portugal: la Biennale di Venezia, Leça do Balio: Monade, 2018

| ENGEK, Gerrit; *Schinkel in Berlin und potsdam*. München: Schirmer-Mosel, 2011

| FOSTER, Norman; *Rebuilding the Reichstag*. London: Weidenfeld Et Nicolson, 2000

| FRAMPTON, KENNETH; *David Chipperfield* / trad. Santiago Castán. Barcelona: Gustavo Gili, 1992

| GRASSI, GIORGIO; *Arquitectura lengua muerta y otros escritos* / prol. Carlos Martí Arís. Barcelona: Serbal, 2003

| GRASSI, Giorgio, *Escritos Escolhidos*. Porto: Fundação Marques da Silva e Edições Afrontamento, 2018

| HILBERSEIMER, LUDWIG; *Mies Van der Rohe* / trad. Antonio Monestiroli. Milano: Cittàstudi, 2008

| INSTITUT MUNCHEN, Goethe; Karl Friedrich Schinkel 1781-1841. Berlim: Goethe- Institut Munchen, 1985

| JODIDIO, Philip; *Chipperfield.* Berlin: Taschen, 2015

| JOHNSON, PHILIP C.; *Mies Van der Rohe*. New York: The museum of modern, 1953

| LOBELL, John; *Between silence and light: spirit in architecture of Louis I. Khan*. Boston: Shambhala, 1979

| LOOS, Adolf. *Dicho en el vacío: 1897-1900*. Murcia: COAATRM, 2003.

| LOOS, Adolf; *Ornamento e crime*. Lisboa: Cotovia, 2014

| MACHADO, Carlos Manuel de Castro Cabral; *Anonimato e banalidade : arquitectura popular e arquitectura erudita na segunda metade do século XX em Portugal*. Porto: FAUP, 2006

| NEUMEYER, FRITZ; *The artless word: Mies van der Rohe on the building art.* Cambridge, Mass: The MIT Press, 1991

| NORBERG-SCHULZ, Christian; *Louis I. Khan: idea e imagen*. Madrid: Xarait Ed., 1990

| PALLADIO, Andrea; *The four books of architecture*. New York: Dover, 1965

| PUPPI, Lionello; *Andrea Palladio*. Milano: Electa, 2006

| RAVE, Paul Ortwin; *Karl Friedrich Schinkel*. Milano: Electa, 1989

| RODRIGUES, José Miguel; *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura: tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: dois exemplos.* Porto: Fundação Marques da Silva e Edições Afrontamento, 2013

| ROHE, Mies van der; *Escritos, diálogos y discursos.* Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos, 2003

| ROSSI, ALDO; *Para una arquitectura de tendencia: Escritos: 1956-1972*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977

| ROSSI, Aldo; *Posicionamientos.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2018

| SIZA, Álvaro; *Imaginar a evidência.* Lisboa: Edições 70, 2015

| SIZA, Álvaro*; Textos 02.* Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2018

| SIZA VIEIRA*,* Álvaro; *Barragán: obra completa*. Lisboa: Dianlivro, 2003

| SMIENK, Gerrit; *Palladio: the villa and the landscape*. Basel: Birkhäuser, 2011

| STEFFENS, MARTIN; *K. F. Schinkel, 1781-1841: um arquitecto ao serviço da beleza*. Koln: Taschen, 2004

| TAVARES, Domingos; *Andrea Palladio: a grande Roma*. Porto: Dafne editora, 2008

| TÁVORA, Fernando; *Da Organização do Espaço*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2008

| VERLAG, Rembrandt; *Karl Friedrich Schinkel. Berlin*, Germany: Carl Kuhn e Sohne Berlin West, 1973

| VITRÚVIO; *Vitrúvio: tratado de arquitectura*. Lisboa : IST Press, 2009

| YOSHIDA, Nobuyuki; *Peter Zumthor*. Tokyo: A+U, 1998

| ZUMTHOR, Peter; *Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006

| ZUMTHOR, Peter; *Pensar a Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005

