

Museu e Guerra

Interceções arquitetónicas sobre o abrigo e a rutura da memória

André Xavier Fernandes

Docente orientador: Gonçalo Miguel Furtado Cardoso Lopes

Agradecimentos:

Aos meus pais e irmão, pelo esforço e dedicação.

RESUMO

A presente dissertação foi motivada pela minha experiência de Erasmus em Gdansk e desenvolve-se no campo do pensamento e projeto arquitetónico, mais especificamente sobre a relação entre o **Museu** e a **Guerra**.

O **objetivo** é desenvolver uma reflexão sobre a relação entre Museu e Guerra. Abordando estas temáticas – do ponto de vista histórico e arquitetural –pretende-se traçar um percurso evolutivo comum e a sua relevância para a formação de novos conceitos e práticas. Durante o desenvolvimento do presente estudo, assumiu-se como força motriz, o recente plano de reabilitação da parte norte de Gdansk, envolvendo os célebres estaleiros da cidade.

A **estrutura** do trabalho consiste em 5 capítulos. No primeiro capítulo descreve-se o objeto, os objetivos e particularizam-se os motivos que impulsionaram a presente dissertação. O segundo e terceiro capítulo abordam os conceitos de Museu e Guerra na sua relação com o campo da arquitetura. A abordagem incide num determinado período histórico e aborda o museu enquanto organismo em evolução. Paralelamente aborda a produção física e intelectual dos períodos de guerra. O quarto capítulo consiste numa recolha de obras relevantes (conceitualizadas e construídas). As propostas serão analisadas comparativamente, com o intuito de perceber diferentes modos de abordagem. O último capítulo, de carácter conclusivo, compreende um resumo das matérias previamente expostas e uma reflexão sobre os conteúdos.

ABSTRACT

The present essay was motivated by my Erasmus experience in Gdansk. It develops in the field of thought and architectural design, focusing the **Museum** and **War** themes.

The **goal** is to develop a reflection about the relation between Museum and War. From an historical and architectural point of view, it is intended to draw a common evolutionary pathway to these issues recognizing their importance in the formation of new concepts and practices. During the development of this study, it was assumed as driving force the recent rehabilitation plan of the northern part of Gdansk, involving the famous shipyards.

The **structure** is developed in five phases. In the first phase objects of study and goals are detailed. The second and third chapters explore the concepts of Museum and War and their connection with architecture. This approach focuses a specific historical period aiming the concept of museum as an architectural typology susceptible to mutations. Alongside an approach to the physical and intellectual production during the war periods is made. The fourth consists in collecting relevant museum buildings. These case studies will be analysed individually and compared, in order to understand the different ways of approaching the program. In the fifth stage, with a conclusive character, a reflection on the matters previously handled is defined.

ÍNDICE

1 - Introdução	11
1.1 - Anexos	15
2 - Museu	23
2.1 - Enquadramento Histórico	27
2.2 - Museu Pós-Moderno	41
2.3 - Museu, espaço do coletivo	43
3 - Guerra	49
3.1 - Arquitetura e Guerra	51
3.2 - Claud Parent, Paul Virilio e o <i>Architecture Principe</i>	65
3.3 - Lebbeus Woods e a <i>Radical Reconstruction</i>	71
4 - Casos de Estudo	81
4.1 - Grupo 1	85
4.2 - Grupo 2	95
4.3 - Análise Comparativa	113
5- Conclusão	129
6 - Bibliografia	143

1. Introdução

1. Introdução

O presente documento decorre do percurso académico feito na Universidade de Arquitetura da Universidade do Porto. Sendo esta escola conhecida essencialmente pela sua componente prática, compreendo que a elaboração de uma tese de mestrado centrada na teoria e produção intelectual não material seja essencial para uma formação completa e polivalente. Como tal, o trabalho aqui desenvolvido, sendo a continuação de uma formação académica, resulta num trabalho de compilação, onde após a consulta de vários documentos escritos, publicados ou não, se pretende relacionar as matérias abordadas e criar um cenário informativo coerente. Não se pretende com este documento inovar ou criar algo original, mas sim levantar uma série de problemáticas que permitam, no futuro, a realização de um trabalho mais direccionado nas áreas abordadas.

Corpo

Em 2011 foi lançado em Gdansk um concurso para a criação de um equipamento ícone para a cidade – o **Museu da Segunda Guerra Mundial**. Tal Museu pretende ter um papel decisivo na afirmação da identidade e na formação de novas dinâmicas e centros. O objecto da dissertação é o Museu enquanto tipologia abrangente em evolução.

Enquanto objetivo, interessa entender o Museu enquanto espaço de exposição/criação e como este, ao longo da sua existência, espelhou e reagiu a determinados eventos sociais. A metodologia, assente na recolha, leitura e análise crítica de bibliografia de arquitetura, histórica e pensamento cultural da época do Pós Guerra, concretiza-se em um trabalho de redação e reflexão. Por outro lado, envolve a consulta de documentação gráfica relacionada com casos de estudo seleccionados, os quais serão objecto de análise crítica. As conclusões resultantes deste processo, sustentarão uma reflexão final que encerra todo o presente estudo.

Motivação

O interesse pelo tema Museu despertou em 2006, com o ingresso na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Como estudante de artes plásticas, entendi que o museu é uma tipologia arquitectónica específica e que ao longo da sua existência, manifestou em si várias transformações socioeconómicas.

Em 2011/2012, como estudante Erasmus e habitante na cidade de Gdansk (Polónia), tive a oportunidade de acompanhar uma operação urbanística de grande escala que visa a expansão do centro histórico, obrigando à desativação de parte dos icónicos Estaleiros de Gdansk. Esta

1. Introdução

operação urbanística, denominada “*Young City*”, prevê a construção de habitação, escritórios, superfícies comerciais e equipamentos culturais. Apesar da consensualidade quanto à necessidade de inverter o processo de falência do Estaleiro, a alteração da sua função primária levantava problemas associados à identidade da cidade e da região.¹ O principal equipamento cultural previsto para Gdansk é o Museu da Segunda Guerra Mundial. Tal museu foi lançado em concurso em 2011 e assume-se na proposta *Young City* como um crucial órgão para a dinamização de toda a nova malha urbana. Este novo centro pretende contribuir para a preservação da identidade do sítio e simultaneamente para a constituição de um novo ícone internacional de memória à Segunda Grande Guerra, episódio que, como se sabe, afetou severamente a Polónia.

Assim, o tema/objeto proposto para a presente dissertação é consequência deste mega projeto destinado ao centro de Gdansk. Tal motivação será objecto de uma reflexão mais extensa onde se pretende incidir nos conteúdos de Museu, Guerra e dinamização social e urbana. O museu como importante instrumento de políticas culturais ao serviço das massas.

Qual o papel do museu na difusão de novas ideologias, conceitos? Como podem a guerra e a arquitetura coexistir no mesmo espaço e qual a relação que estes vieram a desenvolver ao longo do tempo?

De maneira a responder a estas perguntas, será abordado um curto período de tempo na evolução do museu, focando o século XX e XXI, com o propósito de contextualizar algumas mudanças que consideramos determinantes na sua formação. Será abordada a produção intelectual e física dos períodos de guerra e pós-guerra, no âmbito de entendermos os seus contributos essenciais na evolução da instituição museu. Posteriormente, com a exposição de casos concretos, procura-se fundamentar os pontos abordados anteriormente.

1.1 ANEXOS

Gdansk

Pela sua evolução e história, Gdansk ocupa um lugar particular na história da Polónia. Devido à sua localização estratégica, esta cidade portuária explorou a extração de âmbar, uma resina

1 BPTO. “The Beating Heart & Soul of Europe”. Young City Gdansk, disponível em: www.ycgdansk.com (2013/11/26)

1. Introdução



1.
Gdansk após a Segunda Guerra Mundial

Fonte: www.danzig-online.pl



2.
Stocznia Gdanska, em primeiro plano: manifestação. O quartirão solidariedade, centrado pelo "*Monument to the Fallen Workers*"

Foto: Zenon Mirota



3.
Logo partido "Solidariedade"

Foto: André Fernandes

fóssil sedimentada na costa do Mar Báltico e desenvolveu um mercado marítimo. Tornou-se um importante porto de pesca e centro de comércio. Napoleão afirmou que Gdansk “*era a chave para tudo*”.²

A Guerra interferiu frequentemente com a cidade de Gdansk. Sendo a cidade mais a norte da região da Pomerânia, possui um acesso facilitado ao mar Báltico, o que possibilitava a exploração de um comércio marítimo e um importante ponto de controlo. Durante a sua existência, a disputa por este local estratégico levou Gdansk a passar por domínios Teutónicos, Alemães e Polacos.

No século XX, com a invasão alemã a Gdansk, assistiu-se ao começo do que iria ser a Segunda Guerra Mundial. Após esta Guerra, cerca de 90 por cento da cidade estava destruída (fig. 1). Seria com grande esforço da população e um imensurável sentido patriota que se reergueram os edifícios mais importantes e grande parte da habitação. Na década de 80, no antigo Estaleiro Naval de Lenine (fig. 2), o atual Estaleiro de Gdansk - “*Stocznia Gdanska*” -, o mundo assistiu a um episódio inspirador. Nascia o primeiro sindicato independente do Socialismo, o “Solidariedade” (fig. 3), que mais tarde libertaria a Polónia do Socialismo que então vigorava no Leste. Atualmente, Gdansk é palco de grandes transformações a nível do tecido urbano e social. Devido à sua história e processo de cicatrização, Gdansk é, à semelhança de outras cidades, palco de mediáticas experiências arquitetónicas.

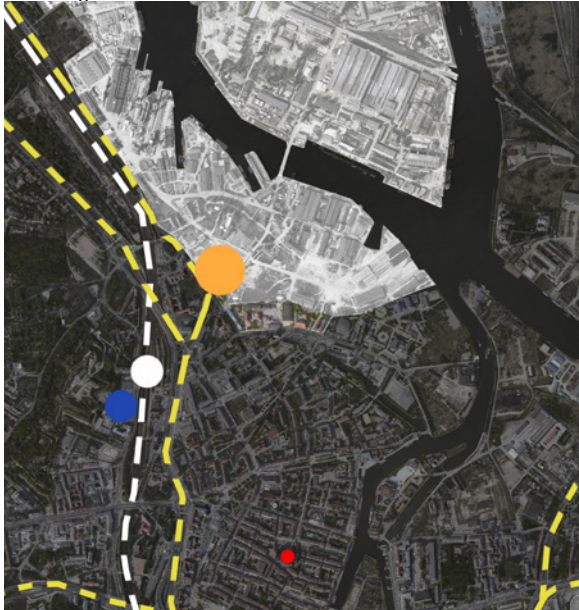
Os estaleiros navais de Gdansk – “*Stocznia Gdanska*” (1890)

Tendo-se expandido desde o séc. VII, sob o domínio da ordem Teutónica, Gdansk era no séc. XVI a maior cidade da Polónia. As várias guerras conduziram a cidade a um período de empobrecimento e foi em 1793 que esta se viu anexada pela Prússia. A cidade esteve sob o domínio da Prússia e Alemanha até 1918, com o fim da I Grande Guerra. É com o Tratado de Versalhes que a cidade adquiriu o estatuto de cidade livre, o qual durou até 1939, coincidente com o começo da Segunda Guerra Mundial.

A Segunda Guerra Mundial começa na base militar *Westerplatte*, quando um navio de guerra alemão - *SMS Schleswig-Holstein* - disparou sobre a base militar polaca. No fim dessa guerra, Gdansk estava completamente devastada pelos bombardeamentos. No entanto, quando a reconstrução da cidade começa a apresentar resultados, tiveram simultaneamente início as manifestações dos anos 70 contra o regime, levando à queda do líder comunista Władysław

² João P. Silveira, “Gdansk”, *Cidades Anfitriãs* (2012), disponível em: www.ogol.com.br/text.php?id=612&caderno=270&theme=36&theme_pai=15 (2013/11/07)

1. Introdução



4.

Estaleiros e as redes de transportes publicos de Gdansk

Em contraste, a área dos Estaleiros de Gdansk. Laranja, o centro do projecto Young City - O Quarteirão Solidarietade, assinalado pelo Fallen Workers Monument. A branco, a estação de comboios, a azul a estação de autocarros, a vermelho a Igreja de Virgem Maria.

Fonte: <https://maps.google.pt>

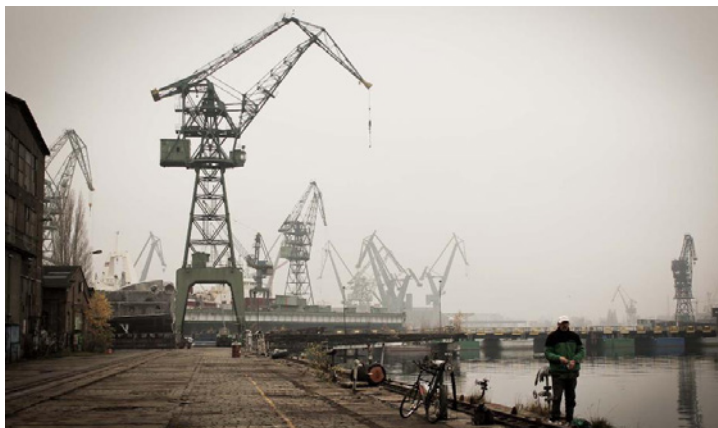
edição: André Fernandes



5.

Monument to the Fallen Shipyard Workers

Autor: Starscream



6.

As gruas dos Estaleiros Navais
Foto: Ola Polanska

O estaleiro naval de Gdansk “*Stocznia Gdanska*” foi inaugurado em 1890. Em 1929 foi comprado pelo governo Alemão sendo mais tarde, em 1945, apropriado novamente pela Polónia. O *Stocznia Gdanska* encontra-se numa posição privilegiada da cidade, ocupando uma extensão considerável da margem norte do rio *Martwa Wisla*. Devido à proximidade ao centro da cidade, beneficia da sua rede de infraestruturas, nomeadamente redes de transportes públicos (fig. 4). Na sua proximidade avistam-se monumentos nacionais como a Igreja de Santa Maria, igreja basílica de influências Góticas; o *Monument to the Fallen Shipyard Workers* (fig. 5), 1980, em honra dos trabalhadores do estaleiro mortos durante as manifestações contra o regime comunista em 1970; o recém-construído *European Solidarity Center* e o museu *Roads to Freedom*. Os estaleiros de Gdansk tiveram, desde a sua inauguração, um papel vital na economia da cidade.

Conforme salientado na introdução, Gdansk foi a partir dos anos 60 um dos principais centros de agitação política na Polónia. O movimento Solidariedade (*Solidarność*), liderado pelo então electricista Lech Walesa, emerge nos estaleiros de Gdansk como o primeiro **movimento civil**, independente do comunismo, marcando o começo da libertação da Europa do Leste. Durante os anos 80, o estaleiro continuou a construir navios de pesca, unidades hidrográficas navais e navios de carga para tropas da União Soviética. No início dos anos 90, devido às dificuldades e alterações do mercado, o estaleiro especializou-se essencialmente em navios de carga. Atualmente, o estaleiro enfrenta um período de dificuldades. O porto que outrora abrigou 20 000 operários, é hoje local de trabalho para apenas 1700.³ Os Estaleiros de Gdansk, além de representarem um marco na história nacional polaca, representam atualmente uma janela de oportunidades no que toca à expansão do centro histórico. A importância do estaleiro enquanto motor da economia local e símbolo nacional de vitória contra o comunismo, sugeria uma intervenção de forma a rentabilizar toda a área. Pela importância cultural e económica dos estaleiros, intervir neste local significa intervir no próprio património nacional Polaco.

O plano “*Young City*” de Gdansk

É no contexto de falência dos Estaleiros de Gdansk que surgiu o projeto denominado *Young City*. Este surgiu da cooperação entre a cidade de Gdansk e a fundação BPTO – *Baltic Property Trust*, grupo de investidores sediado na Dinamarca. Estimulado pela urgência de reavaliar todas

³ World Socialist Web Site, “Workers Struggles: Europe, Middle East & Africa”, disponível em: <https://www.wsws.org/en/articles/2013/10/04/wkrs-o04.html> (2013/10/04)

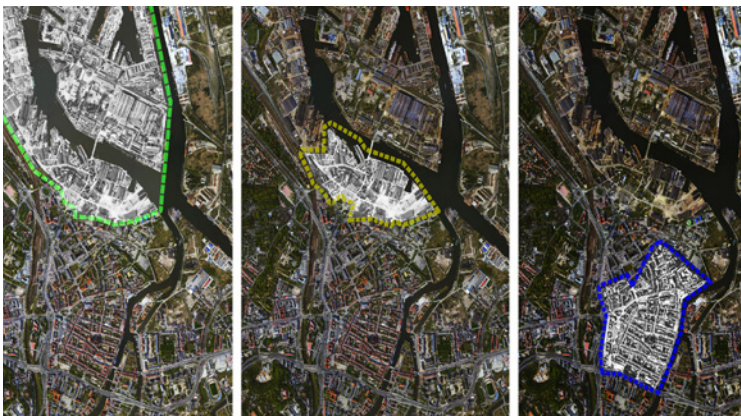
1. Introdução



7.

Área de intervenção do projeto
Young City

Foto: Pawel Stolarczuk



8.

Áreas

Fonte: Google Earth

A verde a área pertencente aos Estaleiros Navais de Gdansk. A amarelo a área de intervenção do projecto Young City. A azul o centro histórico.



9.

Rua Walowa

as potencialidades do estaleiro, o projeto propôs uma reestruturação da área que o envolve, encurtando-o e permitindo uma repovoação do sítio, “reciclando” esta zona para uma nova era de **rentabilidade** económica.

O projeto, ainda em fase de elaboração, iniciou-se em Outubro de 2008 e visa satisfazer em primeiro lugar a necessária revitalização da parte sul do estaleiro (505 000 m²), situada na margem do rio *Martwa Wisła* (fig.7). A reestruturação da margem oeste do canal *Kaszubski*, envolvendo o estaleiro, representa ainda a possibilidade de um crescimento significativo da área urbana edificada. Situado num ponto médio entre malha urbana consolidada e a nova malha proposta pelo projeto *Young City*, constitui um ponto charneira, distinguindo duas zonas da cidade caracterizadas pelo confronto do novo e antigo (fig.8).

Este mega projeto é a maior revitalização de frente de água alguma vez feito na Polónia. O seu programa engloba **habitação, lazer, comércio, hotéis e equipamentos culturais**. A conversão do antigo estaleiro em área urbana edificada veio evidenciar uma grande falta de infraestruturas em toda a área. De maneira a colmatar esta lacuna, o projeto *Young City* prevê a criação de uma artéria, a rua *Walowa*. A rua *Walowa*, em fase de projeto, compreenderá uma avenida que atravessa a área do estaleiro segundo um eixo central (fig.9), ligando a parte norte da cidade, já periférica, ao centro histórico. O objetivo é permitir acesso a toda a zona de intervenção e garantir a ligação e integração do centro histórico, a 15 minutos a pé da zona dos estaleiros. Devido à sua proximidade, a revitalização da frente de água a noroeste, compreende uma relação sensível com os limites do centro histórico. No centro do projeto *Young City* encontra-se o local simbolicamente chamado de “Quartirão Solidariedade” (compreendendo o monumento erguido aqueles que perderam a vida durante as manifestações contra o comunismo que prevalecia durante a década de 70). Por outro lado, a intervenção num lugar de grande importância simbólica como o *Stocznia Gdanska*, traduz-se na proposta na formação de uma nova **centralidade**, novos ritmos e otimismo moral para as gerações vindouras.

O plano *Young City* representa assim uma janela de **oportunidades**, não só porque resolve um problema eminente - a inevitável falência do Estaleiro, como também a criação de uma nova malha urbana crucial para a expansão da cidade e sua prosperidade económica. Compreende-se assim a musealização de uma parte da cidade que, pela diferença programática, não se enquadra anatomicamente no tecido medieval.

2. Museu

2. Museu

Notas Introdutórias

Como referido na introdução, o presente trabalho foca a relação entre o Museu e a Guerra. As transformações que ocorrem em Gdansk, onde se prevê a construção de um equipamento que se considera fulcral na dinamização de uma nova malha urbana constituem a principal motivação para o presente trabalho.

No sentido de entender o Museu no seu conceito mais lato, o presente capítulo pretende uma breve abordagem a um período da história museológica centrando autores como Josep Montaner, Nuno Grande e Miguel Leal.

O Museu

No capítulo que se segue abordar-se-á o museu e o seu importante papel na difusão de novos ideais. Inicialmente, assegurou a exposição das novidades das vanguardas, e, mais tarde, tornou-se tema central na discussão e difusão de novas tendências. O caso de Frankfurt, referido no livro “*Museos para el nuevo siglo*” de J.M. Montaner foi um caso explícito desta realidade. Frankfurt tornou-se, precisamente no final da Segunda Grande Guerra, no centro financeiro da Alemanha. Foi a necessidade de Frankfurt se tornar numa cidade global que propiciou o plano de construção de uma rede de museus ao longo da ribeira do rio Main, destinados a funcionar como baterias geradoras de vida na cidade.⁴

Mais que estudar a evolução da museológica, propomos concentrarmo-nos em determinados momentos da evolução desta tipologia enquanto “casas da memória do coletivo”.⁵

De facto, desde o seu aparecimento, os museus contribuíram decisivamente para a construção da nossa **identidade**. Por outro lado, assume-se como produto arquitetónico em permanente adaptação e relação com o seu conteúdo (coleção). Em certa medida, a coleção dos museus, independentemente da sua datação, encontra-se sempre na génese das principais transformações arquitetónicas desta tipologia. No entanto, apesar da sua evolução, esta nunca perdeu um certo carácter de fórum, local de encontro, espaço didático, historicista e relacionado com a **memória** e a identidade. Estas acabam por ser características que definem o museu e que

4 Josep M. Montaner, *Museos para el nuevo siglo* (Barcelona: Gustavo Gil, 1995), 6.

5 Miguel Leal, “A Verdade da Mentira O museu como dispositivo ficcional na obra de Marcel Broodthaers.”, *Revista de Comunicação e Linguagens* (2003), disponível em: http://www.ml.virose.pt/textos/verdade_da_mentira.html (2013/12/01)

2. Museu

serão tidas em consideração durante o desenvolvimento do presente documento.

2.1 Enquadramento Histórico

*“Museu, m. Templo das musas (acepção p. us.). Ext. Lugar ou edifício em que se estudam artes, ciências, etc. Lugar destinado não só a estudo, mas principalmente à reunião dos monumentos de belas-artes e ciências, dos objectos antigos, etc. Fig. Reunião de coisas várias, variedade; miscelânea. (Do lat. Museum).”*⁶

A sua definição etimológica remete-nos para um espaço dedicado às musas, figuras mitológicas que despertavam a inspiração, assim como para um local de reunião onde se discutiam disciplinas como a filosofia, a literatura, um espaço de erudição. De facto, o museu é por definição um espaço onde se partilha e estuda o saber e a memória. No entanto, o conceito mais contemporâneo de museu está vulgarmente associado à exposição/estudo da história e da arte. Segundo Josep Montaner, a génese do museu remete para a vontade humana primitiva de colecionar totens, talismãs simbólicos e representativos de épocas, ou marcos significativos da história da humanidade. Foi a exposição destes totens e símbolos que constituiu as origens do museu. No entanto, durante a sua evolução, estes portais para culturas e épocas passadas especializam-se em dispositivos protetores destes espaços da memória do coletivo.⁷

Pode-se portanto distinguir duas funções na génese do Museu: o local de encontro, (fórum), e o carácter de tesouro, de acesso condicionado, contentor de objetos que resistem ao tempo e formam a nossa identidade. Nas palavras de Montaner:

*“En el inicio encontramos cámaras de tesoros, cámaras artísticas y cámaras de maravillas, gabinetes de curiosidades-con objectos raros y pertenecientes a la historia natural-“antiquariums””*⁸

Saliente-se que, segundo o autor, nestas exposições ocorridas em tempos primordiais da instituição museu não se exibiam apenas objetos de arte. Estas compreendiam uma mistura de todo o tipo de artefactos colecionáveis – câmaras de tesouros e maravilhas, gabinetes de curiosidades, objetos raros pertencentes à história natural, oriundos das mais variadas regiões. Por outro lado, estes objetos foram sendo expostos em espaços como galerias, *rotondas*, salões,

6 Cândido de Figueiredo, Grande Dicionário de Cândido de Figueiredo (Lisboa: livraria Bertrand, 1978), 1349.

7 Josep M. Montaner, Museos para el nuevo siglo (Barcelona: Gustavo Gil, 1995), 6.

8 Idem, *Ibidem*, 8.

2. Museu



10.

