

O MUSEU SCHAULAGER LAURENZ FONDATION e CASA DAS HISTÓRIAS PAULA REGO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA

Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Ana Rita Dias das Neves Soares Leite

2009 | 2010

Docente Acompanhante: Arquitecto Nuno Brandão Costa

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Nuno Brandão Costa,
ao Professor Doutor Carlos Guimarães,
aos meus pais e avós,
ao João,
à Marta,
ao Diogo, ao Luís e ao Moura,

Obrigada.

RESUMO

Desde o século XVI, época em que se consolida o conceito de Museu, que os Arquitectos vêm desempenhando um papel determinante na evolução museológica. A criação, ao longo dos anos, de modelos arquétipos e enunciados teóricos, permitiram que a tipologia se desenvolvesse até à actualidade – o Museu Contemporâneo.

Após um longo e conturbado percurso, o Museu finalmente atingiu, no século XX, o seu expoente máximo enquanto tipologia do domínio público, influente na escala urbana e cultural da cidade.

Como Museus de referência no panorama arquitectónico e museológico Internacional, a *Schaulager Laurenz Fondation* e a Casa das Histórias Paula Rego, foram os dois modelos escolhidos para conduzir a jornada pelo Museu Contemporâneo – dois Museus capazes de impulsionar a evolução tipológica que levantam questões de funcionalidade fundamentais

O estudo desenvolvido em torno das duas obras, não só procurou reconhecer o ponto de chegada do Museu Contemporâneo, como também procurou identificar o ponto de partida do Museu do futuro.

ABSTRACT

Since the sixteenth century, time in which the Museum concept was consolidated, architects have been playing a determinant role in Museum growth. The creation of archetype models and theory postulates allowed the typology to develop until nowadays – the contemporary Museum.

After a long and troubled path, the Museum finally reached, in the twentieth century, his exponent as a public typology, capable of influence the urban and cultural city scale.

As architectural and museologic reference models, the *Schaulager Laurenz Fondation* and the *Casa das Histórias Paula Rego* were the two chosen models to guide the journey through the Contemporary Museum – two Museums capable of boosting the typological development that raise important questions about functionality,

The study developed around the two buildings, not only tried to identify the reaching point of the Contemporary Museum, but also tried to identify the future's Museum starting point.

O MUSEU **ÍNDICE GERAL**

Resumo	5
Abstract	7
Nota Introdutória	13
PARTE I O MUSEU: EVOLUÇÃO TIPOLOGICA.....	15
A Galeria	19
Os Primeiros Edifícios Museu Propostas teóricas	21
Afirmção da Tipologia Evolução Programática	26
Século XIX Protótipos Museológicos	30
Século XX O Movimento Moderno	38
Década de 30 Auguste Perret, Le Corbusier e Mies van der Rohe	40
De 1930 a 1997 Grandes Realizações	45
Álvaro Siza Vieira Três Museus	66
PARTE II SCHAULAGER LAURENZ FONDATION	
e CASA DAS HISTÓRIAS PAULA REGO.....	73
Schaulager Laurenz Fondation	77
Casa das Histórias Paula Rego	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS DOIS MUSEUS, UM RUMO.....	135
Cronologia	143
Bibliografia Geral	149
Fontes das Imagens	157

*“O museu mina a nossa confiança nos dados dos sentidos e erode a impressão de textura sobre a qual
assentam as nossas sensações.”*

SMITHSON, Robert (1996), *Alguns Pensamentos Vazios Sobre Museus*

NOTA INTRODUTÓRIA

A escolha do tema para esta dissertação espelha a curiosidade pessoal acerca da consolidação de uma tipologia contemporânea que, desde o século XVI, vem seduzindo arquitectos e coleccionadores.

O Museu resistiu aos altos e baixos da história do coleccionismo, reunindo em si momentos de divergência e de exaltação – um percurso diversificado de uma tipologia que não prevê estagnação.

O Museu Contemporâneo é, precisamente, um momento de consolidação tipológica – uma entidade afirmada no contexto cultural da cidade que traz inovação e novas possibilidades arquitectónicas.

Para onde caminha, então, o Museu Contemporâneo? O que é que os modelos Contemporâneos deixam antever acerca do futuro do Museu?

Compreender os modelos Contemporâneos e o seu rumo passa por estudar a evolução arquitectónica e conceptual dos Museus.

Desta forma, a primeira parte do trabalho apresenta um conjunto de realizações que considere importantes para o desenvolvimento tipológico, um percurso composto por modelos que, a seu tempo, introduziram inovações a nível conceptual, formal, estético ou programático. Os Museus seleccionados souberam transpor os limites do tempo e impuseram-se no contexto museológico como referências a seguir.