Internet

| *Youtube*, acedido a 7 de março de 2018. *https://www.youtube.com/*¸

"Documentary 2015 - Imagine 2015 David Chipperfield A Place to Be Imagine 2015". Kids Channel a 3 de dezembro de 2015

"David Chipperfield talk livestream from Venice". Entrevista por Amy Frearson. Dezeen a 24 de maio de 2018, acedido a 4 de junho de 2018

| *David Chipperfield,* acedido a 9 de março. https://davidchipperfield.com/

"Venise, Canal Collectif" por Jonathan Glancey. *L'Architecture d'Aujoud'hui* a Julho de 2012

| *The Guardian*, acedido a 9 de março. https://www.theguardian.com/,

"*Building a brighter future at the Venice Biennale". The Observer* a 2 de Setembro de 2012

| *Anual Design,* acedido a 1 de junho de 2018. https://anualdesign.com.br/,

"A Bienal de Arquitetura de Veneza" por equipa Anual Design. *Anual Design* a 28 de julho de 2015

| *Archdaily*, acedido a 1 de junho de 2018. https://www.archdaily.com/,

"*David Chipperfield announces 'Common Ground' as the theme for the 13th International Venice Biennale"* por Karissa Rosenfield. Domus a 17 de Janeiro de 2012

"Bienal de Veneza de 2018 revela mais detalhes sobre o tema deste ano: Freespace" por Rory Stott. *Archdaily* a 2 de Março de 2018

| *Designboom,* acedido a 1 de junho de 2018. https://www.designboom.com/

"Major exhibition in Vicenza displays the working practices of David Chipperfield Architects", Philip Stevens. Design Boom a 21 de maio de 2018

| *Metalocus*, acedido a 1 de junho de 2018. https://www.metalocus.es/

"*Inauguración de la Exposición: Essentials. David Chipperfield Architects. 1985-2015",* Andrea Portillo e Claudia Cendoya. Metalocus a 1 de outubro de 2015

| *Riba Journal,* acedido a 1 de junho de 2018. http://www.ribajournal.com/

"Coming Down to Earth" por Hugh Pearman. RIBA Journal a Outubro de 2012

| *Financial Times*, acedido a 4 de junho de 2018. https://www.ft.com/,

"*Construction and society*". *Financial Times* 1 de Setembro de 2012

| *Público*, acedido a 16 de junho de 2018 . https://www.publico.pt/

"*David Chipperfield plantou um bosque dentro de um museu",* Público *a 1 de outubro de 2014*

"O país dos arquitectos na Bienal de Veneza", Público a 8 de Junho de 2018

"A Arte da retórica na Bienal de Veneza", Público a 8 de Junho de 2018

Índice de imagens

Theoretical practice

p.20 Toyota Auto Kyoto, Kyoto.
Alberto Piovano
https://davidchipperfield.com/project/toyota_auto_kyoto

p.24 Forum Museumsinsel, Berlim.
Ute Zscharnt.
https://davidchipperfield.com/project/forum_museumsinsel

p.26 Naga Museum, Naga.
David Chipperfield Architects.
https://davidchipperfield.com/project/naga_museum

p.30 Fachada da Galeria de Arte Am Kupfergraben 10, Berlim.
Ioana Marinescu
https://davidchipperfield.com/project/am_kupfergraben_10

p.33 Galeria de Arte Am Kupfergraben 10, Berlim.
Ute Zscharnt.
https://davidchipperfield.com/project/am_kupfergraben_10

p.34 Casa Privada em Kensington, Londres.
Autor desconhecido.
https://thehardt.com/architecture/private-house-david-chipperfield-architects/#.XXYqAChKhPZ

p.38 Fachada Casa Privada em Kensington, Londres.
Simon Menges.
https://davidchipperfield.com/project/private_house_kensington

p.41 Sala de estar da Casa Privada em Kensington, Londres.
Simon Menges.
https://davidchipperfield.com/project/private_house_kensington