Leon Baptista Alberti, Templo Malatestiano, 1465

Fonte: www.commonswikimedia.org

Templo Malatestiano, um dos primeiros casos arquitetônicos de musealização de uma pré-existência, onde se formula uma caixa fantasma, branca, cega, cujo propósito é abrigar e preservar uma antiga igreja gótica. É visível na figura o trabalho extraordinariamente humilde deste arquiteto, que ao receber uma encomenda para intervir numa antiga igreja, mais não faz do que projetar uma casca protetora. Atente-se na maneira como o autor deixa as duas águas do volume branco por fechar, denunciando o ocre proveniente da antiga igreja.



11.

A Fonte de Marcel Duchamp

Fonte: www.commonswikimedia.org

cúpulas, pátios, locais e outros locais onde estas exposições tinham lugar. Seria apenas no final do séc. XVIII e inícios do séc. XIX, que estes espaços se articulariam num corpo, emergindo as primeiras experiências de um espaço especializado na exposição.⁹

Como explicou Nikolaus Pevsner, no livro “*Historia de las Tipologías Arquitectónicas*”, o museu veio a desenvolver-se lentamente enquanto unidade tipológica. Na sua origem estão dispositivos como a galeria. Associada às construções palacianas, a galeria consiste num corredor, normalmente coberto, destinado à passagem. A galeria era o dispositivo no qual o sentido de percurso e exposição se relacionaram. O aparecimento de esculturas, pinturas, curiosidades, providenciou um carácter lúdico à galeria. Pela primeira vez misturava-se o sentido funcional de um corredor com o prazer de observar esteticamente tais peças.¹⁰ Relativamente às rotundas, podemos referir antecedentes mitológicas como os templos clássicos, edifícios em cruz grega ou planta circular usados no séc. XV com a função de albergar depósitos de obras de arte e outros objetos culturalmente valiosos.¹¹

Podemos então definir o museu como tipologia resultante de uma evolução de dois dispositivos primitivos essenciais – a galeria e as *rotundas* ou *antiquarium*. Em grande medida podemos então dizer que o museu é um produto arquitetónico que resultou da vontade de colecionar símbolos. De resto, o museu de hoje satisfaz o mesmo propósito que as primeiras caixas de maravilhas (referidas por Montaner), um contentor que exhibe e protege a coleção. Esta é a sua função primária. O ato de musealizar está diretamente associado à necessidade de gravar determinado momento, e o museu é um espaço de memória de culturas passadas e de autoidentificação (fig. 10). Refira-se que seria a vontade de se exhibir estas coleções a um público mais vasto, que fez com que estes espaços, inicialmente privados, **evoluíssem** para espaços públicos de exposição. Tal como afirma Montaner, esta transição foi lenta e pode ser constatada na configuração de museus como o *Museu Pio Clementino de Feoli*, Simonetti y Camporesi (1771), no Vaticano, onde os espaços expositivos garantem uma certa autonomia em relação ao restante programa do complexo.¹² Mais tarde, com a revolução estética implantada no início do séc. XX, por autores como Duchamp, assistir-se-á nas artes em geral à formação de uma renovada noção de obra de arte, que por sua vez vai condicionar a produção dos espaços expositivos.

9 Josep M. Montaner, *Museos para el nuevo siglo* (Barcelona: Gustavo Gil, 1995), 6..

10 Nikolaus Pevsner, *Historias de las tipologías arquitectónicas* (Barcelona: Gustavo Gili, 1980), 134.

11 Idem, *Ibidem*, 134.

12 Josep M. Montaner, *Museos para el nuevo siglo* (Barcelona: Gustavo Gil, 1995), 7.

2. Museu

A reflexão crítica realizada por autores acerca da relação entre o papel da instituição Museu e a própria obra de arte, expressa-se em 1917 na “perversão” de virar um urinol ao contrário, chamando-lhe “A Fonte” (fig. 11). Considerado, aquando o seu surgimento uma conceção perversa, o urinol de Duchamp – a Fonte – resultou das discussões acerca da relação do museu com a sua própria coleção. Tal objeto, quando contextualizado em um museu, elevava a sua condição de um objeto banal ao estatuto de obra de arte. Duchamp convidou então o observador a questionar o verdadeiro valor da arte.¹³ Esta **relativização** do conceito de obra de arte constitui uma das maiores revoluções no sistema das artes, questionando tanto o conceito de obra de arte como o seu suporte/destino – o Museu. Curioso será constatar que, o que começou como um espírito irreverente e crítico de Duchamp face ao sistema das artes, resulta numa peça exposta num museu, mergulhada no próprio sistema que este criticava. Não obstante, Duchamp, rejeitando o que o próprio chamava de “arte retinal”, uma arte que se faz valer por aquilo que captamos com os sentidos e enveredando por um caminho concetual, abriu um prometededor território.¹⁴

Marcel Broodthaers, influenciado pela reflexão e crítica institucional elaborada por Marcel Duchamp, inaugurou o *Musée d’art Moderne, Département des Aigles* (1968-1971), projeto que teve lugar em várias localizações, incluindo a sua própria habitação e estúdio. Este museu efémero, sem coleção ou sede permanente, consistia na exposição de reproduções de obras de arte, projeções de vídeo e instalações. O *Musée d’art Moderne, Département des Aigles* representa um esforço precoce na criação de dispositivos alternativos ao museu tradicional. Neste sentido António Olaio afirma:

“Por isso, a criatividade não tem o sentido da criação da absoluta novidade, mas sim da reorganização de elementos para outros significantes”¹⁵

De facto, a crítica feita por Duchamp ao sistema estabelecido tem um importante papel na definição de outros pressupostos relativos ao museu. Não se pretende incidir no campo das Artes Plásticas, onde Duchamp com os seus ready-made representou um ponto charneira. No entanto, importa para a presente dissertação referir este momento chave no processo de **libertação** do museu e dos seus campos de intervenção. Nuno Grande recorda:

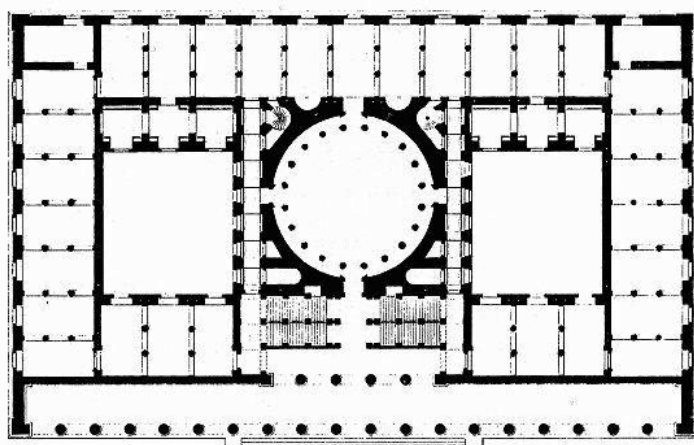
“Tal como tantas outras instâncias da sociedade burguesa oitocentista, também o museu se tornou num objeto de experimentação espacial e estética, por parte das vanguardas

13 António Olaio, *Ser um individuo chez Marcel Duchamp* (Porto: Dafne Editora, 2005), 75.

14 Idem, *Ibidem*, 87.

15 Nuno Grande, *Museumania Museus de Hoje, Modelos de Ontem* (Portugal: Público e Fundação Serralves, 2009), 24.

2. Museu



12.

Planta do Altes Museum, 1824.
Imperam as ordens, a simetria, o monumental.

Fonte: www.gogermany.about.com

*"A sua organização interna, que retoma aos temas das experiências anteriores - a galeria, o pátio/cloastro e a sala circular com cúpula - afirma a sua originalidade pela articulação e tratamento dos espaços que decorrem daqueles temas."*¹

1 Carlos Guimarães, Arquitectura e museus em Portugal : entre



13.

Alçado Altes Museum

Fonte: www.architectural-review.com

*arquitectónicas e artísticas, que nele procuram incutir a mesma depuração e abstração ensaiada em diversos campos (...)*¹⁶

Como refere Nuno Grande, criou-se na primeira metade do séc XX, uma conjuntura que permitiu uma série de **mutações** na tipologia do Museu. A necessidade de criar uma proposta, que conseguisse conter todo o carácter experimental do período Moderno, pôs de parte o modelo clássico de Museu (fig. 12, 13).¹⁷ O Museu Moderno, impulsionado pelas transformações mencionadas anteriormente, não só propôs uma mudança na “epiderme” dos museus, mas também previu uma mudança de carácter conceptual. Contrapondo-se aos ideais Clássicos, o museu Moderno apresentou-se desprovido de qualquer associação histórica, resultando num contentor neutro que abrigava e expunha as novidades das “vanguardas”.¹⁸ Promoveu-se a **neutralidade** do espaço. A “parede branca” surgiu suporte para variadas experiências das vanguardas. Esta especialização do espaço do Museu encontrou no Museum of Modern Art a sua primeira experiência bem sucedida.

O MoMA admitiu **novas funções** programáticas que exigiram uma reinterpretação do espaço do Museu.¹⁹ Posteriormente, a proliferação de novas tarefas e programas para os museus, ao longo da segunda metade do século XX, sugeriu a readaptação dos espaços dos museus para responder a novas necessidades.²⁰ Os museus começaram a incorporar novas funções, abrindo portas para uma nova linguagem museológica. Acerca da riqueza e polivalência da produção intelectual e artística do movimento moderno, verificável nas áreas da pintura, escultura, fotografia, design, Miguel Leal explica que tal evolução da própria coleção levou à reformulação de alguns dos seus princípios. Nas palavras de Miguel Leal:

“De facto, o museu oitocentista (...) entrou no século XX sujeito a mutações de diversa ordem, colocando em causa a coerência interna das narrativas que o sustentavam e obrigando a um maior refinamento das suas estratégias de legitimação. Os museus, muito particularmente aqueles ligados à história da arte, sempre se construíram a partir de uma narrativa que pressupunha um enredo central e ordenador. Ora a proliferação de reproduções de obras de arte retirou ao museu o exclusivo na construção dessas narrativas, de um enredo central passámos, numa lógica exponencial, a um estilhaçar

16 Idem, Ibidem, 7.

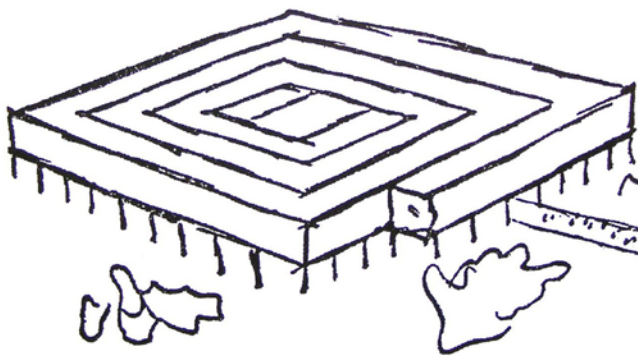
17 Nuno Grande, *Museumania Museus de Hoje, Modelos de Ontem* (Portugal: Público e Fundação Serralves, 2009), 7.

18 Idem, Ibidem, 7.

19 Josep M. Montaner, *Museos para el nuevo siglo* (Barcelona: Gustavo Gili, 1995) 9.

20 Miguel Leal, “A Verdade da Mentira O museu como dispositivo ficcional na obra de Marcel Broodthaers.”, *Revista de Comunicação e Linguagens* (2003), disponível em: http://www.virose.pt/ml/textos/verdade_da_mentira.html (2013/12/07)

2. Museu



14.

Le Corbusier, Museu de
Crescimento Ilimitado

Fonte: <http://en-topia.blogspot.pt/>

das centralidades.”²¹

O museu tornou-se assim, na segunda metade do séc. XX, num importante órgão didático de massas, e por outro lado um órgão da cidade, desprendido do classicismo e erudição elitista que muitas vezes tornava o Museu um espaço apenas de “alguns”. Já não consistia apenas num local de refúgio da memória e local de encontro, começava então a albergar **novas funções**. O seu espaço multiplicou-se assim por áreas dedicadas á discussão cultural, como a fotografia ou o design. Josep Montaner recorda:

*“Ya en el arranque de los primeros museos públicos, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, surgen dos concepciones contrapuestas que permanecerán hasta nuestros días. Por una parte se intenta desarrollar el espíritu ilustrado, que ve en el museo un foco de formación, un centro didáctico y universal, que va a transmitir a todo el pueblo el gusto académico y los nuevos valores de progreso”*²²

Refira-se que embora a fórmula do MoMA tenha sido fortemente disseminada pela América e Europa, o Movimento Moderno não pode, com certeza, ser reduzido á perseguição do museu ideal de paredes brancas, pálido e inexpressivo: o contentor neutro experimental do MoMA – a fórmula mais associada à primeira metade do século XX. Outras experiências abordaram uma reinterpretação da “*máquina de expor*” do Modernismo.²³ Nomeadamente propostas desenvolvidas por mestres como Le Corbusier, ou Mies van der Rohe como o “*Museu de crescimento ilimitado*” ou Mies com o “*Museu para uma cidade pequena*” são exemplos ilustrativos da variação e riqueza desta tipologia no período Moderno.²⁴ O Museu de Crescimento Ilimitado, idealizado por Le Courbusier em 1939 (fig. 14), consistiu num edifício baseado na ideia de percurso onde, através da forma em espiral, se podiam agregar módulos e permitir assim a sua expansão apropriada.²⁵ O “*Museu para uma Cidade Pequena*”, experimentado por Mies, consistia num edifício que se afastava concetualmente do típico museu moderno, cerrado e inexpressivo. Neste museu, a leitura do espaço é facilitada pela planta livre, pela **transparência**, pela luz e pela neutralidade do contentor que privilegiando a coleção.

O Museu da arte Ocidental em Tokyo de Le Corbusier (fig. 15), ou o *Museu Whitney* (fig. 16), de Marcel Breuer, experimentaram o sentido oposto daquele mais seguido pelo Movimento Moderno. O alto valor das coleções destes museus propiciou a exploração dos **Museus-bunker**. Elaborados em betão armado, estes contentores austeros, fechados em si, afastaram-se da

21 Idem, Ibidem.

22 Josep M. Montaner, *Museos para el nuevo siglo* (Barcelona: Gustavo Gili, 1995) , 7.

23 Idem, Ibidem, 8.

24 Idem, Ibidem, 10.

25 Idem, Ibidem, 36.

2. Museu



15.

Le Courbusier, Museu Nacional de
Arte Ocidental de Tóquio

Fonte: www.wikipedia.com



16.

Marcel Breuer, Whitney Museum of
American Art

Fonte: www.commonswikimedia.org

transparência e abstração do contentor Moderno.²⁶ Como refere Montaner:

*“De todas formas, esta idea del museo neutro, blanco y transparente, constituye más un deseo que una realidad.”*²⁷

Nuno Grande, no livro “Museumania”, refere ainda que na década de 60 se assistiu ao nascimento de um espírito de **contracultura** por parte dos artistas, que criticava os paradigmas e práticas do movimento Moderno. A crítica ao museu ideal modernista prendeu-se com o facto de este, associado aos seus pressupostos formais (paredes brancas, contentor austero), defender uma internacionalização da arte, em que o suporte era considerado apropriado ou não pela maneira como cumpria a sua função – expor – resultando muitas vezes num produto **sistematizado**.²⁸ Nas palavras de Nuno Grande:

*“(…) do binómio obra-lugar para o trinómio obra-lugar-autor, uma vez que a reprodução indiscriminada do “cubo-branco” – de cultura em cultura, de cidade em cidade, de instituição em instituição – tornava indiferentes, para o grande público, o contexto, a motivação e o processo criativo (…).”*²⁹

Contrariando o fenómeno de “isolamento cultural” descrito por Miguel Leal, desenvolveram-se abordagens que defendiam uma transferência da arte dos museus para a rua, para a cidade. A criação artística adquiriu então um novo enunciado – relacionar-se com o sítio onde tinha lugar. Uma arte que fosse reflexo de uma vivência cidadina. Surgiu assim uma corrente que visou a expansão do campo de atuação. A célebre publicação da historiadora Rosaline Krauss, *“Sculpture in the expanded field”*, defendeu a experimentação, a **multidisciplinaridade** em prol de uma maior relação da obra de arte com o sítio e o público. Tal corrente contrapôs o isolamento cultural que acontecia nas salas brancas dos museus, propondo uma expansão do campo de atuação da arte para o exterior. A comunidade artística dirigiu-se para o sítio específico de atuação, adaptando a sua conceção à natureza do mesmo – *site-specificity*.³⁰ Como explica Miguel Leal:

*“O isolamento cultural verifica-se quando um curador impõe os seus próprios limites a uma exposição de arte, em vez de pedir ao artista que estabeleça os seus (...) Em consequência, acabam por alimentar uma prisão cultural que escapa ao seu controlo.”*³¹

26 Josep M. Montaner, *Museos para el nuevo siglo* (Barcelona: Gustavo Gili, 1995), 10.

27 Idem, *Ibidem*, 9.

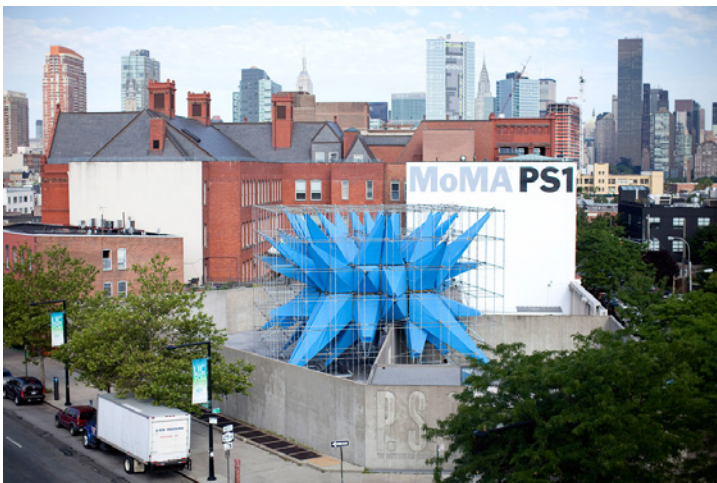
28 Nuno Grande, *Museumania Museus de Hoje, Modelos de Ontem* (Portugal: Público e Fundação Serralves, 2009), 8.

29 Idem, *Ibidem*, 10.

30 Idem, *Ibidem*, 9.

31 Miguel Leal, “A Verdade da Mentira O museu como dispositivo ficcional na obra de Marcel Broodthaers.”, *Revista de Comunicação e Linguagens* (2003), disponível em: http://www.virose.pt/ml/textos/verdade_da_mentira.html (2013/02/07)

2. Museu



17.

P.S.1

Fonte: <http://www.momaps1.org/>

A transição dos anos 60 para os 70, sucedem às práticas artísticas do período moderno que pareciam reivindicar um caminho próprio. A coleção deixou de pertencer às salas brancas e mudas dos museus. Se outrora se questionou a eficácia do museu, na década de 60 e 70 começou-se a questionar a viabilidade do suporte. O museu como entidade começou também a ser alvo de reflexão para a prática da arte. O questionamento do museu enquanto suporte apropriado para albergar toda a atividade artística levantou questões sedutoras para os artistas, abrindo novos campos de intervenção. Assim, o caráter interventivo do museu encontrou neste período o seu expoente máximo. Assistiu-se a um movimento que pretendia salvar a arte dos Museus, tornando-a uma linguagem **acessível a todos**.³² Esta nova conceção de museu expressou-se na formação de novos espaços de reunião e produção.

Especial importância teve, por exemplo, a figura de Alanna Heiss, crítica de arte que durante a década de 70 apoiou a conversão de espaços urbanos em espaços de exposição e *happenings*. Dentro destas experiências destacou-se a PS1 – *Public School 1*. O PS1 (fig. 17) é resultado do programa *Institute for Art and Urban Resources* de 1971, fundado por Alanna Heiss. Por mais de vinte anos este edifício serviu de estúdio a muitos artistas internacionais. Depois da renovação, o PS1 reabriu em 1996, mantendo-se sempre fiel à aparência original do edifício que ocupa. Em 2000 tornou-se filial do MoMA de Nova Iorque.³³

Os artistas **reuniam-se** em fábricas abandonadas, armazéns, antigas escolas, quartéis, ocupando estes espaços e alterando a sua função primitiva. O inevitável diálogo da comunidade artística com estes novos espaços alternativos ao museu convencional gerou uma dinâmica onde muitas vezes os convidados e visitantes se tornavam participantes do processo criativo. A crítica ao ato institucionalizado de expor obras de arte nos museus pode explicar-se com a formulação de uma prática cujo produto já não pertencia exclusivamente às paredes dos museus. Tal poderia ser conseguido pela integração e relação da obra de arte com os sítios em específico.³⁴ Nas palavras de Carlos Guimarães:

“Criou-se como que uma aproximação ao modelo de um Não-Museu ou Antimuseu, traduzida em algumas experiências que foram levadas a cabo particularmente nos Estados Unidos. Velhos edifícios, antigos armazéns (warehouses), com espaços amplos,

32 Nuno Grande, *Museumania Museus de Hoje, Modelos de Ontem* (Portugal: Público e Fundação Serralves, 2009), 9.

33 MoMA, *"Affiliation with MoMA PS1"*, disponível em: www.moma.org/about/ps1 (2013/07/07)

34 Nuno Grande, *Museumania Museus de Hoje, Modelos de Ontem* (Portugal: Público e Fundação Serralves, 2009), 9.

2. Museu

*próximos das naves possibilitaram ensaios de uma relação de obra de arte com uma arquitectura que se poderia considerar próxima ou decorrente de um desenho não formalista, desprovido de símbolos ou significados, que não os de resposta estreita a uma necessidade funcional (...).*³⁵

O caminho que o Pós-Modernismo trouxe, com correntes como o *expanded field*, propiciou pois novas interpretações do museu. Estas reinterpretações expressaram-se, como referido, na ocupação e apropriação de espaços urbanos. Em suma, o *expanded field* deu um contributo muito claro na liberalização do conteúdo do museu. O museu passou a ser encarado como um espaço comum. Foi com o aumento destes centros da cultura que se galvanizou uma relação intensa entre o público e a obra de arte. Tal correspondeu a uma **evolução** da tipologia, onde o sentimento de apropriação do museu e da obra de arte, por parte do público, servia como veículo de aproximação à instituição. Desde então, o museu tornou-se num espaço cultural por excelência, lado a lado com os museus de influências mais clássicas e respetivas narrativas historicistas. O verdadeiro sentido de arte pode então ser interpretado pelo homem leigo, assegurando-se uma espécie de direito social. Enquadrado no processo de liberalização do museu em relação à própria cidade, a arte fez a sua transição natural para esse espaço da vida – a cidade.

2.2 Museu Pós-Moderno

O clima de contracultura expresso no ambiente museológico de meados da década de 60 culminou na revolta de Maio de 68. De facto, foi em Paris que ganhou corpo uma das mais importantes obras no percurso evolutivo do museu. Pretendeu-se o fim do museu moderno enclausurador exigindo a sua substituição por programas de “*espaços de liberdade, auto-determinação e derive criativa*”³⁶. Neste sentido, o então presidente francês Georges Pompidou reagiu às reivindicações anunciando a construção de um equipamento que se desejava relacionado com a cidade. As experiências ocorridas rumo a uma maior abertura do Museu à cidade e às pessoas culminaram na criação deste novo equipamento cultural. O projeto foi ganho em concurso por Renzo Piano e Richard Rogers e assim nasceu o Centre Georges Pompidou (fig.49).³⁷ O Centre Georges Pompidou assinalou, oficialmente, o casamento do museu com a cidade. Se

35 Carlos Guimarães, *Arquitectura e museus em Portugal : entre reinterpretação e obra nova* (Porto: FAUP Publicações, 2004), 38.