O estudo inicial serve de preparação para a segunda parte da dissertação, dedicada ao estudo de dois Museus – a **Schaulager Laurenz Fondation** de Herzog & de Meuron e a **Casa das Histórias Paula Rego** de Eduardo Souto de Moura. Tratam-se de duas realizações contemporâneas que, em contextos diferentes, antecipam a evolução programática e formal do Museu.

Interessa, portanto, perceber o que é que estes Museus trazem de novo à tipologia e de que forma motivam a sua evolução conceptual.

PARTE I O MUSEU: EVOLUÇÃO TIPOLOGICA

PARTE I O MUSEU: EVOLUÇÃO TIPOLÓGICA

A definição de Museu como a conhecemos actualmente é produto de uma pesquisa incessante desenvolvida ao longo dos séculos, numa tentativa de encontrar o espaço ideal para a preservação e exposição de objectos simbólicos. A necessidade inerente à sociedade de preservar os símbolos de uma cultura e de recuperar a sua origem estão na base da criação do espaço do Museu – *“El museo alberga objetos que, como los tótems, son fragmentos que rememoran una totalidad pasada y ausente, fragmentos de un objeto que pertenecía a un tiempo sagrado”*¹.

No decorrer desta procura foram formulados modelos arquitectónicos que responderam às solicitações culturais e programáticas da função. Este desenvolvimento, para além de acompanhar as correntes arquitectónicas, acompanhou a evolução do coleccionismo, actividade exercida pelo Homem que se tornou no grande motor da evolução do Museu e da sua afirmação enquanto tipologia arquitectónica.

Se o conceito de Museu se forma ao longo do Renascimento e Iluminismo europeus – aproximadamente entre os séculos XVI e XVII –, a origem da palavra remonta ao período Helenístico. O nome Museu é produto de um revivalismo Clássico da palavra grega *Museion*, lugar da cultura e grande centro de saber.

*Aunque el hábito del coleccionismo – que será transcurriendo los siglos causa e ingrediente indispensable para la creación del museo – se remonta como hemos indicado a épocas y situaciones muy anteriores y distintas de la griega (...), el determinante en el origen histórico-objetivo de la institución es el que parte de Grecia.*²

¹ MONTANER (1995); *Museos para el nuevo siglo*, p. 6.

² FERNÁNDEZ (1993); *Museología: Introducción a la Teoría e Práctica del Museo*, p. 50.



1 | *Mnemosine*
Interpretação por Rosseti (1881)

O *Museion*, Templo das Musas filhas de *Mnemosine* [1] – Deusa da memória –, era o local onde se produzia e conservava a cultura, local de concentração dos Sábios, de encontro e discussão intelectual de matemáticos, filósofos, astrónomos e poetas. Era este o lugar de referência da cultura grega.

As descrições do *Museion* de Alexandria, o principal recinto cultural helenístico de que existe referência, relatam-no como um “*espaço com pórticos, sala de colóquios e uma área onde eram servidas as refeições aos Sábios membros do Museu*”³. Aldo Rossi refere-se a Alexandria como “*il grande archetipo, il luogo della raccolta del documento che diventa monumento e quindi ricordo, testimonianza. Esso diventa memoria storica dello scibile e non a caso nel suo programma funzionale, l’edificio museale è affiancato dalla biblioteca alessandrina.*”⁴

Este modelo de conservação de cultura lançou as principais premissas para a consolidação do conceito de Museu e para a formalização dos primeiros espaços inteiramente dedicados à exposição de obras de arte.

Foi no século XV, durante o Renascimento, com o apuramento do sentido histórico e da importância da herança Clássica, que se encontraram as raízes do termo Museu. Neste período, as alterações culturais e sociais introduzidas pelo Renascimento reforçaram o sentimento histórico de procura das origens na Antiguidade Clássica, que lançou o mote para a formação de colecções de arte.

A importância do coleccionismo e o desejo de dar continuidade à cultura Clássica impulsionaram o desenvolvimento do espaço expositivo, sendo pela primeira vez criados espaços inteiramente dedicados à conservação de objectos simbólicos.

³ GUIMARÃES (2004); *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*, p. 25.

⁴ ZIMOLO (2005); *L’architettura del museo con scritti e progetti di Aldo Rossi*, p. 42.

A GALERIA

A partir do século XVI, a consciência da importância do coleccionismo enquanto preservação da memória impulsionou a autonomização dos espaços expositivos.

O crescente entusiasmo das famílias nobres pelo coleccionismo e a vontade de expor antiguidades levaram à criação de um espaço inteiramente dedicado à exposição de obras de arte: a galeria.