p.44 Extensão em Friedrichstrasse, Berlim.
Jörg von Bruchhausen.
https://davidchipperfield.com/project/refurbishment_and_extension_friedrichstrasse_126

p.48 Centro cultural e de congressos de Wurth, Kunzelsau.
David Chipperfield Architects.
https://davidchipperfield.com/project/carmen_wuerth_forum

p.52 Interior Casa privada em Kensington, Londres.
Simon Menges.
https://davidchipperfield.com/project/private_house_kensington

p.54 Royal Academy of Arts, Londres.
Tom Ravenscroft. https://www.dezeen.com/2018/05/16/david-chipperfield-architects--extension-royal-academy-of--arts-london-architecture/

p.56 Colunada de James Simon Gallery para o *Neues Museum*, Berlim.
Simon Menges.
https://davidchipperfield.com/project/james_simon_galerie

p.60 Interior do Museu da Literatura Moderna, Marbach and Neckar
Jörg von Bruchhausen
https://www.archdaily.com/796411/museum-of-modern-literature-david-chipperfield-architects/

p.63 Museu da Literatura Moderna, Marbach and Neckar.
Ute Zscharnt e Christian Richters.
https://davidchipperfield.com/project/museum_of_modern_literature

p.63 Galeria interior do Museu da Literatura Moderna, Marbach and Neckar.
Ute Zscharnt e Christian Richters.
https://davidchipperfield.com/project/museum_of_modern_literature

p.64 Vão pelo interior da Galeria de Arte Am Kupfergraben 10, Berlim.
Brunier Hiepler.
https://divisare.herokuapp.com/projects/344301-david-chipperfield-architects-hiepler-brunier-gallery-building-am-kupfergraben-10

p.69 Espaço de SPA da Casa Privada de Kesington, Londres.
Simon Menges.
https://davidchipperfield.com/project/private_house_kensington

Invenções

p.71 Páginas do capítulo das Invenções de Palladio.
Andrea Palladio.
The four books of architecture,
New York: Dover, 1965, p.54

p.73 Maquete Kao house. David Chipperfield.
Theoretical Practice, London: Artemis, 1994, p.134

p.74 Olivetti project, esquisso.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London: Artemis, 1994, p.62

p.77 Plantas: rés-do-chão, primeiro e segundo pisos, Olivetti project.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London: Artemis, 1994, p.65

p.78 Vista da maquete desde sudeste revelando as massas contrastantes da base e da cobertura, Olivetti project.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London: Artemis, 1994, p.68

p.80 Frankfurt Osthafen, esquisso.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London: Artemis, 1994, p.76

p.82 Plano do terreno, Frankfurt Osthafen.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London: Artemis, 1994, p.78

p.83 Perspetiva de beira-rio, Frankfurt Osthafen.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London: Artemis, 1994, p.79

p.83 Vista da maqueta desde oeste, Frankfurt Osthafen.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London: Artemis, 1994, p.79

p.84 Planta do esquema de transição entre a cidade e o rio com as quatro zonas em desenvolvimento, Frankfurt Osthafen.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London: Artemis, 1994, p.80

p.85 Perspetiva a partir dos apartamentos para sul e revelando os terraços na cobertura, Frankfurt Osthafen.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London: Artemis, 1994, p.81

p.86 Jazzie B house, esquisso.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London:
Artemis, 1994, p.82

p.88 Plantas, Jazzie B house.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London:
Artemis, 1994, p.84

p.89 Esquisso da sala de estar, Jazzie B house.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London:
Artemis, 1994, p.85

p.89 Secção da relação entre o edifício existente, a adição e o jardim, Jazzie B house.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London:
Artemis, 1994, p.85

p.90 Alçado principal, Jazzie B house.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London:
Artemis, 1994, p.88

p.92 Aram house, esquisso.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London:
Artemis, 1994, p.90

p.94 Plantas, Aram house.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London:
Artemis, 1994, p.92