36 Nuno Grande, *Museumania Museus de Hoje, Modelos de Ontem* (Portugal: Público e Fundação Serralves, 2009), 11.

37 Idem, *Ibidem*, 11.

2. Museu

anteriormente, com o fenómeno *expanded field* se assistiu a uma transferência da arte dos museus para espaços urbanos, o Centre Georges Pompidou veio oficializar esta atitude, que de início se afirmava **anti-institucional**. O fenómeno do Pompidou, segundo Jean Baudrillard, antecipou o sentimento de apropriação que o público ganhou aquando da construção deste museu que não era museu. As massas encontravam, no Centre Georges Pompidou, a oportunidade de participar no processo criativo e evolutivo que constitui a cultura. O aspeto formal deste edifício, que exibía a estrutura e a infraestrutura como parte essencial da sua linguagem (fig. 50), viria a ser consensualmente apelidado de High Tech. Fazendo uso das novas tecnologias de construção, este estilo construtivo funcionou no Pompidou como **desmistificador** e dessacralizador do museu.³⁸ Nas palavras de Douglas Crimp:

*“Na cultura em geral, foi esse desenvolvimento que acabou por ser associado ao termo pós-modernismo – o desenvolvimento que repudia as práticas politizadas, materialistas, dos anos 60 e 70, “redescobre” linhagens nacionais ou históricas e nos devolve a um contínuo interrompido de arte museológica.”*³⁹

Progressivamente, o museu tendeu a ser um espaço de desenvolvimento da consciência do coletivo. Recorde-se que ao longo da história do museu, este foi-se distanciando do carácter historicista e restrito para assim se aproximar das pessoas e da vida urbana. Tal abertura foi potenciada no fim da primeira metade do séc. XX pela necessidade de reconstrução das cidades após a II Grande Guerra. De facto, a importância do museu neste período reside na necessidade das comunidades reencontrarem a sua identidade. O museu adquire, depois da Guerra, a especificidade de ser uma casa da identidade e um importante órgão na requalificação urbana, cativando e gerando turismo cultural. O resultado de décadas da evolução do Museu especial e das experiências que nele decorreram resultaram na ramificação do próprio, sendo hoje possível distinguir variados discursos museológicos. Apesar das variadas interpretações do Museu, este mantém o seu carácter representativo de determinada sociedade, a “casa de sonho do coletivo”.⁴⁰

2.3 Museu; espaço do coletivo

É nossa opinião que só em um espaço de liberdade nos podemos assumir como individualidades,

38 Baudrillard, L'effet Blaudbourg, Implosion et dissuasion, Paris: Editions Galilé, 1981, pp. 9-50.

39 Douglas Crimp, On the Museum's Ruins (Massachusetts: The MIT Press, 1993) in Nuno Grande, MUSEUMANIA Museus de Hoje, Modelos de Ontem, 12.

40 Miguel Leal, “A Verdade da Mentira O museu como dispositivo ficcional na obra de Marcel Broodthaers.”, Revista de Comunicação e Linguagens (2003), disponível em: http://www.virose.pt/ml/textos/verdade_da_mentira.html (2013/03/03)

2. Museu

e o sentido de apropriação do Museu por parte do público acarreta um grande sentido de participação. De facto, só com a participação do público nos museus é que este, enquanto tipologia, se pode desenvolver e evoluir. É devido à complexidade inerente à sociedade e à aproximação desta a estes centros da cultura, que o museu se revelou desde o seu aparecimento como uma tipologia arquitetónica instável e dinamizadora do tecido urbano. É perceptível que o museu caminhou, desde os seus primórdios, em direção à libertação da arte do próprio dispositivo expositivo. De facto, a instituição museu conhece, no período pós guerra, uma era fértil de ideias e reinterpretações do próprio museu. Os museus constituem, durante este período, a hipótese de salvaguardar uma identidade, o lugar onde a memória se encontra. Nesse sentido, esta instituição desenvolve-se lado a lado com a reconstrução das cidades. Além de albergar a memória, funciona então como **catalisador** cultural e núcleo difusor de otimismo moral. Segundo Miguel Leal,

*“O Museu Imaginário de André Malraux (1947) não é mais do que a fixação deste fenómeno de coletivização da arte. Para Malraux, a solução salvífica para a heterogeneidade museológica residia exatamente neste nascimento de uma linguagem universal da arte, paradoxalmente centrada na individualização das escolhas.”*⁴¹

O “museu imaginário”(1947), de André Malraux, pretendeu disponibilizar a arte a um público alargado, por meio de **reproduções** fotográficas de obras de arte. Esta multiplicação de reproduções de obras de arte veio retirar, em parte, algum protagonismo à instituição. A reprodução de determinada obra de arte poderia então ser adquirida, muitas vezes substituindo a necessária ida ao museu. A fotografia parecia ser eficaz quando se tratava da reprodução de obras de arte, no entanto, o museu enquanto objeto arquitetónico também começou a ser parte integrante da coleção, tal como explica André Malraux, a fotografia não é um meio eficaz no que toca à reprodução de espaços, perde-se, nas palavras de Helena Barranha, a “escala e a profundidade dos espaços”⁴² Nas palavras de Helena Barranha:

“A promoção e a popularidade internacional de um determinado museu implica, como nunca, a divulgação da respectiva imagem arquitectónica em jornais, revistas, catálogos e, de um modo mais abrangente, através da Internet que funciona, no presente, como espelho preferencial dos imaginários colectivos. Neste sentido, seria bastante provável

41 Miguel Leal, “A Verdade da Mentira O museu como dispositivo ficcional na obra de Marcel Broodthaers.”, Revista de Comunicação e Linguagens (2003), disponível em: http://www.virose.pt/ml/textos/verdade_da_mentira.html (2013/03/20)

42 Helena Barranha. “O Edifício Como Blockbuster. O Protagonismo da Arquitectura nos Museus de Arte Contemporânea” Arte Capital, disponível em: <http://www.artecapital.net/opiniao-44-helena-barranha-o-edificio-como-blockbuster-o-protagonismo-da-arquitectura-nos-museus-de-arte-contemporanea> (2013/07/10)

2. Museu

que a selecção de ilustrações para uma eventual versão actualizada do “museu imaginário” de André Malraux incluisse um número considerável de imagens de edifícios de museus, a par das reproduções de obras de arte.”⁴³

No âmbito do que Nuno Grande descreve como Museu Laboratório⁴⁴ (museu incubadora), poderemos falar de outros Museus, casos mais recentes, onde o efeito dinamizador e de aproximação das massas ao museu é bastante perceptível. Por exemplo, o caso do Museu de Serralves, de Álvaro Siza, edifício que formalmente se distancia do Pompidou, mas que partilha da ideia de **abertura** à cidade. A interdisciplinaridade que se traduz na promoção de happenings, cinema, teatro, exposições, festas e convívios, concertos, converteu este espaço num dos mais dinamizadores do panorama português. Assim o museu assumiu-se não só como a casa do coletivo referida por Miguel Leal, como também representa hoje um dos principais meios responsáveis pela dinamização e turismo cultural.⁴⁵ Se no início da história que percorremos encontrávamos a casa do coletivo estritamente relacionada com a história e a memória, o museu contemporâneo alberga também em si a qualidade de difusor de novas tendências e importante ponto de encontro.

⁴³ Helena Barranha. “O Edifício Como Blockbuster. O Protagonismo da Arquitectura nos Museus de Arte Contemporânea” Arte Capital, disponível em: <http://www.artecapital.net/opiniao-44-helena-barranha-o-edificio-como-blockbuster-o-protagonismo-da-arquitectura-nos-museus-de-arte-contemporanea> (2013/07/10).

⁴⁴ Nuno Grande, *Museumania Museus de Hoje, Modelos de Ontem* (Portugal: Público e Fundação Serralves, 2009), 92.

⁴⁵ Santos, Maria Sofia, “Arquitectura em Exposição, os Museus de arte Contemporânea”, *Faup* (2006): 38.

RESUMO DE CAPITULO

Tal como refere Montaner, o Museu aparece, no seu início, como um espaço contentor de objetos relacionados com culturas passadas.

Esta condição de representante da memória permitiu que o museu se desenvolvesse vinculado com o espaço onírico social. No entanto, é no período Moderno que o museu conhece algumas das mais profundas transformações. A produção intelectual Moderna, desenvolvida na primeira metade do século XX, sustentada por conceitos como função e simplicidade, constituiu uma das mais marcantes transformações no desenvolvimento museológico. Refira-se que, neste sentido, o MoMA constituiu um exemplo precoce de museu moderno, dissociando-se dos valores históricos e elitistas exibidos pelo museu clássico.

No Pós-Modernismo, o próprio museu representou tema de reflexão para a comunidade artística. Nos anos 70, correntes como o *site-specificity* ou o *expanded field*, que visavam a expansão dos campos de atuação para fora das paredes da instituição, representaram forças que visaram a reformulação do papel do museu na sociedade. O Museu tendia a tornar-se um órgão participativo na vida da cidade, fazendo dos fluxos e intercâmbios da cidade o próprio programa. Elucidativo disto mesmo é o surgimento de centros culturais como o Centre Georges Pompidou.

O retratar deste conjunto de momentos da história recente do museu evidencia o processo evolutivo desta tipologia no sentido de uma maior abertura/participação destas instituições na sociedade.

3. Guerra

3. Guerra

Notas Introdutórias

Após cobrir o tema *Museu*, interessa no âmbito do seguinte capítulo, abordar o tema da *Guerra*. **Jean Louis Cohen**, **Claud Parent**/**Paul Virilio** e **Lebbeus Woods** são autores nos quais o presente capítulo se apoia, com o objetivo de melhor compreender como a arquitetura participou e como se deixou contaminar pela guerra.

O museu é por definição um local de refúgio da memória. As coleções e objetos da memória foram guardados nestes espaços especializados. Após o estudo do museu, interessa agora abordar um segundo conceito, a *Guerra*, e como esta potenciou a formulação de novas concepções. De facto, a *Guerra* constitui um contexto de rutura com as permanências físicas e intelectuais. Se o *Museu* materializa a intenção de albergar e conservar os marcos das instituições e da história num espaço, a *Guerra* é, por definição, um espaço onde tal memória é abalada. Nesse sentido, os períodos dos pós-guerra são momentos de extrema vitalidade, que reclamam a redescoberta da identidade. Por outro lado, a arquitetura como disciplina, procura a possibilidade de impor uma organização no caos aparente. Saliente-se que na sua essência a arquitetura foi, desde sempre, considerada como o primeiro gesto de criação de uma linha de defesa. O conceito de abrigo remete-nos, imediatamente, para o refúgio, a segurança e o conforto de um espaço interior. A arquitetura desenvolveu-se assim como parte da estratégia primária e instintiva de sobrevivência.

As cavernas primitivas – ícone simbólico de abrigo – representativas de segurança, evoluíram para castelos, fortalezas, muralhas, sistemas prisionais, bunkers, etc. Desta forma, a competência do arquiteto de pensar estas estruturas, revelou-se determinante ao longo dos séculos. De facto, desde as grandiosas pirâmides do Egito, passando pelos 3 princípios por Vitruvius (venustas, firmitas e utilitas) até às atuais fortificações e bunkers, a relação entre a arquitetura e a definição de linhas defensivas permaneceu sempre como característica basilar disciplina.

3.1 Arquitetura e Guerra

Do ponto de vista social e arquitetónico, a tipologia do *Museu*, evoluiu naturalmente desde santuário destinado às elites eruditas até à total abertura à cidade e seus intervenientes, afirmando-se como uma célula vital na dinamização urbana. Para melhor compreender tal evolução, torna-se pertinente abordar o período de tempo associado às profundas transformações tecnológicas e científicas surgidas na Europa, do início do século XX. De facto, campos do conhecimento

3. Guerra

como a ciência, a tecnologia e as artes em geral conheceram, no período compreendido entre finais do séc. XIX e inícios do séc. XX, um importante avanço. Tais campos do saber potenciados pela **Revolução Tecnológica**, e consequentes inovações (como o telefone, o cinema, a bicicleta, o automóvel, o avião), contribuíram para uma maior dinamização da vida social e aproximação dos principais centros urbanos.

No entanto, a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), encerrava este período próspero, conhecido por *belle époque* (1871-1914).⁴⁶ A Segunda Guerra (1939-1945) resultou na destruição de importantes centros urbanos, promovendo um grande fluxo de emigração. Na tentativa de encontrar um sítio seguro, as pessoas evacuavam as cidades, o que contribuiu para a grande troca de saberes e práticas.

Em grande medida, a possibilidade de pensar a grande escala foi propiciada pela II Grande Guerra, realizando-se experiências determinantes, em áreas como o urbanismo. Discutia-se a reconstrução de grandes cidades, e simultaneamente a recuperação de identidades perdidas por entre destroços, assim como novos conceitos e modos de operar. Por esta altura algumas correntes manifestavam novas sensibilidades. O Futurismo, o Dadaísmo, o Cubismo, o Surrealismo ou o Construtivismo Russo, entre outras, surgiram num contexto de grande vontade de mudança, contextualizados numa realidade revolucionária. Era altura de questionar os valores estabelecidos e formular novos modelos.

A primeira metade do século XX funcionaria de facto como um catalisador obrigando a profundas transformações no tecido social e físico. O museu deparou-se neste contexto, pela primeira vez, impelido a responder a um duplo papel: ser a instituição-casa da memória e, ao mesmo tempo, edifício cultural que assume a sua importância no contexto de recuperação da identidade das cidades.⁴⁷ A Segunda Grande Guerra funcionou como um importante acelerador tecnológico. Estas tecnologias constituíram, no pós-guerra, um legado decisivo, galvanizador de especialidades que mudaram radicalmente os modos de viver.⁴⁸

Se por um lado, ao longo da história se perseguiu a estabilidade e permanência de alguns valores clássicos, vigentes nas artes em geral, assistiu-se também a momentos onde é proclamada a

46 Jean-Jacques Lévêque, *Les années de la Belle Époque. De l'Impressionnisme a l'Art Moderne* (Paris: ACR Édition, 1991) 180.

47 Josep M. Montaner, *Museos para el nuevo siglo* (Barcelona: Gustavo Gili, 1995), 61.

48 Roberto Segre. "Jean-Louis Cohen e a arquitetura da guerra Um vazio na história da arquitetura: 1939-1945." *Vitruvius*, disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/11.124/4280>. (23/09/2013)

3. Guerra



18.

Giulio Romano, Palazzo Té, Mantua

Fonte: www.commonswikimedia.org



19.

Giulio Romano, Palazzo Té, Mantua

Fonte: www.commonswikimedia.org

destruição destas mesmas permanências. Tal remete por exemplo a Giulio Romano, que no *Palazzo Te* em Mântua, realizou uma pintura onde gigantes destroem as ordens clássicas (ver fig. 18, 19), ou o Futurismo de Marinetti que, fascinado pelas possibilidades abertas pela revolução industrial e a guerra, manifesta a vontade de cessar todas as instituições que albergam a memória e a identidade.

De acordo com Jean Louis Cohen, a imagem criada por Vitruvius nos seus “Dez Livros de Arquitetura”, onde o arquiteto deveria ser entendido em várias esferas do conhecimento, tanto na criação de estruturas defensivas como ao mesmo tempo inventor de máquinas de guerra capazes de as destruir, voltou a ganhar sentido no período da Segunda Guerra Mundial. Falamos da construção de fortificações, da otimização de recursos e idealização de espaços vocacionados para fins militares. Veja-se por exemplo, a linha defensiva Francesa de Maginot, aprovada em 1932 por André Maginot. Esta estrutura, consistia numa complexa organização de sectores fortificados, comunicantes entre si subterraneamente e capazes de se defender mutuamente. Em resposta a esta linha defensiva Francesa, a linha de Siegfried do lado alemão, também visava a proteção, cobrindo 630 km sendo composta por 18.000 bunkers.⁴⁹

A influência da disciplina da arquitetura no desenho de bunkers constata-se também nas estruturas encomendadas por Hitler a Friedrich Tamms. A ameaça aérea, sendo constante, exigiu a construção de bunkers especializados a defender áreas e edifícios parlamentares. O projeto apelidado de “*Flakturme*” era na sua essência uma torre antiaérea. Pela grande robustez e longevidade destas estruturas o arquiteto pensou-as de maneira a que no pós-guerra, estas pudessem ser “tratadas”, podendo, inclusive, fazer parte do programa da cidade.⁵⁰

A ameaça de bombardeiros, levou a uma maior preocupação no que diz respeito à proteção das cidades e dos civis. Inúmeros programas de sensibilização, nomeadamente propagandísticos, visavam a educação da população para que os danos fossem minimizados. Neste sentido, a **camuflagem** e o **blackout** constituíram casos de estudo para arquitetos. Sumariamente, a camuflagem foi uma estratégia usada durante o dia, na tentativa de iludir os pilotos dos bombardeiros, no caso do blackout (tecnologia usada em período noturno), o plano seria ocultar as luzes das cidades provenientes da habitação,

49 Jean-Louis Cohen, *Architecture en uniforme : projeter et construire pour la Seconde Guerre mondiale* (Paris: Hazan, 2011), 221.
50 Idem, *Ibidem*, 227.

3. Guerra



20.

Albert Kahn Associates,
Chrysler tank armory, Warren
Township, Michigan

Fonte: www.domusweb.it

de maneira que de uma perspectiva aérea não fosse clara a identificação do alvo.⁵¹ Como refere Jean Louis Cohen, o papel do arquiteto durante os períodos de guerra, pode ser constatado por exemplo, no surgimento, na década de 40, de disciplinas de camuflagem em escolas de arquitetura como a *Chicago's School of Design*, *Yale University* ou a *New York University* onde se estudou a sua aplicação na produção de equipamento militar e na camuflagem de cidades.⁵² Com a revolução tecnológica, a construção cobriu neste período novas frentes de aplicação. Surgidos no período bélico, o uso de novos materiais tais como a cola e o plástico e seus derivados, viriam mais tarde a fazer parte do nosso ambiente doméstico.⁵³ Joan Oackman explica, no livro *“Architecture Culture 1943-1968”*, como o programa americano denominado “Plano Marshall”, além de se centrar no restauro da paz e conforto, também veio implementar acultura americana e seus costumes no seio da Europa.

*“The American invasion of Italy brought not only peace and national liberation, the end of destroyed cities and prostitutes, but also chewing gum, powdered milk, and Coca-Cola, and first and foremost the idea of “comfort” and the mechanization of the home. The myth of the refrigerator was born”*⁵⁴

A grande máquina de produção de guerra levou à construção de grandes espaços, nomeadamente fábricas, cuja assemblagem necessitava de ser **rápida** e a custo económico acessível. Consequentemente, a construção em ferro conheceu, nesta altura, um grande desenvolvimento em termos de aplicações, sobretudo na edificação de espaços com grandes vãos. Este tipo de construção foi-se tornando cada vez mais comum na construção das fábricas onde a toda a logística da guerra era produzida (fig. 20). Estes estabelecimentos fabris, que funcionavam num regime de 24 horas, asseguravam também a construção de casas para os trabalhadores visando rentabilizar o ritmo produtivo.⁵⁵

Estas casas deveriam responder à necessidade de assemblagem no sítio. A pré-fabricação, veio neste período, acelerar a invenção de casas e estruturas transportáveis. Estas estruturas transportáveis, de estrutura metálica, serviram propósitos como casas para soldados, trabalhadores ou hangares para aviões. Neste sentido, Buckminster Fuller, propôs em 1927 a

51 Jean-Louis Cohen, *Architecture en uniforme : projeter et construire pour la Seconde Guerre mondiale* (Paris: Hazan, 2011), 227

52 Jean Louis Cohen. “Architecture in Uniform Designing and Building for the Second World War.” Punkto, disponível em: <http://www.revistapunkto.com/2011/08/architecture-in-uniform-jean-louis.html>. (11/09/2013)

53 Heather Rogers. “A Brief History of Plastic.” The Brooklyn Rail, disponível em: <http://www.brooklynrail.org/2005/05/express/a-brief-history-of-plastic>. (05/05/2013)

54 Joan Ockman, *Architecture culture 1943-1968 : a documentary anthology* (New York : Columbia Books of Architecture, 2000), 16.

55 Jean-Louis Cohen, *Architecture en uniforme : projeter et construire pour la Seconde Guerre mondiale* (Paris: Hazan, 2011), 251.

3. Guerra

Demaxion Deployment Unit. Este “contentor” metálico cilíndrico, com seis metros de diâmetro era suspenso por um pilar central que segurando uma rede de cabos garantiam a estabilidade estrutural. A relativa facilidade de agregar módulos conferia-lhes alguma liberdade espacial. Toda a mobília era fixa nas paredes rentabilizando assim o espaço habitável.⁵⁶

Não menos importante neste capítulo, serão as inovações de Wachsmann, cujas experiências com hangares de aviões desmontáveis e inovações no que diz respeito a **conectores metálicos** permitiram uma rápida assemblagem destas estruturas no sítio.⁵⁷ Neste processo, importantes estudos como “A Arte de Projectar em Arquitectura” de Neufert, incidiam na ergonomia e rentabilização de espaço no que toca à ocupação doméstica. Este estudo, sobre os espaços mínimos, revelaram-se essenciais também nos abrigos dos trabalhadores.⁵⁸ Beatriz Colomina em “*Domesticity at War*” explora o ponto comum entre a arquitetura e a Guerra. A autora refere o processo de adaptação das tecnologias da Guerra para o ambiente doméstico segundo dois pontos basilares. O primeiro, como estas tecnologias intervêm na arquitetura, o segundo, como o arquiteto influenciado pela imagética da guerra desenha os espaços domésticos.

*“Postwar architecture was not simply the architecture that came after the darkness of the war. It was the aggressively happy architecture that came out of war, a war that anyway was going on as the cold war. The new form of domesticity turned out to be a powerful weapon. Expertly designed images of domestic bliss were launched to the entire world as part of a carefully orchestrated propaganda campaign. Architects and institutions participated in this campaign.”*⁵⁹

De fato, o período pós-guerra não tardaria a transferir todo este conhecimento adquirido em período de guerra para a habitação e vida quotidiana da cidade. Refira-se que a Segunda Grande Guerra constitui também um ponto de viragem na história das artes e do seu *modus operandi*. Se por um lado a revolução industrial e a produção em série trouxeram inovações em vários domínios da vida, expressavam também uma forte sensação de insegurança e desconfiança em relação ao progresso e à tecnologia.⁶⁰

56 Jean-Louis Cohen, *Architecture en uniforme : projeter et construire pour la Seconde Guerre mondiale* (Paris: Hazan, 2011), 254.

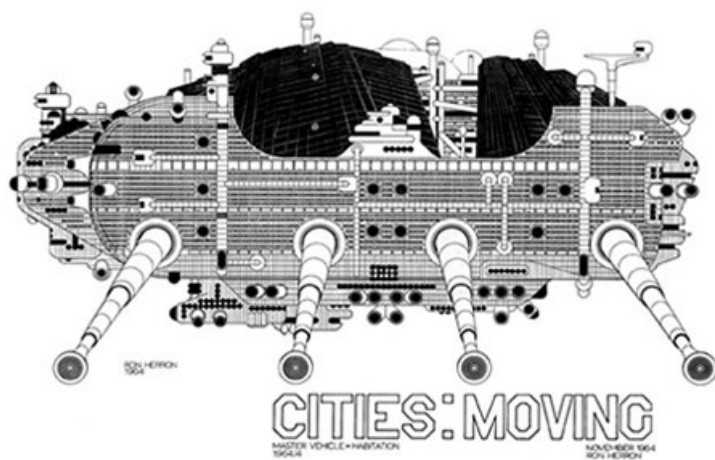
57 Idem, *Ibidem*, 263.

58 Jean Louis Cohen. “Architecture Drafted: Designing for World War II.” Preston Geren Auditorium, http://www.youtube.com/watch?v=Qu_ZwgJbrol. (11/08/2013)

59 DISEÑO GRÁFICO APLICADO A LA COMUNICACIÓN . “Construido en los USA”, <http://master-com.blogspot.pt/2006/10/texto-introduccion-del-libro.html> (2014/01/23)

60 Paul Virilio, *The Function of the Oblique : the architecture of Claude Parent and Paul Virilio* (London: The Architectural Association, 1996), 10.

3. Guerra

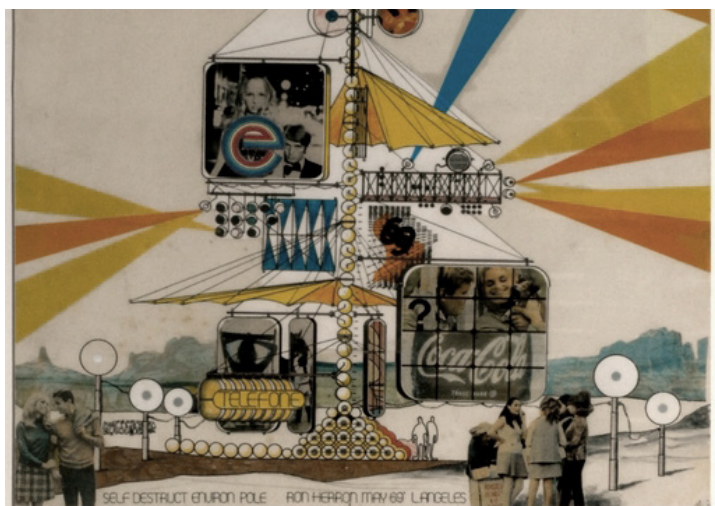


21.

Archigram, na imagem, desenho para uma cidade em movimento.

O grupo Archigram era constituído por personalidades como Peter Cook, Warren Chalk, Ron Herron, Dennis Crompton, Michael Webb e David Greene. Os projetos, que resultavam de uma vontade de materializar o ambiente da tecnologia, eram muitas vezes irrealizáveis, projetos utópicos, que apenas se implantavam no mundo onírico das formas. São pressupostos outrora presentes nas vanguardas do início do séc. XX

Fonte: www.zeynasanjania.wordpress.com



22.

Archigram

Fonte: www.archigram.westminster.ac.uk

A recuperação dos museus enquanto património e órgão didático teve um papel importante face à nostalgia. Os museus, retratados pelos Futuristas como inibidores de qualquer tipo de evolução, representavam então, no período do pós-guerra, a possibilidade e o regresso aos valores essenciais, pois no museu reencontrava-se um passado melhor.⁶¹

A necessidade de reconstruir as cidades do pós guerra, foi, como se sabe, um importante fator na implementação de alguns princípios teóricos, onde a grande cidade começou a ser pensada em toda a sua complexidade. Assistiu-se, neste sentido, a criações teóricas e práticas no âmbito da arquitetura e à publicação de estudos importantes, como por exemplo os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM). Estes congressos foram em parte responsáveis pela abordagem ao urbanismo enquanto disciplina essencial na ordenação da cidade e progresso social. As matérias abordadas nestes congressos materializaram-se no que se conhece por arquitetura internacional. Uma arquitetura funcional, limpa e indiferente ao seu local de implantação.⁶²

Estes estudos pioneiros, influenciados pelas Ciências Sociais, são antecedentes essenciais para o desenvolvimento da arquitetura com preocupações sociais. “A Imagem da Cidade” de Kevin Lynch, (1964), ou “L’architettura della città”, (1966), de Aldo Rossi, constituíram sinais de uma vontade de formar novos instrumentos e conceitos para abordar uma nova realidade. A mutação da cidade revelava imprescindível a capacidade do arquiteto ser versátil e adaptável. Ao pensar o sítio, o lugar, e ao construir uma arquitetura que fosse interventiva e fizesse parte do seu local de implantação, a arquitetura assumia o seu papel no domínio sociocultural.⁶³ Nas palavras de Gonçalo Furtado:

*“(…)atentos à constante mutação da cidade contemporânea, ter a capacidade permanente de a ler e nos dotarmos de extrema versatilidade criativa.(…) A imprescindibilidade de uma arquitectura que “constrói o sítio”, mais interveniente social e culturalmente, reclama o contacto e adaptação contexto sócio-cultural.”*⁶⁴

De facto, o período do pós-guerra foi um período de grande variedade de posições relativamente aos métodos projetuais. Se por um lado eclodiram posturas preocupadas com a cidade e a sua estrutura, por outro surgiram grupos como os **Archigram** (fig. 21, 22) cujos projetos, utópicos,

61 Josep M. Montaner, *Museos para el nuevo siglo*, (Barcelona: Gustavo Gili, 1995), 61.

62 H. W. Janson, *História da Arte* (Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian), 761.

63 J. M. Montaner, *Después del movimiento moderno : arquitectura de la segunda mitad del siglo XX* (Barcelona: Gustavo Gili, 1993),

111.

64 Gonçalo Furtado, “Gestos (para uma simulação de uma postura arquitetónica pessoal)”, Porto: FAUP -Prova Final (1998?): 89.

3. Guerra

enalteciam o fenómeno tecnológico e recuperavam o experimentalismo enunciado pelas vanguardas do início do século.⁶⁵

Este experimentalismo vinha contrariar alguns dos pressupostos que o movimento Moderno tinha implantado. Um dos principais inibidores do período moderno residia na confiança depositada na função, numa nobre especialização dos espaços. A arquitetura, deveria ser elaborada especificamente para a satisfação de determinado propósito.

O termo “máquina de habitar”, adjetivação para as realizações Modernas, era elucidativo do valor maquinal desta arquitetura.⁶⁶ Ainda no âmbito das máquinas de habitar, veja-se, por exemplo as unidades de habitação de Corbusier. Numa altura em que o crescimento populacional dentro das cidades aumentava exponencialmente, as unidades de habitação resultavam em organismos capazes de colmatar as necessidades da sociedade moderna, desta feita, dentro de um edifício. Para além da preocupação de Le Corbusier em projetar um edifício assente nas bases da arquitetura moderna (os 5 pontos delineados pelo próprio Corbusier), estes edifícios espelham os grandes avanços ocorridos na industrialização e pré-fabricação. O uso do betão armado, a forte modulação do edifício e elementos pré-fabricados, constituiu o ideal imagético da arquitetura moderna – uma arquitetura especializada na função, fria, robusta, autossuficiente, maquinal. Nas palavras de Godofredo Pereira: “Edifícios são máquinas porque são feitos de máquinas.”⁶⁷ Estas unidades de habitação inovavam a concepção de habitação social. Os edifícios, previam ruas comerciais e serviços independentes à tipologia habitacional, como por exemplo, hotéis, enfermagem, restaurantes, ginásio ou creche. O espaço interior assumia também uma estreita relação com a função.

O trabalho desenvolvido por Buckminster Fuller ou Neufert no âmbito da ergonomia e rentabilização do espaço habitável, mostra-se pertinente na formulação desta ideia Moderna de habitar.⁶⁸ Nas unidades de habitação de Corbusier, o espaço foi reduzido ao essencial, o mobiliário pensado meticulosamente para servir o espaço habitável sugerem esta forma racional, eficiente de encarar o espaço Moderno.⁶⁹

65 J. M. Montaner, *Después del movimiento moderno : arquitectura de la segunda mitad del siglo XX* (Barcelona: Gustavo Gili, 1993), 110

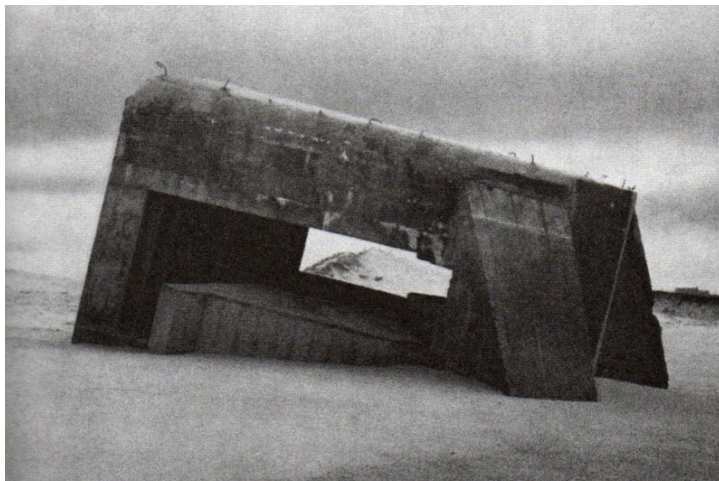
66 Godofredo Pereira. “A Arquitectura das Máquinas de Guerra.” *Detritos*, disponível em: <http://www.revistadetritos.com/Numeros.01.Revista%20Detritos.Godofredo%20Pereira.html>. (10/09/2013)

67 Godofredo Pereira. “A Arquitectura das Máquinas de Guerra.” *Detritos*, disponível em: <http://www.revistadetritos.com/>

68 Jean-Louis Cohen, *Architecture en uniforme : projeter et construire pour la Seconde Guerre mondiale* (Paris: Hazan, 2011), 254.

69 David Jenkins, *Unité d'habitation Marseilles : Le Corbusier / David Jenkins* (London: Phaidon, 1993), 65.

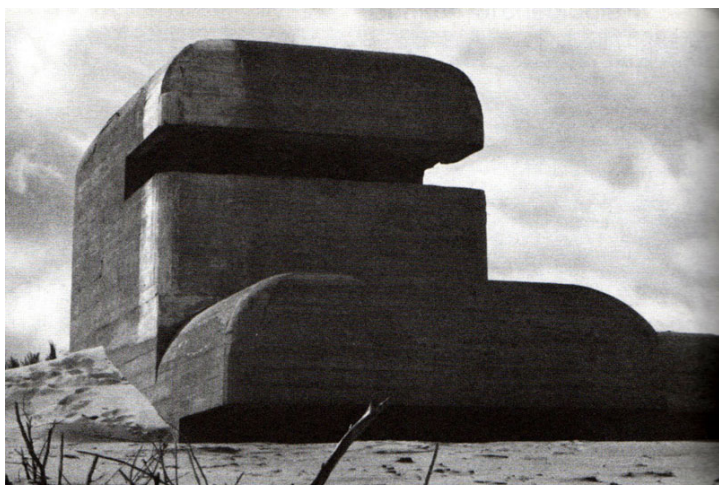
3. Guerra



23.

Bunkers. As Estruturas bélicas esquecidas que serviram de inspiração aos arquitectos franceses Paul Virilio e Claud Parent.

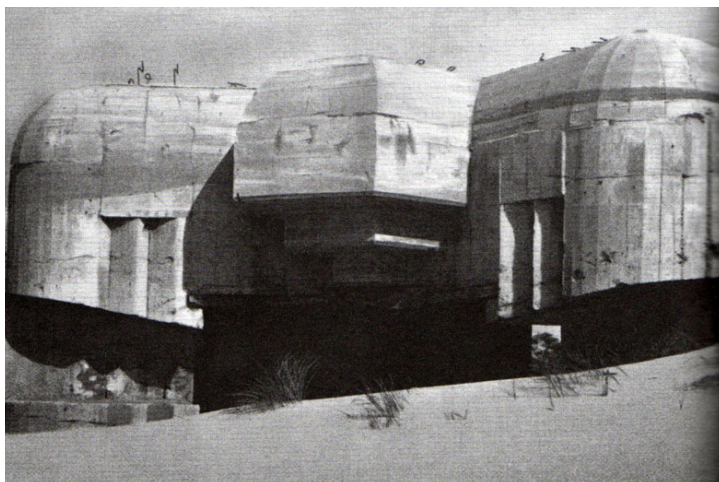
Fonte: <http://boiteaoutils.blogspot.pt/2008/10/architecture-principe-n7-claude-parent.html>



24.

Paul Virilio e Claud Parent

Fonte: <http://boiteaoutils.blogspot.pt/2008/10/architecture-principe-n7-claude-parent.html>



25.

Paul Virilio e Claud Parent

Fonte: <http://boiteaoutils.blogspot.pt/2008/10/architecture-principe-n7-claude-parent.html>

3.2 Claud Parent, Paul Virilio “*Architecture Principe*”

Relativamente à produção arquitetónica resultante, ou influenciada pelo período de Guerra, gostaríamos agora de abordar Paul Virilio e o “*Architecture Principe*”, dado ser um caso exemplificativo da apropriação da linguagem bélica para a formulação de edifícios de uso comum.

Como referido anteriormente, a guerra foi determinante na produção de novos materiais que, em grande parte, apoiaram a constituição de uma nova linguagem arquitetónica, ilustrativa da influência que os cenários de guerra tiveram na arquitetura. Paul Virilio, arquiteto e urbanista francês fascinado pelas formas da guerra, realizou nos anos 60 uma investigação sobre a arquitetura da Segunda Guerra Mundial, explorando a linguagem que sustentava as estruturas de guerra. Neste sentido, estudou estruturas presentes na Muralha do Atlântico e nas linhas de Siegfried (alemã) e Maginot (francesa), linhas de resistência defensiva do exército que consistiam em sistemas complexos de fortificações e obstáculos (fig. 23, 24, 25), deixando-se contaminar pela linguagem formal dos locais de guerra. Afirmou inclusive que foi a Segunda Grande Guerra que o fez tomar consciência do poder da tecnologia.⁷⁰ Nas palavras de Paul Virilio:

“For me, the architecture of war made palpable the power of technology.”⁷¹

É com base na referida investigação, que Paul Virilio e Claude Parent, desenvolveram a teoria “*Architecture Principe*”. Utilizaram a linguagem da guerra para a formação de uma nova linguagem. Locais como bases de lançamentos de mísseis, bunkers, estações de radares, ou grandes ogivas, constituíram fonte de inspiração para formular novos conceitos arquitetónicos. A inspiração para desenhar os seus edifícios, advinha mais especificamente do aspeto formal de silos ou bunkers, resultando numa arquitetura que, plasticamente, nasceu das estruturas de guerra mas que se desvia desta pela sua função. Igrejas que se assemelham a bunkers (fig. 26, 27) ou casas que parecem estações de radares (fig. 28) constituíram, nos anos 60, exercícios curiosos de uma arquitetura apropriadora da linguagem militar para outros programas, como habitação ou a arquitetura religiosa.⁷² Nas palavras de Paul Virilio:

“In this survival machine, life was not a neutral force but an exercise in becoming more subtle, more essential. These primitive structures, an astonishing example of an era’s blindness towards itself, have taken on the banal appearance of a mere residue – of a

⁷⁰ Paul Virilio, *The Function of the Oblique : the architecture of Claude Parent and Paul Virilio* (London: The Architectural Association, 1996), 5.

⁷¹ Idem, *Ibidem*, 10.

⁷² Idem, *Ibidem*, 18.

3. Guerra



26.

Claud Parent, Igreja em Nevers, 1966

Fonte: <http://www.grahamfoundation.org/grantees/4817-modern-architectures-in-history-france>



27.

Claud Parent, Igreja em Nevers, perspectiva interior

Fonte: www.wallpaper.com/architecture/icon-claude-parent/1337#25966



28.

Bordeaux-le-Pecq house. Inspiração nos centrais de radares visível na cobertura.

Fonte: www.designboom.com

talus which survives only because of the difficulty of demolishing it”⁷³

O livro “Architecture Principe: 1966 et 1996” evidencia as premissas que sustentaram o grupo “The Function of the Oblique”. Nesse grupo participaram Claude Parent, Paul Virilio, o pintor Michael Carrade e o escultor Morice Lipsi. Os autores apresentaram uma série de obras relacionadas com tais princípios e republicam artigos da “Manifesto Magazine”, (1966-1967). Além de edifícios de uso comum, desenvolveram também teorias para novos tipos de organização urbana. Segundo Paul Virilio, o objetivo da teoria oblíqua era desafiar a constante presença da gravidade, o desequilíbrio, tornando-se essencial a relação do corpo com o contentor em que se habita. Pretendia-se através do plano inclinado, fomentar novas percepções na circulação do espaço habitado. Era uma arquitetura, tal como o autor afirma, “desenhada” à luz da Psicologia da Forma – Gestalt.⁷⁴ Citando Paul Virilio:

*“I drew on Gestalt theory – the psychology of form and the phenomenology of perception.”*⁷⁵

O “Grupo Obliquo” expôs o seu raciocínio através de um desenho simples (fig. 31), pressupondo que a teoria do oblíquo permitia a multiplicação do espaço e do uso do mesmo. Assim, uma série de publicações da revista “Manifesto Magazine”, Paul Virilio e Claude Parent evidenciavam o declínio dos valores vigentes na arquitetura, desde o Racionalismo do início do séc. XX. O seu manifesto, expressava a crise e reforma da consciência, presentes em todas as esferas da atividade humana. Tal crise decorreu de acontecimentos de escala mundial, que apelavam ao questionamento dos valores estabelecidos. Segundo Paul Virilio:

*“The state of crisis unfolding in every sphere of human activity, the loss of distinct categories and divisions in the return to a unifying principle, the massive decline in common values and conventions; these are signs of a perhaps unprecedented event.”*⁷⁶

“Throughout history, there have been numerous changes in society, but we have never before witnessed a change in humanity itself (...) There will be an earth-shaking upheaval – not just the “change of scale” that was promulgated by early-twentieth-century rationalists, but a complete reversal of meaning. All human activities will be thrown into disarray, and the resulting shock wave will topple, one after the other, the established

73 Paul Virilio, The Function of the Oblique : the architecture of Claude Parent and Paul Virilio (London: The Architectural Association, 1996), 18..

74 Teoria criada pelo psicanalista berlinense Fritz Perls (1893-1970) que defende que não se pode ter conhecimento do “todo” procedendo a soma das suas partes. Por outras palavras, a soma de (A) com (B) não resulta em (AB) mas em (C), que por si é um elemento como características próprias.

75 Paul Virilio, The Function of the Oblique: the architecture of Claude Parent and Paul Virilio (London: The Architectural Association, 1996), 10.

76 Idem, Ibidem, 65.

3. Guerra



29.

Claud Parent, Drusch House em Versailles. Visível o princípio da linha oblíqua.

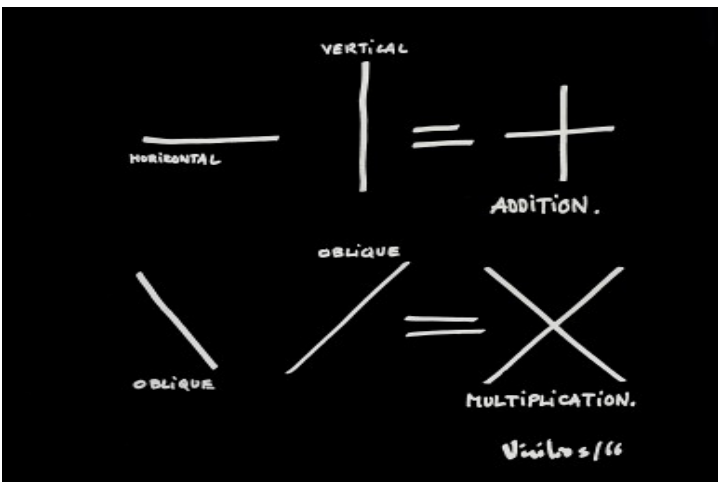
Fonte: b3-bond.com/modern-french-rectangular-concrete-home-in-1963-by-claude-parent/



30.

Claud Parent, Drusch House, alçado lateral

Fonte: b3-bond.com/modern-french-rectangular-concrete-home-in-1963-by-claude-parent/



31.

Desenho esquemático do Function of the Oblique

Fonte: <http://ccindex.info/iw/architecture-principe/>

principles of aesthetics, philosophy and economics.”⁷⁷

Em grande medida, os autores salientavam a indiferença do ser humano em relação à arquitetura. Claude Parent afirmava que todas as formas convencionais de representação da arquitetura haviam falhado, pelo facto de que num mundo de consumismo em permanente evolução, não fazer sentido definir-se uma arquitetura como estável ou apropriada a determinada situação.⁷⁸ Expressando uma nova sensibilidade na formulação dos produtos arquitetónicos, os autores consideravam essencial as pessoas apropriarem-se da arquitetura. Era fundamental desenhar-las juntamente com o projeto, com o ambiente. O **Potencialismo** (nome dado pelos autores a este método de sensibilização) usava técnicas e métodos para atrair o utilizador comum a um determinado estado de espírito, o de completa absorção e receptividade à arquitetura. Tal deveria ser conseguido, segundo o autor, através do despertar do sentimento de posse. Para isto, Claude Parent estabeleceu fases para que tal processo cognitivo fosse bem-sucedido.

O primeiro passo era o de cultivar a percepção, o que seria conseguido pela provocação de um estado de recusa, de repulsa da arquitetura. Tal passo era essencial para um segundo passo que, por sua vez, vinha atuar enquanto “tratamento”, fornecendo os meios para ultrapassar o primeiro estímulo – o de repulsa. Em suma, o Potencialismo visava ativar um mecanismo inconsciente, que incluísse o público num movimento cuja génese era arquitetural. Pretendia-se com isto, que as pessoas fossem libertas das forças constrangedoras da arquitetura e descobrissem um sentimento de liberdade que lhes permitisse serem agentes participativos da sua arquitetura.⁷⁹

A circulação habitável era, neste documento, a maneira de tornar práticos os aspectos referidos anteriormente. Claude Parent começava por afirmar que não sabia ainda como combinar o necessário carácter sólido da arquitetura com o estado de **fluidez** continua, que por sua vez promovia a circulação habitável.⁸⁰ Segundo Claude Parent, a arquitetura apenas se realizava com o seu máximo esplendor quando liberta de representações que restringiam a percepção. Em contraposição, a arquitetura civil nunca havia sido explorada para se conseguir arquitetura de verdadeiro valor. A estagnação da arquitetura civil e a perpetuação de preconceitos resultava na falta de compreensão da sua verdadeira natureza, o verdadeiro “potencial” da arquitetura. Assim, o seu estado poderia ser, por fim, alcançado. Para isso, a função do oblíquo

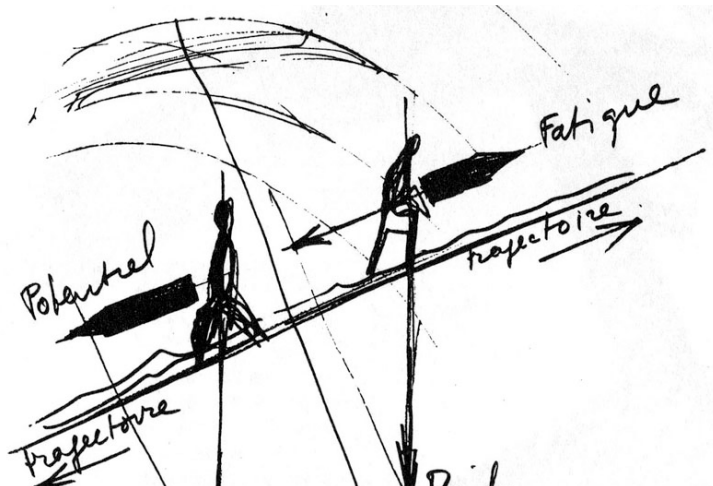
⁷⁷ Paul Virilio, *The Function of the Oblique: the architecture of Claude Parent and Paul Virilio* (London: The Architectural Association, 1996), 65.

⁷⁸ Idem, *Ibidem*, 14.

⁷⁹ Idem, *Ibidem*, 67.

⁸⁰ Idem, *Ibidem*, 68.

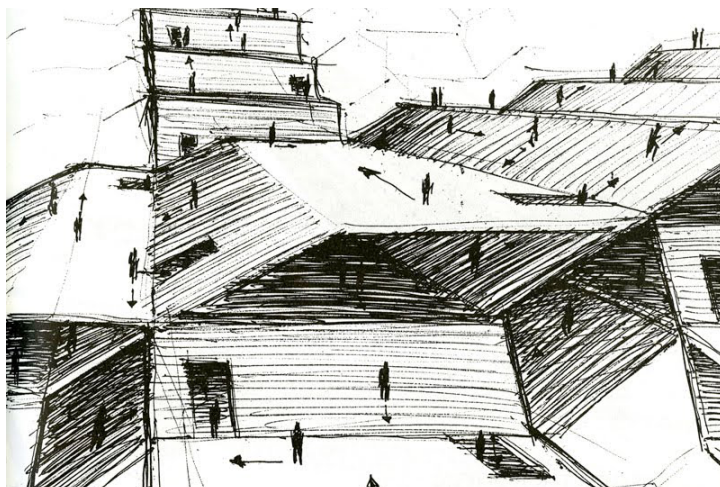
3. Guerra



32.

Desenhos utópicos, reflexões sobre novos tipos de organização segundo a função do elemento oblíquo.