p.95 Alçados, Aram house.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London:
Artemis, 1994, p.93

p.96 Axonometria, Aram house.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London:
Artemis, 1994, p.96

p.96 Maquete com a rua e o alçado de tardoz, Aram house.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London:
Artemis, 1994, p.96

p.98 Lockhart house, esquisso.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London:
Artemis, 1994, p.98

p.100 Plantas, Lockhart house.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London:
Artemis, 1994, p.102

p.101 Alçado principal e de tardoz, Lockhart house.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London:
Artemis, 1994, p.103

p.102 Maqueta desde sudeste, Lockhart house.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London:
Artemis, 1994, p.104

p.104 The Rive and Rowing Museum, esquisso.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London:
Artemis, 1994, p.110

p.106 Casa dos barcos em Henley, The Rive and Rowing Museum.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London:
Artemis, 1994, p.122

p.107 Planta rés-do-chão, The Rive and Rowing Museum.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London:
Artemis, 1994, p.123

p.105 Planta do primeiro piso, The Rive and Rowing Museum.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London: Artemis, 1994, p.123

p.109 Vista da maquete, The Rive and Rowing Museum.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London: Artemis, 1994, p.120

p.110 Bryanston studio, esquisso.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London: Artemis, 1994, p.124

p.112 Maquete, Bryanston studio.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London: Artemis, 1994, p.128

p.112 Axonometria, Bryanston studio.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London: Artemis, 1994, p.128

p.113 Plantas, Bryanston studio.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London: Artemis, 1994, p.129

p.113 Secção da nova adição e a casa preexistente, Bryanston studio.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London: Artemis, 1994, p.130

p.116 Kao house, esquisso.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London: Artemis, 1994, p.132

p.118 Planta do rés-do-chão, Kao house.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London: Artemis, 1994, p.140

p.119 Plantas do primeiro e segundo pisos, Kao house.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London: Artemis, 1994, p.141

p.120 Maquete, Kao house.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London: Artemis, 1994, p.142

p.122 Frist Church of Christ, Scientist, esquisso.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London: Artemis, 1994, p.146

p.124 Secção da relação do novo volume com o edifício existente, Frist Church of Christ, Scientist.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London: Artemis, 1994, p.148

p.125 Esboço da Planta, Frist Church of Christ, Scientist.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London: Artemis, 1994, p.149

p.125 Maquete, Frist Church of Christ, Scientist.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London: Artemis, 1994, p.149

p.126 Secção da relação entre o telhado existente e a nova construção, Frist Church of Christ, Scientist.
David Chipperfield.
Theoretical Practice, London: Artemis, 1994, p.156

p.127 Planta rés-do-chão, Frist Church of Christ, Scientist. David Chipperfield. *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.157

p.128 Secção longitudinal revelando a luz e os materiais, Frist Church of Christ, Scientist. David Chipperfield. *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.155

p.130 Wakehurst Place, esquisso. David Chipperfield. *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.176

p.133 Planta do terreno, Wakehurst Place. David Chipperfield. *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.179

p.133 Planta, Wakehurst Place. David Chipperfield. *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.179

p.134 Maquete da entrada pelo patio, Wakehurst Place. David Chipperfield. *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.180

p.134 Maquete, Wakehurst Place. David Chipperfield. *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.180

p.136 *Neues Museum*, esquisso.David Chipperfield. *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.160

p.139 Vista aérea da Museumsinsel, *Neues Museum*. David Chipperfield. *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.163

p.139 Ilha dos Museus, *Neues Museum*. David Chipperfield. *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.163

p.140 Planta rés-do-chão, *Neues Museum*. David Chipperfield. *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.174

p.141 Planta primeiro piso, *Neues Museum*. David Chipperfield. *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.175

p.142 Maquete do propósito da extensão na relação com o antigo edifício visto do outro lado do rio, *Neues Museum*. David Chipperfield. *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.166

p.144 Esquisso, *Neues Museum*. David Chipperfield. *Theoretical Practice*, London: Artemis, 1994, p.165