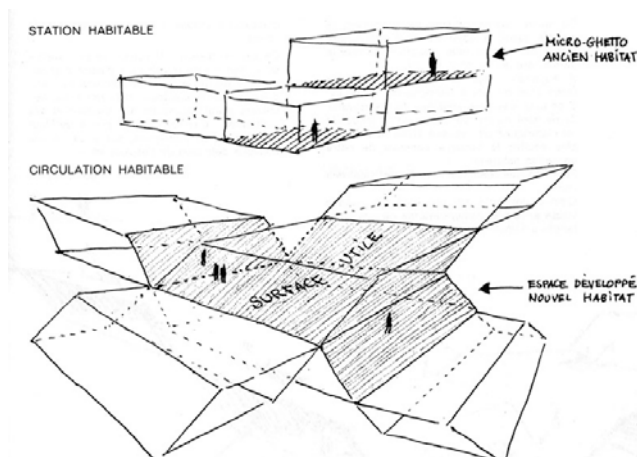
Fonte: www.boiteaoutils.blogspot.pt/2010/09/oblique-function-by-claude-parent-and.html



33.

Aplicação do elemento oblíquo na escala da cidade

Fonte: www.boiteaoutils.blogspot.pt/2010/09/oblique-function-by-claude-parent-and.html



34.

Circulação habitável

Fonte: www.boiteaoutils.blogspot.pt/2010/09/oblique-function-by-claude-parent-and.html

previu a substituição da ideia neutralizadora da horizontalidade e verticalidade, em prol do modelo **oblíquo** que promove movimento e dinamismo (fig. 32, 33, 34). No entanto, o problema, quando se falava da adoção do plano oblíquo, substituindo a norma ortogonal dos sistemas de construção, acontecia quando o mesmo era confrontado com o aspeto estrutural. Fluidez e habitação circulável, **colidiam** aparentemente com o conceito de estrutura.⁸¹ Nas palavras de Paul Virilio:

“A structure is a physical framework that gives support to the mind.”⁸²

De uma lista de alguns trabalhos elaborados pelo grupo, saliente-se por exemplo a já referida Igreja Saint Bernadette du Banlay, construída em Nevers, França (fig. 26). Realizada entre 1964 e 1966. A igreja assemelha-se a um bunker e destaca-se pela sua grande massa de betão armado, de paredes espessas e cantos arredondados. A igreja consistia no cruzamento de 3 volumes onde se torna claro o uso dos elementos oblíquos. Em suma, pela apropriação da linguagem bélica, o grupo de arquitetos franceses estudou uma forma de construir que pretendia soltar-se da condição de arquitetura estática. A guerra e o estado de caos foram, então, factores de inovação e de renovação de conceitos e modos de viver.

3.3 Lebbeus Woods e a Radical Reconstruction

“But the world imagined for the postwar period also took on an architectural profile. Projects were soon developed for the devastated cities. These plans not only addressed the demands of reconstruction, but also allowed a complete rebuilding that the clean slate of destruction sometimes makes possible.”⁸³

Lebbeus Woods é um arquiteto mais recente, mas igualmente pertinente ao presente estudo. A sua obra não se centra na reconstrução, mas teoricamente incide na relação entre a arquitetura e a guerra para a formação de novos pressupostos. Woods é frequentemente associado a teorias utópicas, em grande parte, na reflexão sobre o papel da arquitetura e do arquiteto em momentos de pós catástrofe (resultado de guerras ou desastres naturais), produzindo teorias com base na reconstrução. Ao longo de três décadas explorou o potencial da arquitetura na transformação

⁸¹ Paul Virilio, *The Function of the Oblique: the architecture of Claude Parent and Paul Virilio* (London: The Architectural Association, 1996), 67.

⁸² Idem, *Ibidem*, 65.

⁸³ Godofredo Pereira. “A Arquitectura das Máquinas de Guerra.” *Detritos*, disponível em: <http://www.revistadetritos.com/Numeros.01.Revista%20Detritos.Godofredo%20Pereira.html>. (10/09/2013)

3. Guerra

do indivíduo e do coletivo, compreendendo não só a arquitetura, como também a vida. É importante salientar que Woods aborda este tema enquanto arquiteto desenhador do espaço e sem se referenciar fixamente na tipologia habitação.

De facto, um tecido urbano, depois de ser destruído, por via da guerra ou de forças naturais, oferece uma possibilidade de **reconstrução** assente numa nova sensibilidade. A destruição expressa fisicamente, afeta também a estrutura hierarquizada de uma cidade, abanando e alterando o decurso de vida normal. Woods pretendeu questionar o facto de a reconstrução ser frequentemente feita com base em valores de antigas instituições, ideologias e conceitos pré-estabelecidos. Não obstante, terão sido tais ideologias de certa forma a causa de destruição e guerra? Durante os períodos de paz, foram as ideologias disseminadas pelas instituições que nos **moldaram**, educaram. Tal foi inibidor de inovações e evoluções normais da arquitetura. Pelo contrário, Woods proclama as qualidades abstratas do espaço, sobre o sistema cartesiano de projetar o mesmo. Nas suas palavras:

“This, is of course, a nonsense. Architects usually design rectilinear volumes of space following Cartesian rules of geometry, and such spaces are no better suited to being used for office work than as a bedroom or a butcher shop.”⁸⁴

O autor defendeu uma nova maneira de reconstruir, o que significava que a arquitetura admitisse dinâmicas de mudança provenientes de um estado de guerra. Tratava-se de uma arquitetura que, não ignorando a história da humanidade, fosse capaz de reagir a um determinado momento num local específico. Mais que uma homogeneização na reconstrução de uma cidade, Woods defendia um sentimento comum, a vontade de expandir os sistemas de conceção do espaço. De modo a explicar esta teoria, o autor comparava o processo de reconstrução de uma determinada realidade com o processo de **cicatrização** da pele. A cicatriz que permanece, enquanto monumento erguido a determinado acontecimento, servia como lema para esta teorização fantástica da reconstrução. Nas palavras de Woods:

“wherever buildings are broken by the explosion of bombs or artillery shells, by lack of maintenance or repair, by fire or structural collapse, their form must be respected in its integrity, embodying a history that must not be denied”⁸⁵.

84 Lebbeus Woods, *Radical Construction* (New York: Princeton Architectural Press, 1997), 23.

85 Lebbeus Woods, *Radical Construction* (New York: Princeton Architectural Press, 1997), 15.

3. Guerra

Nesta dissertação foram consultados um livro de Lebbeus Woods, como também várias edições da “Pamphlets Architecture” (série de documentos editados na década de 70 por Steven Holl e William Stout).

O artigo “*War and Architecture: Three Principles*” de 1996, editado na “*Pamphlet Architecture*”, resulta da teorização de Woods sobre o processo de reconstrução de Sarajevo, após o bombardeamento de 1992 e 1996. O autor elabora três premissas gerais para a reconstrução após uma catástrofe. Nesse sentido é importante salientar a importância destes projetos na recuperação e reconstrução, usufruindo do acompanhamento de arquitetos locais.

O primeiro princípio; “*Restore what has been lost to its pre-war condition*”⁸⁶, o autor escreve sobre a importância de recuperar a “normalidade” perdida com o evento da guerra. Este princípio aplica-se a edifícios históricos e de exceção, os edifícios que constituem a identidade de uma determinada comunidade. Esta ideia da normalidade é na verdade um placebo, na medida em que não se tenciona recuperar a normalidade propriamente dita, mas sim o sentimento de normalidade.

O segundo princípio; “*Demolish the damaged and destroyed buildings and build something entirely new*”.⁸⁷

Este princípio também está associado à recuperação da normalidade. O autor rejeita a ideia de que a cidade deve ser reconstruída à imagem daquilo que existia antes da destruição. Citando Lebbeus Woods:

*“The pre-war normal no longer exists, having been irrevocably destroyed. Still, this does not mean that many—even most—people will not desire to do so. In such a society, wise leaders are needed to persuade people that something new must be created—a new normal that modifies or in some ways replaces the lost one, and further, that it can only be created with their consent and creative participation. In effect, a new principle of reconstruction needs to be established.”*⁸⁸

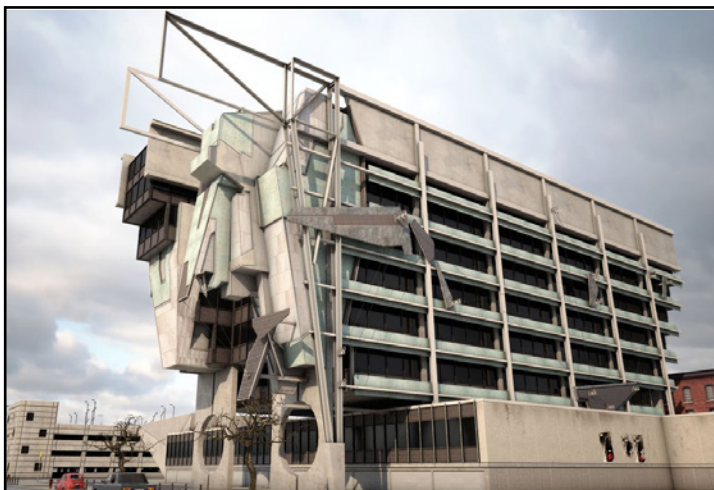
Criar um novo organismo com a participação dos **agentes locais** resulta na geração do sentimento de apropriação. Tal sentimento poderá expressar-se num grande sentimento de união entre as pessoas.

86 Lebbeus Woods. “War and Architecture: Three Principles”. Lebbeus Woods, disponível em: <http://lebbeuswoods.wordpress.com/2011/12/15/war-and-architecture-three-principles>. (23/052013)

87 Idem, Ibidem.

88 Idem, Ibidem.

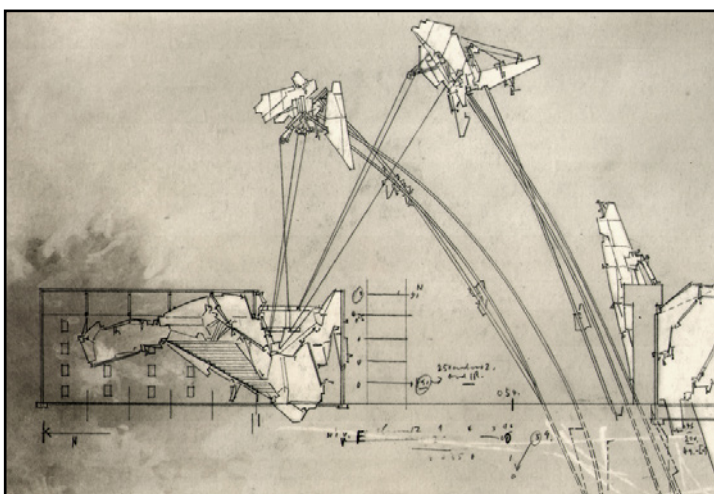
3. Guerra



35.

Electrical Management Building,
Sarajevo, 1996

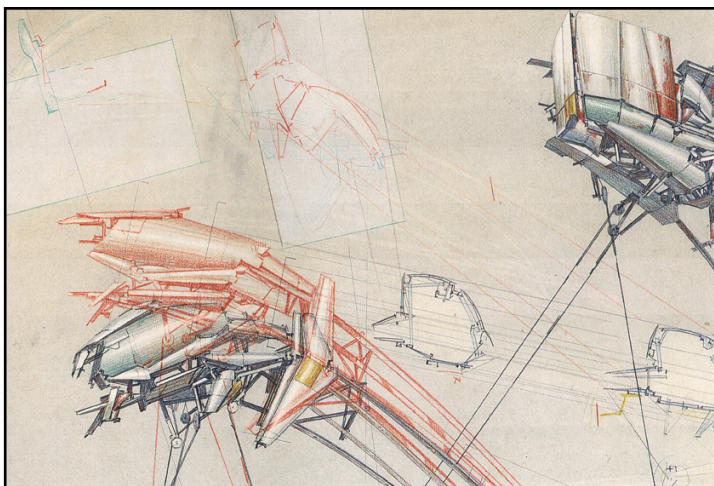
Fonte: www.lebbeuswoods.wordpress.com/2008/02/06/the-reality-of-theory



36.

Lebbeus Woods, desenhos
utópicos

Fonte: www.lebbeuswoods.wordpress.com/2008/02/06/the-reality-of-theory



37.

Lebbeus Woods, Desenhos
utópicos

Fonte: www.lebbeuswoods.wordpress.com/2008/02/06/the-reality-of-theory

O terceiro e último princípio; “The post-war city must create the new from the damaged old” refere-se aos edifícios de habitação / escritórios que, segundo o autor, representam uma importante papel no processo de construção da normalidade. Após a destruição de uma cidade, permanecem alguns edifícios que podem ser recuperados.

Como referido no primeiro princípio, os edifícios de exceção devem ser reabilitados. A reconstrução destes edifícios, de escritórios e de habitação, deve aproveitar o que é aproveitável, num processo que se aproxima mais de uma transformação do que duma reconstrução. Esta ideia de construir a partir dos destroços, justifica-se em períodos marcados pelo esgotamento de reservas económicas, que se verifica após uma tragédia.⁸⁹ Refira-se pois que a obra de Lebbeus Woods, divide-se em duas vertentes: uma componente teórica, em que o autor descreve as fases e metodologia e uma componente prática, em que este tenta formalizar os seus edifícios. Estes edifícios intitulam-se de “free-zones”. Nas palavras de Woods:

“O modelo das free-zones heterárquicas é nuclear. Começa com um pequeno grupo de pessoas. Estas não representam nenhum tipo de autoridade institucionalizado. Os habitantes das free-zones têm apenas autoridade dos seus próprios actos.(...) Não pertence a nenhum tipo de tipologia arquitectónica.”⁹⁰

É construído por indivíduos que vêm nas free-zones o começo de uma modificação – do “eu” e do “mundo”, através da sua presença nova, estranha e indeterminada. Tem, por isso, possibilidades infinitas.”⁹¹ Estas free-zones, constituem tipologias que se adaptam a realidades concretas. Estas estariam dispersas pelas cidades conformando assim uma rede de free-spaces. Tais zonas possuiriam acesso a redes globais de telecomunicações, adequando-se assim a uma sociedade urbana dinâmica culturalmente.⁹²

Como se ilustra na figura 35, estes edifícios eram idealizados como assemelhando-se a estruturas bélicas. Tais edifícios reclamam uma relação com a cidade por oposição, contraste. São cicatrizes. Lebbeus Woods aborda o tema da reconstrução focando, particularmente, casos de catástrofes naturais, como terremotos ou tempestades. Cidades como Sarajevo, Havana e San Francisco são tomados como exemplos reais em que o autor se baseou para a formulação de vinte princípios. Estes princípios defenderam uma nova ideia no que diz respeito à reconstrução

89 Lebbeus Woods. “War and Architecture: Three Principles”. Lebbeus Woods, disponível em: <http://lebbeuswoods.wordpress.com/2011/12/15/war-and-architecture-three-principles>. (23/052013).

90 Idem, Ibidem.

91 Nuno Moura, “A arquitetura de Lebbeus Woods : uma interpretação”, Faup (2002): 22.

92 Lebbeus Woods, Radical Construction (New York: Princeton Architectural Press, 1997), 27.

3. Guerra

de cidades. Os três casos de estudo selecionados pelo autor divergem nos motivos da destruição. Estas práticas compreendem desde a dimensão cognitiva do processo do projeto até às técnicas de execução. Existe na obra de Woods, uma clara tensão entre ideologia, poder e arquitetura. Em Woods, a arquitetura é entendida como um agente social, capaz de mover e mudar posturas. Ela manifesta-se em pequenos núcleos (free-zones) que constituem pequenos laboratórios de valores/ideologias.

RESUMO DE CAPÍTULO

Como referido anteriormente, a destruição das cidades e consequente necessidade de reconstrução levou à formação de importantes posturas e documentos, como por exemplo os CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna). Documentos como a carta de Atenas vieram definir o que seria o urbanismo assente em princípios modernos, surgindo assim o estilo Internacional. Não obstante, foi durante a Segunda Grande Guerra que materiais como o ferro ou o betão armado invadiram os processos arquitetónicos.

A necessidade de construir rápido e rentabilização do espaço doméstico, constituíram nesta altura, temas importantes para a produção arquitetónica teórica e física. Neste sentido, autores como Buckminster Fuller ou Wachsmann desenvolveram, neste período importantes inovações. Por outro lado, a Guerra constituiu também, para autores como Paul Virilio ou Claud Parent uma importante referência visual. O grupo formado por esta dupla de arquitetos abordou as frentes (Francesa e Alemã) de bunkers, com o objectivo de contaminarem a sua arquitetura com a linguagem bélica. O caso de Lebbeus Woods figura no presente estudo como um arquiteto que desenvolveu uma teoria apoiada nos cenários de guerra e destruição. De grande carácter interventivo e político, o autor defendia que a reconstrução se devia basear naquilo que sobra após a destruição. O autor idealizou uma nova tipologia, as free zones, que seriam núcleos independentes ao organismo da cidade, tanto pela função como pela linguagem.

No capítulo que se segue veremos como esta matéria influenciou os museus contemporâneos relacionados com as temáticas de Guerra.

4. Casos de estudo

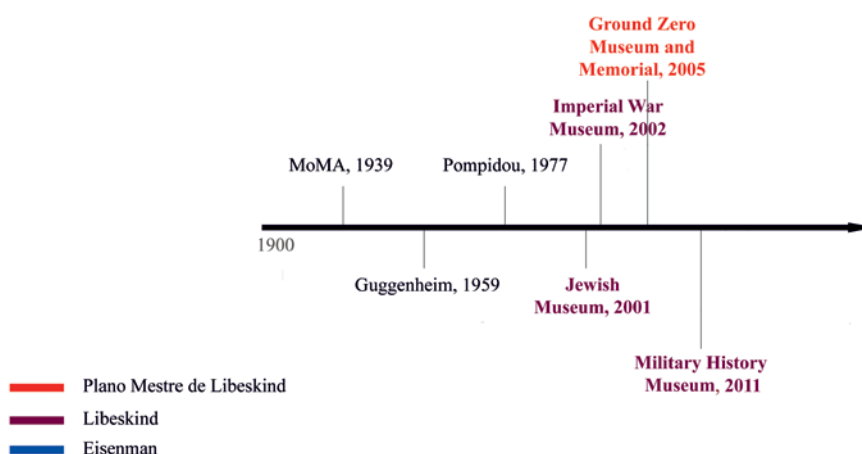
4. Casos de Estudio

Notas Introdutórias

Após a abordagem aos temas Museu e Guerra, realizada na primeira parte; interessa no âmbito de uma fase seguinte proceder à análise de casos concretos de museus. Os exemplos selecionados surgem como hipóteses de análise e parte de um processo de pesquisa. Não se pretende, no âmbito destes casos de estudo, uma análise incisiva, mas sim abordar aspetos relevantes para uma melhor compreensão das matérias abordadas anteriormente.

Centrando-nos num curto espaço de tempo na história do desenvolvimento da tipologia Museu, procedeu-se à divisão dos casos de estudo em dois grupos. Num **primeiro grupo**, figuram realizações do século XX, centrado na filosofia Moderna, constituindo obras chave para a formação de conceitos museológicos. Num **segundo grupo**, figura uma seleção de museus e memoriais de guerra, realizadas já no século XXI, que incidem nas correntes e tendências surgidas no Pós-Modernismo. Tentando entender o porquê de algumas transformações no seio do museu, esta seleção de casos de estudo baseia-se em propostas que direta ou indieretamente estão relacionadas com os movimentos/conceitos estudados. A interpretação dos casos selecionados elabora-se nas premissas de conceito, aspeto formal, programa, organização espacial e relação com a cidade. A seleção destes parâmetros prende-se com a necessidade de se entender, por semelhança ou oposição, os diferentes modos de abordar o tema Museu.

Cronologia:



4. Casos de Estudo

4.1 Grupo 1 – Século XX

As realizações Modernas e Pós Modernas:

O primeiro grupo está relacionado com o séc. XX, compreendendo três exemplos: O MoMA de 1939, o *Guggenheim* de 1959 e o *Centre Georges Pompidou* de 1977. O período de tempo associado a estes três exemplos expressa um momento específico da evolução da tipologia. A exposição feita é baseada na leitura de autores como Nuno Grande e Josep Maria Montaner.

Da Modernidade à Pós-Modernidade

Interessa, a título introdutório, fazer uma breve referência à evolução do período moderno e pós-moderno. De facto, como referido anteriormente, o século XX foi um período de profundas transformações sociais e tecnológicas. Como expressão destas transformações, o movimento moderno desenvolveu-se, contaminando a arquitetura com as ideias de funcionalidade e simplicidade.

Segundo Montaner, as metodologias semiológicas e estruturalistas características do pensamento Moderno, foram influenciadas por correntes como o humanismo, o existencialismo e a fenomenologia da década de 50. Este pensamento estruturalista, racional e frio característico da filosofia moderna, expressa-se na criação de uma linguagem funcional, universal e unitária.⁹³

De facto, o Estilo Internacional surgiu num período próspero, marcado pela emergente industrialização e rápido crescimento urbano, que exigia novas construções. A linguagem moderna, assim como os seus métodos de assemblagem, ficariam marcadamente influenciados pela invenção do betão armado e construção metálica.⁹⁴ No entanto, nos anos 80, a postura desenvolvida pelo Modernismo, baseada no pensamento estruturalista e funcional, resultando numa arquitetura maquinal, começou a entrar em crise. Assim, a superação do pensamento estruturalista de início de século XX compreende diferentes correntes de pensamento que, em comum, renunciavam à simplicidade racionalista do início do século. Citando Josep Montaner:

“Sin embargo, de la misma manera que el pensamiento social y fisiopsicológico de la posguerra sustituye la simplicidad racionalista de principios de siglo, también pronto

93 Josep Montaner, *Arquitectura y Crítica*, (Barcelona: GG, 2007), 72.

94 Sobredesign. “Estilo Internacional.” Sobredesign, <http://sobredesign.wordpress.com/estilo-internacional>. (02/08/2013)

4. Casos de Estudio

el estructuralismo entra en crisis dejando como herencia un panorama de dispersión y fragmentación, caracterizado por un mosaico de posiciones, en parte distintas y en parte contiguas, como el posestructuralismo, el posmodernismo y la desconstrucción.”⁹⁵

MoMA (*Museum of Modern Art*), Nova Iorque, 1939, Goodwin & Stone

Relativamente a este edifício, interessa salientar que o MoMA propôs um novo conceito de museu. Abstrato e intemporal, constituiu a primeira grande experiência no âmbito do museu moderno. O MoMA propôs uma nova imagem de museu, assente em princípios Modernos.

A “máquina de expor”, distanciou-se conceitualmente do modelo clássico de museu, assumindo-se como modelo de **funcionalismo**. Nas palavras de Nuno Grande:

“A par da introdução de novos princípios de organização espacial, o MoMA destacou-se pela inovação programática...”⁹⁶

Com o MoMA assistiu-se também ao cruzamento de disciplinas em espaços museológicos. As exposições compreendiam agora várias áreas, como a arquitetura, a fotografia ou o design.⁹⁷

Relativamente ao aspeto formal, o novo museu pôs de parte a condição simbólica do museu clássico ganhando corpo num edifício vertical (fig. 39) que não se distingue dos edifícios de escritórios adjacentes. É um emblemático representante do período Moderno. Nas palavras de Nuno Grande este apresenta-se “compacto, cúbico e mudo, por fora; despojado, labiríntico e branco, por dentro.”⁹⁸

Relativamente ao programa, o MoMA apresenta-se com grande **flexibilidade** espacial, propondo, como já foi referido espaços reservados às áreas de arquitetura, fotografia e design. Segundo Nuno Grande, mesmo promovendo a proximidade destas áreas no mesmo espaço, raramente se verificavam cruzamentos entre elas.⁹⁹ No entanto, deu assim início a uma atitude museológica que visava o **cruzamento** de áreas distintas no processo criativo, promovendo a participação de um público mais alargado

⁹⁵ Josep Montaner, *Arquitectura y Crítica*, (Barcelona: GG, 2007), 72.

⁹⁶ Ana Rita Leite. “O Museu Schaulager Laurenz Fondation e Casa das Histórias Paula Rego”. FAUP (2010): 48.

⁹⁷ Nuno Grande, *Museumania Museus de Hoje, Modelos de Ontem* (Portugal: Público e Fundação Serralves, 2009), 8.

⁹⁸ Idem, *Ibidem*, 8.

⁹⁹ Idem, *Ibidem*, 8.

Separador moma

na instituição.

A organização espacial do edifício privilegia o espaço expositivo em relação aos espaços restantes (fig. 41). Este corresponde a 80 por cento da área total em cada um dos quatro pisos. Este esquema de sala expositiva multiplicada por quatro espaços que se organizam verticalmente permite uma estratificação eficaz do programa (fig. 42). O jardim interior quebra a grande sensação de interioridade do museu (fig. 40).

O espaço interior muito deve à organização dos típicos edifícios de escritórios, disponibilizando assim espaços de grandes dimensões. O caráter funcional do espaço interior revê-se também na formalização do espaço interior: paredes brancas, despido, cru, procuram não distrair o visitante daquilo que é essencial: a exposição.¹⁰⁰

Refira-se que o MoMA, localizado entre na rua 53rd st, as avenidas 5 e 6 de Nova Iorque albergou as novidades das vanguardas. Funcionou na primeira metade do século XX como expositor da produção artística e, tal como refere Nuno Grande, *"instrumento de propaganda diplomática dos EUA na Europa do pós-guerra"*¹⁰¹

É curioso constatar que um edifício, nascido no seio do discurso moderno: fechado em si, autista, foi na verdade, um dos exemplos mais significativos de instituição que se projeta e participa na vida citadina e mundana. A marca MoMA é atualmente uma das principais representantes do Museu contemporâneo, admitindo inclusive, desde o ano 2000, o "franchising" da marca, com a filial P.S.1 (surgido em 1971 com Alanna Heiss).

Guggenheim, Nova Iorque, 1959, Frank Lloyd Wright

Com o Guggenheim, o museu adquiriu a condição de **símbolo**. Tornou-se o **ícone** da cidade. O conceito do Guggenheim foi fruto da globalização da tipologia museu: um equipamento que representou o desenvolvimento social e económico, exibindo a arquitetura, com formas que o destacavam da regularidade da envolvente urbana (fig. 47). O modelo Guggenheim veio influenciar a produção dos equipamentos até aos dias de hoje.¹⁰²

100 Ana Rita Leite. "O Museu Schaulager Laurenz Fondation e Casa das Histórias Paula Rego". FAUP (2010): 48.

101 Nuno Grande, *Museumania Museus de Hoje, Modelos de Ontem* (Portugal: Público e Fundação Serralves, 2009), 8.

102 Nuno Grande, *Museumania Museus de Hoje, Modelos de Ontem* (Portugal: Público e Fundação Serralves, 2009), 18.

Separador gUGG

Relativamente ao aspeto formal e programa, o Guggenheim recusa qualquer tipo de relação com a envolvente. Contrariamente ao contentor neutro, proposto em realizações de inspirações modernas, o Guggenheim reivindicou protagonismo, destacando-se pelas suas formas sinuosas e estratégia de implantação. Segundo Nuno Grande, o Guggenheim constitui o primeiro exemplo do “**star-system arquitectónico**”.

Situado na extremidade do quarteirão, a proposta encomendada a Frank Loyd Wright adivinhava-se excecional, única. O arquiteto não fez uso das premissas dos museus clássicos de composição rígida, simétrica, nem das recentes experiências do Museu Moderno (MoMA). O exercício Guggenheim obedeceu a parâmetros que visaram em primeira mão a conceção de um edifício que fosse também uma escultura, um marco, um ícone e uma referência internacional. O resultado é um edifício cónico, que não declara nenhuma relação com a envolvente e fez uso da **descontinuidade** para se afirmar relativamente ao tecido urbano. Para além da exposição de obras de arte, a própria definição arquitetónica do museu foi-se impondo enquanto parte integrante da coleção.¹⁰³

Relativamente à organização espacial, o espaço expositivo consiste num percurso interior em espiral que vai apresentando ao observador vários espaços distribuídos verticalmente (fig. 44). O edifício, interiormente disposto em rampa justificou-se, segundo o próprio F.L. Wright pelo fato de ser mais conveniente para ver a exposição, ir até ao último piso e fazer um percurso descendente, mediante uma rampa em espiral que desenha o pátio central interno. O elevador assume-se assim como elemento primordial, permitindo ao visitante saltar de um piso para o outro, até que, no final, este se encontre no piso térreo onde se localiza a saída.

A ideia de percurso (evocando as galerias), foi aqui repensada por Frank Loyd Wright enquanto dispositivo especializado para a exposição. Comporta em si muito da essência da galeria referida por J.M. Montaner, onde o percurso surge ilustrado por exposições que entretêm o olhar.¹⁰⁴

Relativamente à relação com a cidade, o museu provou ser, nesta altura, um potente órgão de **valorização** da cidade. O museu ícone tornou-se a marca de uma cidade, um logótipo identificatório e sinónimo de desenvolvimento cultural. Como referido no sítio web do

103 George N. Cohen. “He adds new dimensions to the use of poured concrete in building construction.” Concrete Constructions, http://www.concreteconstruction.net/images/Frank%20Lloyd%20Wright's%20Guggenheim%20Museum_tcm45-339863.pdf. (2013/06/11)

104 Ana Rita Leite. “O Museu Schaulager Laurenz Fondation e Casa das Histórias Paula Rego”. FAUP (2010): 51.

4. Casos de Estudio

Guggenheim:

*“An internationally renowned art museum and one of the most significant architectural icons of the 20th century, the Guggenheim Museum is at once a vital cultural center, an educational institution, and the heart of an international network of museums.”*¹⁰⁵

Centre National Georges Pompidou, Paris, 1972 – 1977, Renzo Piano e Richard Rogers

Relativamente ao seu conceito, o *Centre National Georges Pompidou* (fig. 54) acontece como reação á discussão relacionada com os conteúdos programáticos dos museus, nos anos 70. Se por um lado em Nova Iorque se começam a dar os primeiros passos em direção a uma liberalização da instituição museu (como já foi referido, Alanna Heiss, que ocupou espaços urbanos abandonados na cidade convertendo-os em galerias de arte), seria em Paris, no quarteirão Beaubourg, que esta atitude “clandestina” museológica acontece num edifício institucionalizado. Nasceu assim um edifício “*polivalente, interdisciplinar, interativo...*”¹⁰⁶ Como refere Nuno Grande, o Pompidou consiste num “museu laboratório”, onde se tenta incorporar nas próprias funções do museu a irreverência da **contracultura**. Nas palavras de Nuno Grande:

*“(...) a primeira grande experiencia institucional pós-moderna(...) deu-se na Europa e mais precisamente em Paris dos meados da década de 70, que assim resgataria o seu protagonismo cultural, outrora perdido para Nova Iorque (...) uma nova geração de artistas, críticos e ativistas reivindicava, também aqui, o fim das instituições culturais de matriz moderna e a sua substituição por espaços de liberdade, auto-determinação e derive criativa.”*¹⁰⁷

À imagem dos espaços industriais, o seu aspeto formal remete-nos para uma organização que se assemelha à de um “pavilhão”, um espaço amplo e **flexível** (fig. 55). Destacando-se pelo seu expressionismo estrutural, assumiu-se como uma “fábrica cultural” no centro de Paris.

A estrutura e infraestrutura são visíveis e exaltadas tanto no interior como no exterior. Todos os elementos do edifício foram discriminados por um código de cor (fig. 56), sendo que o verde corresponde à canalização, as tubulações azuis correspondem ao controle de temperatura, o amarelo aos fios elétricos, e o vermelho aos elementos de circulação e dispositivos de segurança.

105 The Solomon R. Guggenheim Foundation. “History.”, www.guggenheim.org . (28/06/2013)

106 Nuno Grande, *Museumania Museus de Hoje, Modelos de Ontem* (Portugal: Público e Fundação Serralves, 2009), 11.

107 Idem, *Ibidem*, 11.

4. Casos de Estudio

Relativamente ao programa, refira-se que passados quase 40 anos do seu nascimento, o Pompidou continua a impressionar pela sua capacidade de se manter atual e dinâmico. A grande praça que o museu disponibilizou à cidade de Paris funciona como íman. As pessoas concentram-se na praça, onde frequentemente se assiste a performances independentes ao programa do museu. Este contacto regular com os fluxos da cidade conferem ao Pompidou uma atualidade inegável. É, por excelência, um espaço de experimentação, um atelier da cidade.

Interiormente, o programa assenta numa base de grande experimentação. Cruzam-se temas e disciplinas, envolvendo grandes espaços de discussão, incluindo as belas artes, o design, a leitura, a música e audiovisuais.¹⁰⁸

A sua organização espacial, à semelhança do que acontece no MoMA, consiste numa série de espaços dispostos verticalmente. Estes espaços funcionam como “open spaces”, cuja organização é realizada mediante elementos leves e efémeros, que podem assim ser reorganizados livremente consoante as necessidades do programa.

Quanto à relação deste equipamento com a cidade, refira-se que a ideia nasceu da campanha política de Georges Pompidou, que consistia em disponibilizar um estaleiro cultural à cidade de Paris. A praça desempenha um papel primordial, prolongando o espaço do museu para o espaço público. O museu surge então enquanto parte de uma estratégia político-social.¹⁰⁹ O que se assistiu no Pompidou foi uma desmistificação do conceito de museu. O museu podia ser interpretado como um centro cultural, um objecto consumível. A sua infraestrutura discriminada, as escadas rolantes, o programa interdisciplinar, promovem uma grande proximidade deste centro cultural à cidade. O Pompidou alimenta-se da energia e fluxos da cidade.

4.2 Grupo 2 – Século XXI

Pós-Estruturalismo e Desconstrutivismo:

No presente grupo, a transição do moderno para o pós-moderno, interessa abordar os seguintes casos: *Holocaust Museum*, *Jewish Museum*, *Imperial War Museum*, *Bundeswehr Military History Museum* e o recente *Ground Zero and Memorial*.

108 Ana Rita Leite. “O Museu Schaulager Laurenz Fondation e Casa das Histórias Paula Rego”. FAUP (2010): 60.

109 Nuno Grande, *Museumania Museus de Hoje, Modelos de Ontem* (Portugal: Público e Fundação Serralves, 2009), 11.

4. Casos de Estudio

A incidência em de obras de Eisenman e Libeskind decorre, essencialmente, de existir uma grande concentração de obras (nomeadamente museus e memoriais relacionados com o Holocausto), nos seus currículos, sendo estes vastamente publicados em revistas e jornais de arquitetura, destacando-os no panorama atual da área. Por outro lado, estes autores e respectivas obras selecionadas constituem casos exemplificativos das tendências pós-modernas.

Daniel Libeskind, o autor

Nascido em Łódź, Polónia, filho de sobreviventes do Holocausto, emigrou para a América em 1964. Libeskind iniciou a sua formação na música, tendo mais tarde trocado a mesma pela arquitetura. Em 1970 recebeu, pela *Cooper Union for the Advancement of Science and Art* de Nova Iorque, o diploma de graduação. Finalizou a pós-graduação em História e Teoria da Arquitectura pela *School of Comparative Studies* em Inglaterra, em 1972.¹¹⁰

Enquanto arquiteto, Libeskind estabeleceu-se em Berlim em 1989. Desde então tem rubricado alguns dos projetos com mais visibilidade no plano arquitetónico, como por exemplo: O *Jewish Museum* em Berlim; o Plano Mestre para a recuperação do *World Trade Center (Ground Zero)*, em Nova Iorque; o *Military History Museum* em Dresden, entre outros.¹¹¹

Como docente, Libeskind tem lecionado em várias Universidades como a University of Toronto, *Hochschule für Gestaltung*, Karlsruhe, Alemanha, *University of Pennsylvania* e na *Yale University*.¹¹² Recebeu vários prémios, nomeadamente o *Hiroshima Art Prize* (2001), um prémio atribuído a artistas cujo trabalho promove a paz mundial (que nunca antes havia sido atribuído a um arquiteto). A sua obra tem influenciado a nova geração de arquitetos.¹¹³

Peter Eisenman, o autor

Peter Eisenman nasceu em 1932 em Newark, Nova Jersey. Arquiteto pela Universidade de Cornell, é mestre em Arquitetura pela Universidade de Columbia, mestre em Arquitetura e doutorado em Filosofia pela Universidade de Cambridge. Enquanto docente, leciona actualmente em Yale, tendo passado pela Universidade de Cambridge, Princeton, no estado de Ohio, Harvard (1982-1985).¹¹⁴

110 Daniel Libeskind. "Studio Daniel Libeskind", disponível em: <http://daniel-libeskind.com/daniel> (2013/06/17)

111 Idem, Ibidem.

112 Idem, Ibidem.

113 Idem, Ibidem.

114 Vitruvius. "Daniel Libeskind", disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/06.023/3314?page=4> (2013/06/28)

4. Casos de Estudio

Eisenman desenhou um vasto leque de edifícios, incluindo habitação, urbanismo e equipamentos culturais. O seu famoso projeto em Berlim, o Memorial aos Judeus Europeus mortos em Berlim ganhou vários prémios. Enquanto arquiteto e filósofo, Eisenman faz o cruzamento de várias áreas e conceitos com arquitetura. Tal pode ser constatado na aplicação de conceitos de outras áreas na arquitetura, como por exemplo: a linguística, a filosofia ou a matemática. Fundou o *Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS)*.¹¹⁵

Dirigiu as publicações *Oppositions Journal* e *Oppositions Books*, e publicou numerosos ensaios e artigos sobre teoria arquitectónica em revistas e publicações internacionais. Através da exposição “desconstrutivismo”, no MoMA e pelo seu trabalho enquanto arquiteto, Eisenman é considerado uma das figuras mais relevantes no cenário desconstrutivista.¹¹⁶

O desconstrutivismo

Na segunda metade do século XX assistiu-se ao surgimento de posições teóricas que se opunham às provenientes do pensamento estruturalista do movimento Moderno, como por exemplo o pós-estruturalismo/desconstrutivismo. Ganhava forma uma noção de arquitetura que se baseava no seu conceito e significado. Contrastando com a expressão modernista, o pós-modernismo caracterizava-se pela desfragmentação, o desenho não linear. Os exemplos selecionados no segundo grupo ilustram o pensamento e métodos desconstrutivistas de Peter Eisenman e Daniel Libeskind. Em 1988, realizou-se no MoMA a exposição intitulada “**Arquitectura Desconstrutivista**”, onde figuravam nomes como Peter Eisenman, Coop Himmelblau, Daniel Libeskind, Frank Gehry, Zaha Hadid, Rem Koolhaas e Bernard Tschumi.¹¹⁷

Peter Eisenman foi uma das grandes figuras do pensamento desconstrutivista. De facto, o lançamento da revista “*Oppositions*” (1973) de Eisenman, Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas, Anthony Vidler e Colin Rowe, constituiu o primeiro suporte teórico do discurso pós-estruturalista que pretendia reformular a arquitetura.¹¹⁸

Como explica Josep Montaner, o desconstrutivismo derivou do pensamento pós-estruturalista. Surgiu como reacção à arquitetura Pós-Modernista historicista afirmando que esta,

115 Cornell University Frank H.T. Rhodes Class of '56 Professorship. “Peter Eisenman

Educator and internationally known Architect”, disponível em: <http://rhodesprofessors.cornell.edu/RhodesProfsEisenman.html> (2013/07/2)

116 Idem, *Ibidem*.

117 Silvio Clin “Pós-modernismo E Desconstrutivismo Em Arquitetura”, disponível em: <http://www.arquitectura.pt/forum/topic/6949-pos-modernismo-e-desconstrutivismo-em-arquitetura/> (2013/07/6)

118 Josep Montaner, “Arquitectura y Crítica”, 91.

4. Casos de Estudo

pelo seu conservadorismo, não questionava o cenário e pensamento social. Em textos publicados na “Opositions”, Eisenman procurou uma linguagem abstrata, explorando a independência da arquitetura relativamente a princípios como a representação, a história e a razão que acompanharam a arquitetura desde o renascimento.¹¹⁹

O desconstrutivismo, influenciado pelo construtivismo russo e pelo conceito de desconstrução de Derrida, pode ser interpretado como uma estratégia que visou uma reinterpretação do sistema arquitetónico, desde a sua estrutura concetual até ao seu significado construído. Na verdade, aquilo que definiu o movimento moderno foi a confiança em “conceitos estruturantes”, unidos na formação de uma linguagem. Podemos associar a este período valores como função, forma, estrutura, relação interior/exterior. Pelo contrário, o desconstrutivismo identifica um sistema rígido de conceitos para assim os desconstruir.¹²⁰ Segundo Derrida, tal estratégia, pressupõe o retorno a um estado de arquitetura puro, transparente, auto identificativo.¹²¹ Defendeu-se uma interpretação descontínua e desfragmentada da arquitetura, em suma, uma arquitetura que refletisse um estado social de dispersão, multiplicidade e abertura.¹²²

Holocaust Memorial, Berlim, 2005, Peter Eisenman

Relativamente ao conceito, o projeto para o Memorial dos Judeus (fig. 63) caracteriza-se por 2711 pilares de betão que compõem o “field of Stelae”, representando os 6 milhões de Judeus mortos no Holocausto.¹²³ Constitui um memorial à responsabilidade social, à indiferença de géneros, raças e etnias.

Relativamente ao aspeto formal, refira-se que a expressão dos pilares de betão vai aumentando à medida que vamos penetrando no quarteirão. Os pilares, inicialmente quase inexpressivos, vão ganhando escala, à medida que se penetra no espaço, até que no centro do quarteirão, estas lápides podem atingir os 4,7 metros (fig. 62). São blocos de betão, dispostos de maneira regular e sistemática que correspondem, no piso subterrâneo, a uma espécie de campos onde

119 Josep Montaner, “Arquitectura y Crítica”, 92.

120 Alois Martin Muller, *Architecture in Transition Between Deconstruction and New Modernism* (Munich : Prestel, 1991), 11.

121 Idem, *Ibidem*, 11.

122 Josep Montaner, *Arquitectura y Crítica*, (Barcelona: GG, 2007), 90.

123 Sarah Quigley. “The Polynational War Museum”, disponível em: <http://www.war-memorial.net/Holocaust-Memorial--Architect-Peter-Eisenman,-Berlin-2005-2.66> (12/07/2013)

4. Casos de Estudo

se exibem, documentos, cartas e fotografias da comunidade Judia (fig. 64).¹²⁴

Relativamente ao programa, este está restrito à condição de memorial à cota da rua e um espaço de exposição no subsolo.

Relativamente à organização espacial, o memorial pode ser acedido por qualquer um dos quatro lados. O visitante tem a sensação que está a entrar num mar de campas. Experimentam-se sensações de claustrofobia e desorientação. No lado este da composição apresenta-se a entrada para as salas subterrâneas de exposição.

Relativamente à relação com a cidade, refira-se que pela sua monumentalidade, o Memorial do Holocausto, a céu aberto, assume-se como um importante marco na vida cultural e memória de Berlim. Sem uma única palavra escrita, ou qualquer referência a nomes, é o aspeto cru e despojado das estruturas que nos sensibilizam à história do Holocausto. É um memorial intemporal e abstrato, que representa não só a morte dos judeus europeus, mas também ocorrências de discriminação, indiferença e passividade na história da humanidade.

Jewish Museum, Berlim, 2001, Daniel Libeskind

Relativamente ao conceito, o Museu Judaico em Berlim, abriga e exhibe a história da comunidade judaica na Alemanha. A sua implantação em zigzag (fig. 58) está diretamente relacionado com a organização interior, o qual consiste numa série de momentos e espaços, organizados segundo um percurso que apela aos **sentidos** e **emoções** do visitante.

Quanto ao aspeto formal, o edifício organizado é implantado próximo do edifício barroco do século XVIII, *Kollegienhaus* (fig. 69), que constituía a Suprema Corte do Reino da Prússia. O novo museu liga-se subterraneamente ao edifício barroco, minimizando o impacto visual á superfície. As fachadas, revestidas com chapa de metal, com fenestrações pontuais rasgadas como feridas, destacam-se na grande massa do edifício.¹²⁵

O seu programa não procura dinamizar ou promover artes. A coleção do museu prende-se essencialmente com a vida da comunidade Judaica em Berlim. Neste espaço unem-se as condições de museu e memorial num só edifício. Mediante a exposição de objetos pessoais,

¹²⁴ Sarah Quigley. "The Polynational War Museum", disponível em: <http://www.war-memorial.net/Holocaust-Memorial--Architect-Peter-Eisenman,-Berlin-2005-2.66> (12/07/2013).

¹²⁵ Daniel Libeskind. "Jewish Museum." Studio Daniel Libeskind, disponível em: www.daniel-libeskind.com/projects/jewish-museum-berlin (17/08/2013)

4. Casos de Estudo

cenários, fotografias, sentimos a presença quotidiana e doméstica da cultura Judia.

No Jewish Museum, aproximamo-nos da vida quotidiana dos Judeus, recriam-se ambientes domésticos. Durante todo o percurso do museu existe um forte apelo aos sentidos. O visitante depara-se com o **silêncio**, à imagem dos locais de liturgia e memoriais, sendo essencial ao entendimento da coleção.¹²⁶

Relativamente à organização espacial, refira-se que Libeskind explora no Jewish Museum a percepção do visitante, promovendo espaços que oprimem, encurralam ou libertam.

Concetualmente, o edifício integra três caminhos possíveis. Na entrada feita pelo antigo Kollegienhaus, surge uma escada que dá início a estes três percursos simbólicos. O primeiro eixo, “**caminho da continuidade**”, conduz o visitante ao museu; o segundo percurso, o “**eixo do holocausto**”, guia o visitante para o emblemático Vazio do Holocausto, que corta o edifício verticalmente; por fim, o terceiro e último caminho sai do edifício em direção ao *Garden of Exile and Emigration*.

A organização do edifício consiste portanto numa série de momentos detentores de grande carga emocional e sensorial que, simbolicamente, representam a presença e a vida da comunidade judia na Alemanha.¹²⁷

Relativamente à relação com a cidade, refira-se que sendo um museu/memorial, não estabelece nenhuma relação direta ou física com a cidade. Apesar da sua grande escala, o edifício esconde-se por entre as várias árvores existentes no local de implantação, sendo que apenas um topo (sem acessos) aparece lado a lado com o *Kollegienhaus*, preservando assim a importância do antigo edifício à cota da rua. Apesar da sua escala e linguagem arrojada, o edifício apresenta-se distante, fechado em si mesmo, simulando uma realidade no seu interior. O *Jewish Museum* em Berlim é um caso curioso de um museu que pela carga simbólica e peso histórico da sua coleção tende a ser interpretado como um memorial.

Imperial War Museum, Manchester, 2002, Daniel Libeskind

O edifício está localizado numa área chave para o desenvolvimento industrial durante a Segunda

¹²⁶ Daniel Libeskind. “Jewish Museum.” Studio Daniel Libeskind, disponível em: www.daniel-libeskind.com/projects/jewish-museum-berlin (17/08/2013)

¹²⁷ Archdaily Competitions. “AD Classics: Jewish Museum, Berlin / Daniel Libeskind”, disponível em: www.archdaily.com/91273/ad-classics-jewish-museum-berlin-daniel-libeskind/ (18/08/2013)

4. Casos de Estudio

Guerra Mundial e explora as consequências dos conflitos bélicos na sociedade.

Concetualmente define-se pela intercepção de três volumes, resultantes da desfragmentação de uma esfera, que segundo o autor, representam três elementos: ar, terra e água.¹²⁸

Relativamente ao aspeto formal, refira-se que os volumes (fig. 76), inspirados em fragmentos provenientes de um globo, destacam-se pelas suas formas arredondadas que, por sua vez, conferem **desequilíbrio** à composição. À semelhança do que acontece no *Jewish Museum* em Berlim, o arquiteto explorou o edifício enquanto contentor fechado à realidade do exterior. Tal como nos bunkers de guerra, as fenestraçãoes e aberturas (fig. 78) surgem criteriosamente de maneira a assegurar interioridade, como se tentasse proteger algo vital no interior. O resultado é um contentor de grande massa que se impõe na envolvência.

Relativamente ao programa (fig. 79, 80) refira-se que prevê espaços para a coleção permanente, coleção temporária, restaurante, foyer, escritórios e salas e um pequeno espaço comercial. A responsabilidade social e componente didática do museu tem paralelo num programa de voluntariado. Tal (programa) trabalha com pessoas locais em risco de exclusão social, oferecendo competências profissionais que potenciam a sua empregabilidade.¹²⁹

Quanto à organização espacial, os espaços são distribuídos com grande autonomia, sendo que a irregularidade é comum a todos eles. A exposição permanente tem lugar no primeiro piso do edifício, ocupando sensivelmente cinquenta por cento do espaço. No piso de entrada localizam-se os escritórios, a loja, o foyer e os arquivos. No primeiro piso distribui-se o resto do programa: a administração, a sala de exposições permanente, a sala de exposições temporárias e uma cafetaria que, por sua vez, se relaciona com a varanda.¹³⁰

Relativamente à relação com a cidade, refira-se que possuindo uma vista privilegiada sobre o canal em Trafford Park, o edifício destaca-se no “*skyline*” de Manchester pelas suas formas arredondadas e pelo elemento vertical que se destaca na composição.