O Neues Museum

p.149 Desenho dos Armazéns Packhof. Karl Friedrich Schinkel. *Karl Friedrich Schinkel. Berlin.* Carl Kuhn e Sohne Berlin West, Germany, 1973, p.24

p.149 Plano para a Ilha dos Museus. Karl Friedrich Schinkel. *Karl Friedrich Schinkel. Berlin.* Carl Kuhn e Sohne Berlin West, Germany, 1973, p.19

p.153 Ilha dos Museus.
David Chipperfield Architects. *Neues Museum Berlin. Architectural Guide*, Berlim, Deutsher Kunstverlag, 2010, p.31

p.153 Planta de *Neues Museum*, projeto de Stüler e David Chipperfield.
David Chipperfield Architects. *David Chipperfield: 1998-2004*. Madrid: El croquis 120, ed., 2004, p. 78

p.154 Hall da escadaria do *Neues Museum, 1945*.
Autor desconhecido. *Neues Museum Berlin. Architectural Guide*, Berlim, Deutsher Kunstverlag, 2010, p.106

p.154 Rotunda do *Altes Museum*, 1834.
Karl Emmanuel Conrad. https://explore.psl.eu/en/discover/virtual-exhibits/humboldt-brothers-spirit-europe/fundament-and-legacy

p.156 Ilha dos Museus após os bombardeamentos.
Autor desconhecido. *David Chipperfield: 1998-2004*. Madrid: El croquis 120, ed., 2004, p. 75

p.156 Fachada Nascendo *Neues Museum* após os bombardeamentos.
Autor desconhecido. *David Chipperfield: 1998-2004*. Madrid: El croquis 120, ed., 2004, p. 75

p.157 Fachada Poente *Neues Museum* após os bombardeamentos.
Autor desconhecido, 1943. *David Chipperfield: 2006-2010*. Madrid: El croquis 150, ed., 2010, p.48

p.157 Hall da escadaria após os bombardeamentos.
Autor desconhecido, 1964. *David Chipperfield: 2006-2010*. Madrid: El croquis 150, ed., 2010, p.48

p.160 Packhof de Schinkel.
C.G. Eislen, 1834. https://www.flickr.com/photos/wolf-rabe/15996549003/in/faves-74332154@N08/

p.160 Proposta de Giorgio Grassi.
Giorgio Grassi. https://divisare.com/projects/338047-giorgio-grassi-concorso-per-il-neues-museum-e-completamento-della-museumsinsel

p.160 Proposta de Frank Gehry.
Frank Gehry. https://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen_Landesdenkmalrat_kritisiert_Plaene_der_Stiftung_Preussischer_Kulturbesitz_fuer_das_Neue_Museum_in_Berlin_2669.html

p.163 Galeria do hall da escadaria do *Neues Museum*.
Autor desconhecido. https://www.architectural-review.com/today/neues-museum-by-david-chipperfield-architects-berlin-germany/8601182.article

p.166 Alçado e corte ala nascente do *Neues Museum*.
David Chipperfield Architects. *David Chipperfield: 2006-2010*. Madrid: El croquis 150, ed., 2010, p.49

p.166 Alçado e corte ala poente do *Neues Museum*.
David Chipperfield Architects. *David Chipperfield: 2006-2010*. Madrid: El croquis 150, ed., 2010, p.49

p.169 *Archeological Promenade*.
David Chipperfield Architects. *David Chipperfield: 1998-2004*. Madrid: El croquis 120, ed., 2004, p. 76

p.169 *Archeological Promenade* e o novo edifício de entrada.
David Chipperfield Architects. *David Chipperfield: 1998-2004*. Madrid: El croquis 120, ed., 2004, p. 77

p.171 *James Simon Gallery*.
David Chipperfield Architects. https://davidchipperfield.com/project/james_simon_galerie

p.171 Entrada na Ilha dos Museus pela *James Simon Gallery*.
David Chipperfield Architects. https://davidchipperfield.com/project/james_simon_galerie