A implantação ocorre num sítio simbólico. O edifício de Libeskind procura, por um lado, explorar as consequências de conflitos bélicos, oferecendo programas de exposição e voluntariado e por outro lado, assume-se simbolicamente enquanto marco importante na identidade da

128 Daniel Libeskind. “Imperial Museum North.” Studio Daniel Libeskind, disponível em: www.daniel-libeskind.com/projects/imperial-war-museum-north. (17/08/2013)

129 Idem.

130 Deyan Sudjic. “War and Pieces.” The Guardian, <http://www.theguardian.com/theobserver/2002/jun/30/2>. (17/08/2013)

4. Casos de Estudio

cidade de Manchester.¹³¹ Fechando-se em si mesmo, não desenvolve nenhuma relação física com a cidade. É nesta condição de contraste e clausura que, mais uma vez (tal como acontece no Jewish Museum, Berlim), Libeskind confere autonomia a um edifício cujo programa necessita de afastamento relativamente à cidade, criando a **sua própria realidade** no interior.

Bundeswehr Military History Museum, Dresden, 2011, Daniel Libeskind

Relativamente ao conceito, refira-se que o edifício original data de 1876 e abriga atualmente o museu das Forças Armadas Alemãs (Bundeswehr). Refletindo a transformação ideológica da Alemanha, o museu serviu outrora o regime Nazi, Soviético e da República Democrática Alemã.¹³²

Conceptualmente, a intervenção de Libeskind, define-se por adição/**sobreposição** de um novo volume, enaltecendo assim os valores de progresso e inovação sobre a linguagem conservadora e austera do edifício original (fig. 84).

Relativamente ao aspeto formal, refira-se que a proposta de Libeskind consiste num “V” (fig. 68) que interrompe a fachada neoclássica. Em estrutura metálica e grande transparência (fig. 85), o novo volume procura relações no espaço interior, sendo que a extremidade aponta simbolicamente para o local onde os bombardeamentos de Dresden tiveram início.

Relativamente ao programa, o edifício original funcionou como depósito de armas, e só em 1897 foi convertido em museu. Desde o seu início, o museu procurou exhibir o avanço tecnológico e militar alemão. No entanto o programa do edifício centra-se hoje na **sensibilização**, exibindo os efeitos nefastos da Guerra. Sem exhibir o poder militar Alemão, a Guerra é tratada na coleção como algo associado à história do país e identidade. Estão previstos espaços para exposições temáticas, foyer e pequeno espaço comercial, exposições temporárias, exposições cronológicas, arquivo, biblioteca e salas técnicas.¹³³

Relativamente à organização espacial, o novo volume amarra-se a um ponto de acessos localizado a norte do edifício original, garantindo assim alguma independência aos acessos. Interiormente é perceptível o choque entre as novas linhas propostas por Libeskind e a regularidade do edifício original. O volume pontiagudo delimita a área destinada à exposição

¹³¹ Deyan Sudjic. “War and Pieces.” The Guardian, <http://www.theguardian.com/theobserver/2002/jun/30/2>. (17/08/2013)

¹³² Daniel Libeskind. “Military History Museum.” Studio Daniel Libeskind, www.daniel-libeskind.com/projects/military-history-museum. (18/08/2013)

¹³³ Idem.

4. Casos de Estudio

temática. Este penetra a composição, recriando uma interioridade dentro de outra interioridade.

Relativamente à relação com a cidade, a composição de Libeskind, que se desenha arrojada, limpa, pontiaguda, destaca-se do edifício não só conceitualmente como também construtivamente. O contraste funciona para o visitante como uma **referência** visual abstrata e, inconscientemente, somos atraídos para o novo volume. Patentes neste volume, como referido anteriormente, estão valores de inovação e interrupção do edifício original. De fato, é este caráter de edifício histórico que se mistura com novas formas e ideologias que permitem ao *Military History Museum* ganhar um cariz didático, cujo propósito é a sensibilização e educação das massas.

Ground Zero Memorial and Museum, Nova Iorque, 2005, Michael Arad e Snohetta (Plano mestre de Daniel Libeskind)

O vencedor do concurso para o projeto “*Ground Zero*”, lançado em 2003, foi a proposta denominada “Reflecting Absence”. Conceitualmente, a proposta distingue-se por expor a **ausência** das torres gémeas. Os espaços outrora ocupados pelas torres, dão agora lugar a dois grandes **vazios** destinados a funcionar como fontes (fig. 92, 93). Para além do Memorial, a organização decidiu implantar também um museu, projetado pelo arquiteto Snohetta.

Relativamente ao aspeto formal, refira-se que de acordo com o plano de Daniel Libeskind, o projeto do memorial deveria conformar-se abaixo da cota térrea, assim, as fontes de Arad afundam-se nove metros no chão, destacando-se da vida quotidiana da cidade e expressando a ausência das torres. Contraditoriamente, o pavilhão, sendo o único edifício que se levanta do chão, ganha grande força, roubando protagonismo a estas fontes.¹³⁴ Todo o projeto foi trabalhado com o arquiteto paisagista Peter Walker, resultando num grande espaço povoado por árvores que preparam o ambiente para as “fontes”. Nas “guardas” destas grandes fontes localizam-se os nomes dos que perderam a vida na catástrofe das torres gémeas.

Relativamente ao programa, este resume-se ao memorial (as duas fontes) e respetivos espaços de exposição e o pavilhão à cota da rua onde se posiciona a entrada para os referidos espaços subterrâneos. Relativamente à organização espacial, refira-se que as fontes que corporalizaram o Memorial à cota da rua, prevêem espaços no subsolo de exposição. Por sua vez, o pavilhão

134 James S. Russel. “Top-Secret \$510 Million Ground Zero Museum Wallows in Grief” Bloomberg, disponível em: http://www.bloomberg.com/apps/news?pid=email_en&refer=muse&sid=aSKaS78JrzR4. (19/08/2013)

4. Casos de Estudo

faz ligação ao átrio de distribuição para os restantes espaços de exposição. No interior deste espaço subterrâneo preservado arqueologicamente, exibe-se parte da parede estrutural do Trade Center.

Relativamente à relação com a cidade, numa cidade como Nova Iorque, a ausência das duas torres é imediatamente perceptível. O sol que penetra agora nestes espaços vazios é, por si só, segundo Libeskind, um memorial ao 11 de Setembro. O espaço reservado ao memorial funciona como um amplo local de reunião para aqueles que o visitam mas também para os milhares de pessoas que trabalham nos escritórios das proximidades.

Curioso neste projeto foi a vontade de associar a condição de memorial a um espaço verde que se destaca da massa cinzenta do betão edificada. Segundo James Russell numa publicação online ¹³⁵, apesar do grande esforço em conferir ao local um ambiente de reconforto e memória às vítimas dos ataques do 11 de Setembro, a complexidade e contraditoriedade do projeto luta contra os princípios basilares de um memorial que por definição se quer simples e capaz de passar uma mensagem direta ao visitante.

4.3 Análise Comparativa

Os casos de estudo apresentados, pretendem perceber a evolução museológica, sendo que, apesar de algumas diferenças entre conceitos e programas, o museu vem-se desenvolvendo e adaptando consoante necessidades sociais, económicas e políticas específicas de cada momento da história.

O primeiro grupo de realizações do século XX, composto pelo MoMA; Guggenheim; Centre Georges Pompidou

Relativamente ao conceito, interessa referir que o MoMA veio inaugurar uma nova era na produção de espaços museológicos e expositivos. Influenciado pelos princípios modernos das primeiras décadas do século XX, o edifício destacou-se pela sua funcionalidade, simplicidade e abstração.

¹³⁵ James S. Russell. "Top-Secret \$510 Million Ground Zero Museum Wallows in Grief" Bloomberg, disponível em: http://www.bloomberg.com/apps/news?pid=email_en&refer=muse&sid=aSKa578JrzR4. (19/08/2013).

4. Casos de Estudo

Comparativamente ao museu clássico, destacou-se pela sua estratégia de implantação; não adotou a escala monumental dos exemplos clássicos, assumindo-se, de acordo com a filosofia moderna, como uma caixa cujo programa se distingue dos edifícios da envolvente. O edifício do MoMA foi pensado para funcionar como uma máquina de expor.

Contrastando com os referidos princípios, o edifício do *Guggenheim*, realizado por Frank Lloyd Wright em Manhattan, assumiu-se como exemplo da arquitetura do “*star-system*”. Se o MoMA procurava funcionalidade, neutralidade, simplicidade, resultando num edifício **integrado** com a escala envolvente, o Guggenheim assumiu-se como um **ícone** da cidade. A integração urbana que se verificava no MoMA, foi substituída, no caso do *Guggenheim*, por um edifício que se destaca da malha urbana.

O Centre Georges Pompidou surgiu numa altura em que se questionava o museu como suporte e destino para as criações artísticas.

Como referido anteriormente, discutia-se, nos anos 70 em Nova Iorque, temas como *expanded field* e *site-specificity*, transferindo-se a arte dos museus para as ruas, e usufruindo dos participantes da comunidade. Tratou-se de um período de grande experimentação. Veja-se o caso de Alanna Heiss em Nova Iorque e a ocupação de edifícios abandonados, numa tentativa de superar restrições impostas pelas instituições e fazer chegar a arte a um público alargado.¹³⁶

Toda esta matéria parece ter influenciado a estratégia do *Pompidou*. O museu, de construção e linguagem “*High Tech*”, implantado no centro de uma cidade imperialista, resultou num forte **contraste** de linguagens. No entanto, o *Pompidou* opôs-se à condição de edifício-escultura que se verificava no *Guggenheim*. Respondeu à necessidade de Paris ter um **estaleiro cultural**, onde as massas convergissem. O carácter social revela-se nos princípios conceptuais e programáticos de grande abertura à cidade, facto que se constata pelo programa flexível e pela criação de uma praça pública, que prolonga o museu para a cidade. Destacando-se da envolvente tal como o *Guggenheim*, o *Pompidou* não tencionou tornar-se um ícone, mas funcionar como um íman de atração do visitante.

Espaço interior

Relativamente ao espaço interior, refira-se que o MoMA, organizado em 4 pisos, adotou a planta

136 Nuno Grande, *Museumania Museus de Hoje, Modelos de Ontem* (Portugal: Público e Fundação Serralves, 2009), 9.

4. Casos de Estudo

livre de Corbusier privilegiando assim o espaço de exposição. Neste caso, os valores Modernos de eficácia, função, simplicidade constata-se interiormente, onde o espaço é pensado para o cumprimento metódico da função – exhibir. Sobre o espaço tipicamente Moderno Brian O’Doherty escreveu:

“As paredes são pintadas de branco. O tecto torna-se fonte de luz. O chão de madeira é envernizado para o pisarmos clinicamente ou alcatifado para o percorrermos em silêncio, imobilizando os pés só enquanto os olhos pousam na parede. (...) A discreta secretária poderá ser a única peça de mobiliário. Nesse contexto, um cinzeiro de pé torna-se quase um objecto sagrado, do mesmo modo que a mangueira do sistema de detecção de incêndios num museu moderno parece, não uma mangueira, mas um quebra-cabeças estético.”¹³⁷

A funcionalidade que se verifica no espaço interior do MoMA é substituída, no caso do *Guggenheim* (1943-1959), por uma estratégia que privilegia a imagem do museu enquanto símbolo da cidade. De facto, o *Guggenheim* inovou não só a “pele” do museu enquanto produto de identidade, símbolo da cidade Moderna, mas também inovou na sua solução interior. O edifício de Wright, representou um caso de subversão dos princípios Modernos, resultando num contentor que subjugou tanto a coleção como o conceito de museu em prol de uma imagem idealizada de arquitetura – o ícone.¹³⁸ Veremos, numa fase conclusiva do presente estudo como a noção de museu ícone é ainda hoje tema recorrente na produção museológica.

Podendo-se considerar já um museu Pós-Moderno, o Pompidou, manifestou a vontade de criar um edifício experimental, multidisciplinar, cujo espaço interior fosse adaptável a diferentes organizações. O edifício que queria ser atelier da cidade, promoveu uma grande abertura ao público, condição que se repercutiu no interior, levando à disposição de “espaços-hangar”¹³⁹ distribuídos verticalmente.

Relativamente à relação com a cidade, recorde-se que, como refere Nuno Grande, o MoMA, surgido no “clímax” do período Moderno, teve importância vital no período do pós-guerra, em termos de sensibilização e educação. Dissociando-se de qualquer referência histórica ou temporal, o MoMA funcionou nesse período como ponto de convergência de diversas atitudes artísticas.

137 Nuno Grande, *Museumania Museus de Hoje, Modelos de Ontem* (Portugal: Público e Fundação Serralves, 2009), 144.

138 Idem, *Ibidem*, 18.

139 Idem, *Ibidem*, 11.

4. Casos de Estudo

Nas palavras de Nuno Grande: “revelando-se um importante instrumento de “propaganda” diplomática dos EUA na Europa do pós-guerra, através do qual se difundiria o expressionismo abstracto por contraponto ao realismo social soviético.”¹⁴⁰

Como referido anteriormente, o *Guggenheim* veio implantar definitivamente o conceito de museu ícone. A prosperidade económica do pós-guerra e a vontade de construir museus que pudessem representar as cidades e colocá-las no mapa como centros culturalmente ativos, levou à criação de equipamentos excecionais, únicos, simbólicos. A relação deste museu com a cidade (Nova Iorque) reside precisamente nessa condição de **representação**. O *Guggenheim* é exemplo de museu que quis ser arte, antes da sua coleção, assumindo-se na paisagem urbana como uma espécie de escultura.¹⁴¹

A propósito dos movimentos anti-institucionais ocorridas em Nova Iorque nos anos 70, o *Pompidou* nasceu da vontade de criar um centro cultural no meio do tecido urbano de Paris. O museu clássico dedicado às elites eruditas, deu em Paris lugar a um centro de comunicação, diálogo e de encontro de massas.¹⁴²

Contrastando com a **clausura** do MoMA ou com a **exclusividade** do *Guggenheim*, o *Pompidou* assumiu-se em Paris como uma “couve” verde no meio da massa cinzenta solidificada. As massas tendem a precipitar-se para o museu, curiosas com o aparato tecnológico e surpreendidas pela grande abertura e flexibilidade programática. Elucidativo disto mesmo é a maneira como Renzo Piano e Richard Rogers disponibilizaram a praça à cidade, prolongando o programa do museu para o espaço exterior.

O segundo grupo de casos, constituído pelos casos: *Holocaust Memorial*; *Jewish Museum*; *Imperial War Museum*; *Bundeswehr Military History Museum*; *Ground Zero Memorial*.

Refira-se que a segunda série de casos caracteriza-se pela forte componente **conceptual**, a ideia, a mensagem e o significado. Os exemplos selecionados centram suas narrativas em acontecimentos trágicos. Repare-se também que a linguagem adotada por estes exemplares se baseou frequentemente em ideias desconstrutivistas do período Pós-Moderno. Será o aspeto desconstruído e desfragmentado a que se melhor coaduna a um edifício que acarreta tão forte

140 Nuno Grande, *Museumania Museus de Hoje, Modelos de Ontem* (Portugal: Público e Fundação Serralves, 2009), 8.

141 Idem, *Ibidem*, 8.

142 Idem, *Ibidem*, 9.

4. Casos de Estudo

sentido simbólico?

Sendo o Memorial do Holocausto (de Eisenman) um memorial, a sua escala e protagonismo na malha urbana de Berlim destaca-o relativamente a outros memoriais. Os 2711 pilares dispostos em 19,000 metros quadrados, sugerem, metaforicamente, um grande aglomerado de campas em honra dos 6 milhões de Judeus assassinados.

Contrastando com a abertura à cidade do *Holocaust Memorial*, o *Jewish Museum* de Daniel Libeskind, consistiu num contentor, mudo, introvertido, que visa dar a conhecer a importância da cultura Judaica em Berlim, criando no seu interior, percursos carregados de simbologia onde são perceptíveis os princípios desconstrutivistas da composição.

O Imperial War Museum de Libeskind, consistiu em mais um caso em que o contentor serve a representação. Neste sentido, o arquiteto conceptualizou 3 volumes que resultam da desfragmentação de uma esfera. O Bundeswehr Military History Museum, (de Libeskind), é o único caso de intervenção em um edifício antigo, promovendo a alteração da sua narrativa original. O antigo Museu Militar, que exibia a história e poder militar Alemão, tornou-se, após a intervenção de Libeskind, num museu que sensibiliza para os efeitos nefastos da guerra e discriminação.

Por último, o *Ground Zero Memorial and Museum* em Nova Iorque, cujo plano geral foi delineado por Daniel Libeskind, tem lugar no antigo sítio das torres gémeas do World Trade Center. O memorial consiste em duas fontes, que prestam homenagem às vidas perdidas no desastre, e um terceiro volume que programaticamente funciona como espaço de distribuição.

A forte carga concetual destes edifícios, é determinante na conceção dos seus espaços interiores. Se nos exemplos do primeiro grupo de museus, a organização interior e distribuição programática privilegia a função, os exemplos do segundo grupo centram-se essencialmente no seu conceito. De facto, estes edifícios de premissas desconstrutivistas procuram essencialmente a exploração de um conceito geral, tornando-se por vezes eles próprios a coleção ou parte dela.

Será difícil afirmar com certeza qual dos exemplos referidos será o melhor representante da arquitetura Desconstrutivista, porém o *Bundeswehr Military History Museum*, onde Libeskind cria uma caixa, que rompe o edifício antigo, resulta numa composição onde o contraste de ritmos, materiais e linguagem sugere um espaço descomprometido. À semelhança de um parasita, este espaço só faz sentido quando “instalado” numa pré-existência. Esta caixa, sem um programa declarado, assume-se essencialmente enquanto espaço da arquitetura, simbolizando as

4. Casos de Estudo

manifestações agressivas da guerra que se sobrepõem à regularidade e estabilidade de antigas convenções.

As formas irregulares e a desfragmentação são por vezes limitadoras e impedoras de uma ocupação livre do edifício. Será, como é evidente, resultado de um processo de criação que privilegia a carga conceptual. Muito normalmente as propostas desconstrutivistas surgem com formas sinuosas, descompostas. Observando o Holocaust Memorial, percebemos que a criação do museu subterrâneo tem correspondência direta com os pilares de betão à superfície. Não existe portanto, a criação de um espaço cuja ocupação fica ao critério de quem a quer ocupar. Esta condição impositiva constata-se também, embora com menor rigidez, no Jewish Museum. Embora existam espaços que permitem receber coleções temporárias ou permanentes, o edifício em si, pela sua linguagem (fenestrações, disposição interior) é de certa maneira impositor. à livre ocupação expositiva.

O Jewish Museum, de Daniel Libeskind, representa um caso singular, pois este não se destina a promover a produção artística ou relações com as dinâmicas da cidade, mas sim albergar e dar a conhecer a história e cultura Judaica. Pelo seu programa, arrojo formal do contentor e contraste com a envolvente próxima, o edifício aglutina as condições de memorial e ícone. É um museu fechado em si mesmo, privilegiando o apelo aos sentidos do visitante, criando ambientes que nos são familiares, que nos oprimem ou libertam.

No interior, pela influência do Judaísmo e de toda a temática, sente-se o silêncio típico dos espaços da liturgia.

De facto, realizações como o Holocaust Memorial, o Jewish Museum ou o Ground Zero Memorial and Museum, demonstram a dualidade entre museu e memorial. Esta associação de museu com memorial estará de alguma maneira ligada à necessidade de existir um espaço de culto e um de exposição?

Referindo-nos à história e evolução desta tipologia, é notório que quando o museu trata temáticas dramáticas, como a guerra, discriminação, este tende a concentrar uma condição de museu e memorial num só organismo, fundindo-os num só programa. Existe portanto um local de culto, de homenagem – o memorial – e um local de exposição de objetos relacionados – o museu. Não querendo ir muito além numa discussão sobre o Museu e o Memorial, constata-se que hoje os dois programas aparecem associados. Muito normalmente, este fenómeno aparece ligado a estratégias económicas ou políticas. No entanto, este fenómeno expõe uma inevitável tensão, resultado da junção destes dois dispositivos.

4. Casos de Estudio

Atente-se no exemplo do Ground Zero Museum and Memorial em Nova Iorque. Segundo James Russell, o Ground Zero Museum and Memorial, em Nova Iorque não previa a construção de um espaço expositivo, mas reinterpretando-se o projeto, criou-se um museu que se destaca das duas fontes. Relembre-se que o plano estipulado por Libeskind previa que toda a construção relativa ao memorial se realizasse a uma cota inferior relativamente à da via pública. O memorial foi considerado não suficiente, requerendo a criação de um terceiro volume que ergue da superfície, contrariando pois o plano de Libeskind.¹⁴³ Atualmente estes incidem muito mais numa componente visual sem por vezes haver uma preocupação com o conteúdo arquitetónico.

Em suma, saliente-se que as realizações museológicas do período Moderno, foram essenciais na formação de novos conceitos da tipologia museológica. Após a análise dos dois grupos de museus, verifica-se que teorias desenvolvidas na segunda metade do século XX, como o desconstrutivismo, vieram subverter e reinterpretar os preconceitos associados ao museu Moderno, agindo por reação frente a uma base teórica que rejeitavam. A força concetual identificada nos edifícios apresentados no segundo grupo, distancia-os da primeira série de exemplos, onde o museu era pensado como suporte, destinado a satisfazer a sua função básica. Por outro lado, como se constata nos exemplos apresentados na segunda série, o museu, além de ser o albergue da memória, procura afirmar-se pelo uso arrojado das formas e propondo programas alternativos.

Atentando ao período Moderno, reparamos que as concretizações museológicas, embora condicionadas pelas diretrizes modernas, eram espaços que, na sua maioria, admitiam readaptações. Isto deve-se à:

- Grande abstração na conceção do contentor;
- Regularidade dos espaços interiores;

O movimento moderno privilegiava a condição de Museu suporte para a criação/exposição artística. Por outro lado, as realizações museológicas de raiz desconstrutivista, associando-se sempre a um conceito gerador, são muitas vezes condicionadoras de futuras alterações da sua narrativa expositiva. Isto deve-se:

- à sistemática associação da linguagem formal do Museu ao seu programa;

143 James S. Russel. "Top-Secret \$510 Million Ground Zero Museum Wallows in Grief" Bloomberg, disponível em: http://www.bloomberg.com/apps/news?pid=email_en&refer=muse&sid=aSKaS78JrzR4. (19/08/2013)

- à grande irregularidade dos espaços expositivos, ou seja, a configuração do espaço interior determina a configuração da exposição.

5. Conclusão

5. Conclusão

O presente exercício nasce da vontade de rematar o meu percurso académico com um tema que se situa nos meandros entre arquitetura e arte.

Na perspectiva de um ex aluno do curso de Belas Artes e finalista do curso de Arquitetura encontrei, neste tema, a possibilidade de refletir sobre um dispositivo que aglomera estas duas dimensões. Foi também preocupação durante a elaboração do presente documento adquirir competências, tanto a nível processual, envolvendo ferramentas e métodos de pesquisa, assim como uma tomada de consciência daquilo que é a produção atual destas casas da memória.

O MUSEU – Das salas privadas ao espaço do coletivo

Através das matérias abordadas no capítulo estudou-se um curto período na história do Museu, com o intuito de entender como este foi um eficaz representador de ideologias e também regulador de impulsos artísticos que muitas vezes tinham como objetivo abalar o seu sentido institucional.

Constatou-se portanto que o tema museu se estende para além da sua condição arquitetónica. O estudo desta tipologia levanta simultaneamente perguntas relacionadas com o próprio contexto social. Durante a sua evolução, esta tipologia demonstrou uma grande capacidade de mutação. Esta mutação pode, em grande medida, ser associada aos próprios conteúdos artísticos e culturais.