p.172 Galeria do *Altes Museum*.Karl Friedrich Schinkel. *Karl Friedrich Schinkel. Berlin*. Carl Kuhn e Sohne Berlin West, Germany, 1973, p.15

p.174 Abertura de *James Simon Gallery* para o espaço público.
Simon Menges. https://davidchipperfield.com/project/james_simon_galerie

p.178 Comparação de fachada intervencionada por Chipperfield e a original de Stuler.
David Chipperfield Architects. *David Chipperfield: 1998-2004*. Madrid: El croquis 120, ed., 2004, p. 93

p.180 Pátio Egípcio do *Neues Museum*.
David Chipperfield Architects. *David Chipperfield: 2006-2010*. Madrid: El croquis 150, ed., 2010, p.59

p.183 Janela sobre o pátio grego do *Neues Museum*.
David Chipperfield Architects. *David Chipperfield: 2006-2010*. Madrid: El croquis 150, ed., 2010, p.54

p.183 Biblioteca do Yale Center for British Art, Louis Kahn.
José Juan Barba. https://www.metalocus.es/es/noticias/el-yale-center-british-art-de-louis-kahn-reabierto-al-publico

p.183 Igreja de San Pancrazio, Alberti.
Autor desconhecido. https://www.arttrav.com/florence/rucellai-chapel/

p.185 Pátio grego do *Neues Museum*.
David Chipperfield Architects. *David Chipperfield: 2006-2010*. Madrid: El croquis 150, ed., 2010, p.55

p.186 Colunas jónicas do Hall da escadaria do *Neues Museum*.
Ute Zscharnt. *Neues Museum Berlin. Architectural Guide*, Berlim, Deutsher Kunstverlag, 2010, p.64

p.186 Ornamento do Hall da escadaria do *Neues Museum*.
David Chipperfield Architects.
David Chipperfield: 2006-2010.
Madrid: El croquis 150, ed., 2010, p.68

p.190 Hall da escadaria do *Neues Museum*.
Ute Zscharnt.
https://davidchipperfield.com/project/neues_museum

p.193 Sala Dome Sul do *Neues Museum*.
David Chipperfield Architects.
David Chipperfield: 2006-2010.
Madrid: El croquis 150, ed., 2010, p.65

p.194 Sala de Niobids do *Neues Museum*.
David Chipperfield Architects.
David Chipperfield: 2006-2010.
Madrid: El croquis 150, ed., 2010, p.66

p.194 Sala Majolika do *Neues Museum*.
David Chipperfield Architects.
David Chipperfield: 2006-2010.
Madrid: El croquis 150, ed., 2010, p.71

p.197 Ala Poente do *Neues Museum*.
David Chipperfield Architects.
David Chipperfield: 2006-2010.
Madrid: El croquis 150, ed., 2010, p.70

p.198 *Neues Museum*.
David Chipperfield Architects.
https://davidchipperfield.com/project/neues_museum

Exposições

p.203 "David Chipperfield Architects Works 2018" na Basilica Palladiana.
Simon Menges.
https://www.detail-online.com/article/following-in-palladios-footsteps-works-by-david-chipperfield-architects-in-vicenza-32393/

p.204 Pavilhão de Barcelona de Mies van der Rohe.
Cemal Emden.
https://divisare.herokuapp.com/projects/395780-ludwig-mies-van-der-rohe-cemal-emden-barcelona-pavilion

p.207 Neue National Gallery, Berlim.
David von Becker.
https://www.archdaily.com/552553/david-chipperfield-s-sticks-and-stones-toys-with-van-der-rohe-s-bones-in-berlin?ad_medium=gallery

p.208 Topografia de Roma na planta de Noli.
Giovanni Battista Noli.
https://commons.wikimedia.org/wiki/Nuova_Topografia_di_Roma_di_Giovanni_Battista_Nolli_(1748)

p.211 Interior do Naga Museum, Naga.
David Chipperfield Architects.
https://davidchipperfield.com/project/naga_museum