Durante o desenvolvimento do presente documento, o carácter historicista, a condição de termómetro social e cultural do museu, foi objecto de especial atenção. Abordou-se o museu cronologicamente, com o objectivo de entender como este se foi adaptando e reagindo às diversas transformações sociais, tecnológicas e económicas. Neste sentido, abordou-se o museu enquanto:

- Museu Clássico - o início do museu, espaço reservado, dedicado às elites;
- Museu Moderno - o Museu como albergue para as manifestações culturais e sociais;
- Museu Pós-Moderno - o Museu como estaleiro cultural;
- Museu Contemporâneo

O trabalho desenvolvido por autores como Marcel Duchamp, Rosaline Krauss ou Marcel Broodthaers, nascidos no seio da discussão sobre a legitimidade da obra de arte e o seu suporte - o museu, resultam numa crescente participação do público nestes espaços e uma maior

5. Conclusão

libertação do museu em relação aos seus programas.

Esta evolução do museu permite que hoje seja possível distinguir duas possíveis interpretações do mesmo: aqueles que se mantêm fiéis a valores históricos, associados ao museu clássico; e aqueles que, surgidos mais recentemente, promovem uma ocupação informal do espaço, potenciando (para além da exposição) a produção artística.

Não obstante, confere-se que na contemporaneidade existe uma grande variação programática e espacial nesta tipologia, o que tem vindo a atrair públicos diversificados, afirmando-se como peça fundamental na dinamização urbana e social.

A GUERRA

“Como podem a guerra e a arquitetura coexistir no mesmo espaço e qual a relação que estes vieram a desenvolver ao longo do tempo?” (pergunta feita na página 13)

Foi no período pós guerra que o museu funcionou como albergue da memória, representando a nostalgia e uma realidade melhor. A noção de coletividade, potenciada pela necessidade de reconstruir o que a guerra destruiu, surge nessa altura enquanto um novo e entusiasmante tema de discussão. Neste contexto, o Museu foi capaz de assegurar um local de refúgio da memória e simultaneamente ser órgão ativo na necessária reconstrução da identidade.

Apesar desta condição de fórum, de arquivo da identidade, o Museu funcionou também como um grande íman, uma unidade condensadora que espelhou em si os diversos avanços tecnológicos e conceituais. Neste sentido, os progressos tecnológicos e construtivos ocorridos durante e após a Segunda Grande Guerra, juntamente com o trabalho de autores como Buckminster Fuller, Waschman, entre outros, constituem material teórico e físico determinante para a produção arquitectónica atual.

Refira-se ainda que o cenário de guerra constituiu material físico e intelectual que influenciou autores como Claud Parent, Paul Virilio, Lebbeus Woods. Como referido anteriormente, Claud Parent e Paul Virilio viram nos bunkers de guerra, locais de lançamento de mísseis e radares, uma grande fonte de inspiração para a conceção dos seus edifícios. Lebbeus Woods, inspirado pelo caos aparente após a destruição, visionou um tipo de reconstrução assente numa nova sensibilidade onde os edifícios ou quarteirões destruídos davam lugar a novos lugares autónomos, promovendo a cooperação da comunidade e o desenvolvimento tecnológico.

5. Conclusão

O MUSEU DA GUERRA

Ao serviço de ideologias?

Constatou-se, pela produção recente dos Museus da Guerra, que quando se procura uma relação entre guerra e museu, o memorial, representa uma manifestação importante. Não ambicionando satisfazer um programa, o memorial é, na sua essência, uma manifestação da ausência. Não se estranha, portanto, o facto de esta tipologia – o memorial – surgir com determinação após uma guerra, no entanto, entendendo a guerra como a divergência de ideologias e posições, é o museu que se destaca como instrumento propagandístico, adquirindo um papel primordial na difusão/representação de ideais. Veja-se por exemplo, o caso do MoMA e a disseminação da ideologia americana referida por Nuno Grande, ou o Centre Georges Pompidou, enunciado pelo então presidente francês Georges Pompidou, que encarnou o espírito de contra cultura do final da década de 60.

Faz sentido pensar que o museu veio a evoluir em direção a uma maior participação no quotidiano das pessoas e da cidade, surgindo hoje como uma célula perfeitamente engrenada no tecido social. Segundo Roel Griffioen e Jesse van Winden, a primitiva distinção entre o museu enquanto local sagrado e a vida mundana (sagrado e o profano), tendeu a diluir-se.¹⁴⁴

*“In this fragmented landscape, the museum is no longer a bastion of public interest, kept apart from the market forces of supply and demand. The division between oikos and the agora, the economy and the public sphere, corroded to a stage in which the museum has to compete with financially better equipped players (private collectors, ambitious galleries and biennales).”*¹⁴⁵

Como também explica Nuno Grande, na linha de raciocínio de Guy Debord em “sociedade do espectáculo”, o sistema capitalista atua como agente entorpecedor, promovendo uma base onde tudo se movimenta enquanto mercadoria. O “espetáculo” descrito por Debord, parece fazer ainda mais sentido no contexto atual de produção museológica. É numa sociedade do consumo, que a imagem se torna a quintessência do mercado. O museu legitima-se neste mercado incorporando no seu espaço programas alternativos, consequentemente, a arquitetura expressa-se num produto auto-referenciado, que além de satisfazer a sua função básica quer

¹⁴⁴ Roel Griffioen & Jesse van Winden, “Musee-ehhm”, disponível em: <http://criticalissuesintheculturalindustries2.wordpress.com/museum/> (2013/11/23)

¹⁴⁵ Idem.

5. Conclusão

seduzir e assumir-se também como uma força no mercado, uma marca.

No entanto, como foi demonstrado ao longo deste trabalho, o museu tem vindo a adaptar-se e sobreviver a ondas de crítica, instabilidade, convertendo todos estes agentes na sua própria coleção (sob forma de documentos, obras-de-arte e na sua própria configuração).¹⁴⁶

○ “MUSEURIAL”

Como referido na análise comparativa dos casos de estudo, o Holocaust Memorial de Peter Eisenman e o Jewish Museum de Libeskind referidos, são casos recentes onde se assiste a uma contaminação do museu com o memorial e vice-versa. Atentando ainda ao caso do Ground Zero em Nova Iorque, é explícita a vontade de agregar um museu ao memorial previsto, resultando, pelo contraste de linguagens, numa clara adição programática e volumétrica.

Poderá a vontade conveniente de juntar a carga simbólica e representativa do memorial com o carácter dinamizador social e potenciador económico do museu estar associado a uma evolução natural do museu, de forma a dar resposta ao mercado cultural atual?

O projeto que inicialmente me motivou para a elaboração desta tese – a construção do Museu da Segunda Guerra Mundial na nova malha urbana prevista para a zona sul dos estaleiros de Gdansk, define-se como um sumário das matérias expostas previamente. São questões como identidade e rentabilização territorial que centram o referido exercício.

O museu surge como solução para questões que lidam com a identidade dos estaleiros e simultaneamente, para a vontade de rentabilizar e dinamizar toda uma nova área da cidade. O caso específico, demonstra claramente que a destruição de uma zona icónica tal como os estaleiros de Gdansk, solicita a construção de um equipamento, que de certa maneira substitua a carga simbólica dos mesmos.

Podemos portanto concordar que este novo museu em Gdansk, colocado no solo culturalmente

¹⁴⁶ Guy Debord, “Sociedade do espetáculo” Fonte Digital base, digitalização da edição em pdf originária de www.geocities.com/projetoperiferia, 2003 (2013/12/10)

5. Conclusão

fértil dos Estaleiros de Gdansk, assume-se então como muleta que irá amparar o desenvolvimento desta nova área. A **imagem** torna-se essencial no potenciamento da adesão cultural e turística de um museu de interesse internacional como o Museu da Segunda Guerra Mundial.

Simultaneamente, todo o terreno envolvente, habitação e comércio são generosamente valorizados.

O novo museu, além de constituir um enunciado associado a um acontecimento trágico, assume-se também como ícone para uma nova realidade, um novo começo.

Compreendendo a complexidade associada à elaboração de tal exercício, considero que hoje, mais que nunca, o arquiteto tem de ser mediador destes “centros culturais”, antecipando o impacto que estes terão na dinâmica social e económica. O museu clássico, preso às raízes culturais, evoluiu para este museu contemporâneo que parece mais preocupado em estabelecer novos ritmos, novos fluxos e centralidades. O museu torna-se assim uma representação coletiva do futuro ideal. Na atual sociedade da informação, do consumo, a aceleração dos processos provoca rápidas mutações de opiniões e perspectivas, exigindo a estas instituições espaço para a sua própria evolução. Tal como a semente de árvore, que após a germinação precisa de espaço e terra para que as suas raízes cresçam saudáveis, os museus, descritos como as “casas de sonho do coletivo” por Miguel Leal, precisam de antecipar na sua conceção espaço para a transitoriedade e para a sua natural evolução.

“A great building must begin with the unmeasurable, must go through measurable means when it is being designed and in the end must be unmeasurable.”

Louis Kahn

6. Bibliografia

6. Bibliografia

Cohen, Jean-Louis. Architecture en uniforme : projeter et construire pour la Seconde Guerre mondiale. Jean-Louis Cohen. Paris: Hazan, 2011.

de **Figueiredo**, Cândido. Grande Dicionário de Cândido de Figueiredo. Lisboa: livraria Bertrand, 1978.

Exposition **Archigram**. Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. Archigram : ouvrage publié à l'occasion de l'exposition "Archigram" Ed. du Centre Georges Pompidou, Paris : 1994.

Guimarães, Carlos. Arquitectura e museus em Portugal : entre reinterpretação e obra nova. Porto: FAUP Publicações, 2004.

Grande, Nuno. Museumania Museus de Hoje, Modelos de Ontem. Portugal: Público e Fundação Serralves, 2009.

Debord, Guy, A sociedade do espectáculo. trad. Francisco Alves e Afonso Monteiro. 2ª ed. Lisboa : Mobilis in Mobile, 1991

Janson, H. W., História da Arte. trad. J.A. Ferreira de Almeida / Maria Manuela Rocheta Santos, Editado por Anthony F. Janson. 7ª ed. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

Lévêque, Jean-Jacques. Les années de la Belle Époque. De l'Impressionnisme a l'Art Moderne. Barcelona: Gustavo Gili, 1991.

Alois, Martin Muller. Architecture in transition : between deconstruction and new modernism. edited by Peter Noever ; introduction by Alois Martin Muller ; trad. by Eileen Martin and Abigail Ryan. Munich : Prestel, 1991.

Montaner, Josep Maria. Arquitectura y crítica. Josep Maria Montaner. 2ª edição revisada e ampliada. Barcelona: GG, 2007.

Montaner, Josep M.. Después del movimiento moderno : arquitectura de la segunda mitad del siglo XX. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.

Montaner, Josep M.. Museos para el nuevo siglo. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

Musil, Robert. El Hombre sin atributos. Barcelona: Seix Barral, S.A., 2004.

Ockman, Joan, Architecture culture 1943-1968 : a documentary anthology. Joan Ockman ; colb. Edward Eigen. New York : Columbia Books of Architecture, 2000.

Olaio, António. Ser um individuo chez Marcel Duchamp. Porto: Dafne Editora, 2005.

Pawley, Martin. Buckminster Fuller. Martin Pawley ; with phot. from the Buckminster Fuller

6. Bibliografia

Institute. New York : Taplinger, 1990.

Fuller, Buckminster. Your private sky : : the art of design science. ed. by Joachim Krausse, Claude Lichtenstein. Baden : Lars Müller, cop. 1999.

Speer, Albert. Memórias : los recuerdos del arquitecto y ministro de armamento de Hitler, una crónica fascinante del tercer reich. Albert Speer ; trad. Ángel Sabrido. Barcelona : El Acantilado, 2001.

Virilio, Paul. The Function of the Oblique : the architecture of Claude Parent and Paul Virilio. London: The Architectural Association, 1996.

Woods, Lebbeus. Radical Construction. New York: Princeton Architectural Press, 1997.

Publicações online:

Leal, Miguel. “A Verdade da Mentira O museu como dispositivo ficcional na obra de Marcel Broodthaers.”, Revista de Comunicação e Linguagens, (2003), http://sigarra.up.pt/fbaup/pt/pubs_pesquisa.show_publ_file?pct_gdoc_id=6430.

Woods, Lebbeus. “War and Architecture: Three Principles.” Architecture (2011), <http://lebbeuswoods.wordpress.com/2011/12/15/war-and-architecture-three-principles>

Guy **Debord** predicted our distracted society, <http://www.theguardian.com/commentisfree/2012/mar/30/guy-debord-society-spectacle>

Regional Studies Association. “**RSA**” <http://www.regionalstudies.org/> (data de acesso: 2012/11/23)

Top-Secret \$510 Million Ground Zero Museum Wallows in Grief, http://www.bloomberg.com/apps/news?pid=email_en&refer=muse&sid=aSKaS78JrzR4

BBC. “EU ‘to back plan to save Gdansk.” BBC NEWS, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/8080047.stm>. (data de acesso: 2012/12/1)

Guggenheim. “About.” Guggenheim, <http://www.guggenheim.org/new-york/about> (data de acesso: 2013/02/24)

Dissertações:

Barranha, Helena. “O Edifício Como Blockbuster. O Protagonismo da Arquitectura nos Museus de Arte Contemporanea” Arte Capital, <http://www.artecapital.net/opiniao-44-helena-barranha-o-edificio-como-blockbuster-o-protagonismo-da-arquitectura-nos-museus-de->

6. Bibliografia

arte-contemporanea

Furtado, Gonçalo, Gestos (para uma simulação de uma postura arquitectónica pessoal), Porto: FAUP -Prova Final, (1995):

Leite, Ana Rita Dias das Neves Soares, “O museu : Schaulager Laurenz Fondation e casa das histórias Paula Rego”, Prof. Responsável Nuno Brandão Costa. Porto : Faup, (2010): 166.

Santos Maria Sofia. “Arquitectura em exposição : os museus da arte contemporânea”, Prof. responsável Manuel Botelho. Porto : Faup, (2006): 68.

Silva, Sandra Filipa Seixas da. “Condição nómada : a arquitectura e o sujeito do pós-guerra à contemporaneidade”, Prof. Responsável Gonçalo Furtado. Porto : Faup, (2003): 149.

Otto, Maria Teresa, Gordon Matta-Clark, “Processos de desconstrução”, Prof. Responsável Pedro Gadanho. Porto : Faup, (2008): 93.

Luz, Paz Agras, “Espacio Ezpositivo Contemporáneo”, Prof. Responsável Fernando Agrasar Quiroga. Coruña : Universidade de Coruña. (2012): 419.

Vídeos:

Jean Louis Cohen, “Architecture Drafted: Designing for World War II”, Preston Geren Auditorium, disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=Qu_ZwgJbrol. (data de acesso: 2012/12/12)

Guy Debord, “A sociedade do espetáculo”, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=A4FAJsFqHe0>. (data de acesso: 2013/09/21)

Sites:

<http://www.greatbuildings.com>

<http://daniel-libeskind.com/>

<http://www.eisenmanarchitects.com/>

<http://www.centrepompidou.fr/>

<http://www.moma.org/>

<http://commons.wikimedia.org/>

6. Bibliografia

Índice de Imagens:

- 1 - “Gdansk 1945” in www.danzig-online.pl
- 2 - Zenon Mirota “Manifestação nos Estaleiros de Gdansk”
- 3 - André Fernandes “Centre National Georges Pompidou”
- 4 - André Fernandes “Estaleiros e as redes de transportes publicos de Gdansk”
- 5 - Starscream “Fallen Workers Monument”
- 6 - Ola Polanska “As gruas do Estaleiro”
- 7 - Pawel Stolarczuk “Área de intervenção do projecto Young City”
- 8 - André Fernandes “Planta comparativa”
- 9 - Pawel Stolarczuk “Rua Walowa”
- 10 - Erny51 Leon Baptista Alberti - “Templo Malatestiano” in www.commonswikimedia.org
- 11 - Alfred Stieglitz Marcel Duchamp “Fountain” in www.wikipedia.org
- 12 - F. Friedrich Karl Friedrich Schinkel “Alçado Museu Altes” in www.gogermany.about.com
- 13 - Karl Friedrich Schinkel “Planta Museu Altes” in www.architectural-review.com
- 14 - Le Corbusier “Museu de Crescimento Ilimitado” in <http://en-topia.blogspot.pt/>
- 15 - 663highland Le Corbusier “Museu Nacional de Arte Ocidental” in www.wikipedia.com
- 16 - Gryffindor “Marcel Breuer “Museum of American Art” in www.commonswikimedia.org
- 17 - Matthew Septimus “PS1 Museum” in <http://www.momaps1.org/>
- 18 - Giulio Romano Palazzo Te, Mantua “A Queda dos Titãs” in commonswikimedia.org
- 19 - Giulio Romano Palazzo Te, Mantua “A Queda dos Titãs” in commonswikimedia.org
- 20 - Hedrich Blessing Albert Kahn Associates, “Chrysler tank armory” in www.domusweb.it
- 21 - Archigram Ron Herron “Walking City” in www.zeynasanjania.wordpress.com
- 22 - Archigram Ron Herron “Self Destruct Environ Pole” in www.archigram.westminster.ac.uk/
- 23 - Paul Virilio Bunker Archeology in <http://boiteaoutils.blogspot.pt/2008/10/architecture->

6. Bibliografia

principe-n7-claude-parent.html

24 - Paul Virilio Bunker Archeology in <http://boiteaoutils.blogspot.pt/2008/10/architecture-principe-n7-claude-parent.html>

25 - Paul Virilio Bunker Archeology in <http://boiteaoutils.blogspot.pt/2008/10/architecture-principe-n7-claude-parent.html>

26 - Jean-Louis Cohen Claud Parent e Paul Virilio, “Igreja Sainte-Bernadette du Banlay, Denvers” in <http://www.grahamfoundation.org/grantees/4817-modern-architectures-in-history-france>

27 - Dominique Delaunay Claud Parent e Paul Virilio, “Igreja Sainte-Bernadette du Banlay, Denvers” in www.wallpaper.com/architecture/icon-claude-parent/1337#25966

28 - Dominique Delaunay Claud Parent, “Maison bordeaux le pecq” in www.designboom.com/

29 - Claud Parent Claud Parent, “Drusch house” in b3-bond.com/modern-french-rectangular-concrete-home-in-1963-by-claude-parent/

30 - Claud Parent Claud Parent, “Drusch house” in b3-bond.com/modern-french-rectangular-concrete-home-in-1963-by-claude-parent/

31 - Claud Parent, Paul Virilio The Function of the Oblique in <http://ccindex.info/iw/architecture-principe/>

32 - Claud Parent, Paul Virilio Ilustrações “Function of the Oblique” in www.boiteaoutils.blogspot.pt/2010/09/oblique-function-by-claude-parent-and.html

33 - Claud Parent, Paul Virilio Ilustrações “Function of the Oblique” in www.boiteaoutils.blogspot.pt/2010/09/oblique-function-by-claude-parent-and.html

34 - Claud Parent, Paul Virilio Ilustrações “Function of the Oblique” in www.boiteaoutils.blogspot.pt/2010/09/oblique-function-by-claude-parent-and.html

35 - Lebbeus Woods “Electrical Management Building, Sarajevo 1996” in www.lebbeuswoods.wordpress.com/2008/02/06/the-reality-of-theory

36 - Lebbeus Woods “Desenhos utópicos” in www.lebbeuswoods.wordpress.com/2008/02/06/the-reality-of-theory

37 - Lebbeus Woods “Desenhos utópicos” in www.lebbeuswoods.wordpress.com/2008/02/06/the-reality-of-theory

38 - Hibino Goodwin & Stone, Museum of Modern Art, Nova Iorque in www.en.wikipedia.org/wiki/File:MoMa_NY_USA_1.jpg

39 - MoMA Goodwin & Stone, Museum of Modern Art, Nova Iorque in www.theartcareerproject.com/

6. Bibliografia

com/30-must-see-art-museums-in-the-u-s/1044/

40 - Yoshio Taniguchi Goodwin & Stone, Museum of Modern Art, Nova Iorque in www.galinsky.com/buildings/moma

41 - MoMA Goodwin & Stone, Planta in www.greatbuildings.com

42 - MoMA Goodwin & Stone, Corte in www.greatbuildings.com

43 - Guggenheim Frank Lloyd Wright in <http://bootco.com.br/blog/wp-content/uploads/2011/02/solomon-r-guggenheim-museum-new-york1.jpg>

44 - Guggenheim Frank Lloyd Wright in http://iloboyou.com/art-guggenheim-museums-of-the-world/4c4c5e08dea32guggenheim-2/#.Uz69e_ldXuQ

45 - Guggenheim Frank Lloyd Wright in www.sending-postcards.com/2010/09/guggenheim.html

46 - Guggenheim, Planta Frank Lloyd Wright in www.greatbuildings.com

47 - Guggenheim, Corte Frank Lloyd Wright in www.greatbuildings.com

48 - André Fernandes Centre National Georges Pompidou, Renzo Piano e Richard Rogers

49 - Centre National Georges Pompidou Interior in www.commonswikimedia.org

50 - Kathy Gene Infreaestrutura, Centre National Georges Pompidou in <http://arktetonix.com.br/2011/05/ark-inspiration-128-centre-georges-pompidou/>

51 - Planta, Centre National Georges Pompidou in www.greatbuildings.com

52 - Corte, Centre National Georges Pompidou in www.greatbuildings.com

53 - Holocaust Memorial, Peter Eisenman in www.commonswikimedia.org

54 - Holocaust Memorial, Peter Eisenman in www.commonswikimedia.org

55 - Holocaust Memorial, Peter Eisenman in www.artswise.blogspot.pt

56 - Planta, Holocaust Memorial, Peter Eisenman in www.artswise.blogspot.pt

57 - Corte, Holocaust Memorial, Peter Eisenman in www.artswise.blogspot.pt

58 - Jewish Museum, Daniel Libeskind in blog.thuisindestad.be

59 - Jewish Museum, Daniel Libeskind in www.stapati.net

60 - Jewish Museum, Daniel Libeskind in <http://stapati.net/?p=916>

6. Bibliografia

- 61 - Jewish Museum, Daniel Libeskind, Planta in <http://kberry.wordpress.ncsu.edu/>
- 62 - Jewish Museum, Daniel Libeskind, Corte in <http://kberry.wordpress.ncsu.edu/>
- 63 - Imperial War Museum, Daniel Libeskind in www.arch2o.com
- 64 - Imperial War Museum, Daniel Libeskind in www.commonswikimedia.org
- 65 - Imperial War Museum, Daniel Libeskind in www.archrecord.construction.com
- 66 - Imperial War Museum, Daniel Libeskind, Planta in www.goobuild.com
- 67 - Imperial War Museum, Daniel Libeskind, Corte in www.goobuild.com
- 68 - Military History Museum, Daniel Libeskind in www.archdaily.com
- 69 - Military History Museum, Daniel Libeskind in spfaust.files.wordpress.com
- 70 - Military History Museum, Daniel Libeskind in www.online.wsj.com
- 71 - Military History Museum, Daniel Libeskind, Planta in www.detail-online.com
- 72 - Military History Museum, Daniel Libeskind, Corte in www.detail-online.com
- 73 - Ground Zero, Daniel Libeskind in <http://novoambiente.com/blog/wp-content/uploads/2013/09/memorial-3.jpg>
- 74 - Squared Design Lab Ground Zero Rendering in http://cityroom.blogs.nytimes.com/2008/03/27/ground-zero-memorial-assumes-a-concrete-form/?_php=true&_type=blogs&_r=0
- 75 - Chip Somodevilla, Pormenor Memorial Ground Zero in <http://www.globalpost.com/photo-galleries/planet-pic/5675139/memorial-services-911>
- 76 - Ground Zero Memorial and Museum, Planta piso 1 in <http://archrecord.construction.com/projects/portfolio/2011/09/National-Sept-11-Memorial-Museum-slideshow.asp?slide=9>
- 77 - Ground Zero Memorial and Museum, Planta piso 2, <http://archrecord.construction.com/projects/portfolio/2011/09/National-Sept-11-Memorial-Museum-slideshow.asp?imt=drawing>
- 78 - Ground Zero Memorial and Museum, Corte Museu in http://www.e-architect.co.uk/images/jpgs/new_york/11_memorial_museum_s180210_s2.jpg