p.212 Visto do rio da *James Simon Gallery*.
Célia Uhalde.
https://divisare.com/projects/411440-david-chipperfield-architects-celia-uhalde-james-simon-galerie

p. 214 "Stick and Stones" na Neue National Gallery.
Gili Merin. https://www.archdaily.com/552553/david-chipperfield-s-sticks-and-stones-toys-with-van-der-rohe-s-bones-in-berlin?ad_medium=gallery

p.217 *Neues Museum* em "Essentials. David Chipperfield Architects:1985-2015"
Autor desconhecido.
http://www.fundacionico.es/exposiciones/essentials-david-chipperfield-architects-1985-2015/

p.217 Desenho de reconstrução da Sala Romana na Trienal de Arquitetura de Lisboa.
David Chipperfield Architects.
https://davidchipperfield.com/news/2016/neues_museum_drawing_in_lisbon

p.220 "David Chipperfield Architects Works 2018" na Basilica Palladiana.
Simon Menges.
https://www.detail-online.com/article/following-in-palladios-footsteps-works-by-david-chipperfield-architects-in-vicenza-32393/

p.224 Arsenal da Bienal de Arquitetura de Veneza.
Andrea Avezzù.
https://www.archdaily.com.br/br/894545/tudo-o-que-voce-precisa-saber-sobre-a-bienal-de-arquitetura-de-veneza-2018?ad_medium=gallery

p.228 Espaço do Arsenal a Bienal de Arquitetura de Veneza.
Giulio Squillacciotti.
https://www.archdaily.com.br/br/894545/tudo-o-que-voce-precisa-saber-sobre-a-bienal-de-arquitetura-de-veneza-2018?ad_medium=gallery

p.230 "Common Ground" na Bienal de Arquitetura de Veneza de 2012.
Autor desconhecido.
http://www.morganstudio.co.uk/project/venice_architecture_biennale_2012

p.235 Mostra de Valerio Olgiati na Bienal de Veneza de 2012.
Nico Saieh.
https://www.archdaily.com.br/br/01-72900/bienal-de-veneza-2012-imagens-graficas-mostra-de-arquitetos-contemporaneos-valerio-olgiati

p.235 Mostra de FaT na Bienal de 2012.
Autor desconhecido.
https://www.metalocus.es/es/noticias/villa-rotunda-redux-por-fat-en-la-bienal-de-venecia-2012

p.236 "Along the high street in the working Village'Scroll" na Bienal de 2012.
Pavilhão Britânico.
https://images.adsttc.com/adbr001cdn.archdaily.net/wp-content/uploads/2012/08/1346326747along_the_high_street_in_the_working_villages-croll1344869514_dc001.jpg?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com.br

p.236 "Architecture by civil servants", mostra de OMA na Bienal de 2012. Frans Parthesius. https://www.metalocus.es/en/news/public-works-architecture-civil-servants-oma

p.239 David Chipperfield, Naga, 2008. Martin Reichert. https://worldarchitecture.org/articles/cefnn/david-chipperfield-architects-contributes-to-venice-architecture-biennale-with-naga-project-in-sudan.html

p.239 Mostra de David Chipperfield Architects na Bienal de 2016. Rik Nys. https://davidchipperfield.com/news/2016/naga_museum_on_show_at_biennale_architettura_2016

p.240 Mostra de David Chipperfield Architects na Bienal de 2018. Christof Piaskowski. https://davidchipperfield.com/news/2018/dca-participates-in-biennale-architettura-2018

p.245 Páginas do livro *Theoretical Practice*. David Chipperfield.

p. 249 Galeria do *Altes Museum* de Karl Friedrich Schinkel e mostra de David Chipperfield Architects na Bienal de 2016.

p.250 Exposição do trabalho de David Chipperfield. David Chipperfield Architects.

p.251 Exposição do trabalho de Karl Friedrich Schinkel.

p.251 Exposição do trabalho de Andrea Palladio.