As galerias, espaços expositivos antecessores dos Museus, constituíram uma resposta funcional à necessidade de conservar e expor as colecções.

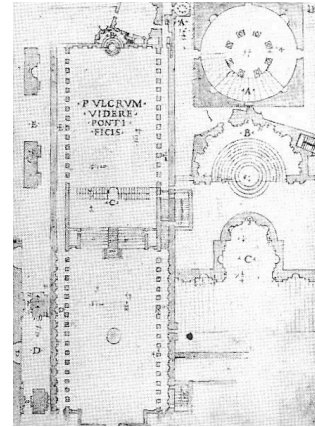
O primeiro registo de uma construção inteiramente dedicada à exibição de obras de arte é o **Cortile de Belvedere**, no Vaticano. A intervenção do arquitecto italiano Donato Bramante em *Belvedere* procurou criar uma espécie de claustro em torno do qual se dispunham loggias, onde estariam expostas as peças de estatuária e pintura [2].

O sistema de *loggias* associadas a um espaço exterior [3] evoluiu espacial e programaticamente para a galeria encerrada, geralmente no interior de um edifício, condicionada a um outro tema arquitectónico.

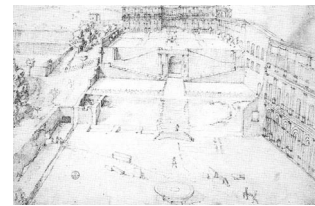
As galerias abriram o caminho para a experimentação arquitectónica em torno do espaço expositivo.

Em 1559, o Grão-Duque Cosme I encarregou o arquitecto e pintor Giorgio Vasari da construção de uma galeria para exposição da vasta colecção dos *Medici*, até então espalhada pelos vários palácios da família.

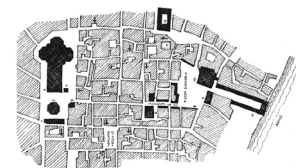
Considerado o primeiro edifício projectado intencionalmente para ser um Museu, a **Galleria degli Uffizi** em Florença é um exemplar único, não só pelas inovações em termos de espaço expositivo, mas também pelo seu papel na estrutura urbana da cidade [4]. A galeria “faz parte de um conjunto de espaços renascentistas que respondem à febre colecionadora que toma conta da aristocracia europeia.”⁵



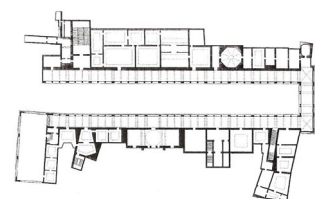
2 | Cortile de Belvedere
Planta



3 | Cortile de Belvedere
Vista exterior



4 | Planta do centro de Florença.



5 | Galleria degli Uffizi
Planta

⁵ KIEFER (2008); Fundação Iberê Camargo, Álvaro Siza, p. 22.



6 | Galleria degli Uffizi
Galeria de Escultura

Ainda que autonomizada, a galeria foi associada ao *Palazzo Vecchio o della Signoria* desencadeando uma renovação na cidade, apenas possível devido à crescente importância da arte. A galeria em forma de U [5] parte do palácio, vai até ao rio e volta à *Piazza della Signoria*, culminando na *Loggia dei Lanzi* como afirmação da vontade de intervir na cidade.

A *Galleria degli Uffizi* reuniu “*características únicas que, talvez por isso, não se constituíram como referências a reproduzir*”⁶, mas marcou a evolução do espaço expositivo pelas novidades que introduziu.

Considerado como o primeiro exemplo de Museu na Europa, o edifício de Vasari foi o predecessor das galerias internas que reuniam as características espaciais ideais à mostra de arte [6]. O carácter longitudinal das galerias favorecia a percepção da extensão da obra e a formação de uma narrativa. Para além do percurso, a sucessão de nichos ao longo das paredes e a preocupação com a iluminação conferiam a estas galerias características propícias à exposição.



7 | Antiquarium de Albrecht V
Galeria de Escultura

No século XVI, as galerias tornaram-se o lugar de exposição por excelência. Devem destacar-se como exemplares mais significativos no desenvolvimento do tema o **Antiquarium** de Albrecht V e a **Galleria de Sabbioneta**.

Tanto no *Antiquarium* de Albrecht V [7], construído no Palácio de Munique sob projecto de Jacopo Strada, como na *Galleria de Sabbioneta* projectada por Vincenzo Scamozzi [8], é clara a herança de características formais da *Galleria degli Uffizi*, assim como uma grande preocupação com a iluminação interior. Os longos corredores das duas galerias eram enriquecidos por jogos de luz e sombra, de saliências e reentrâncias que favoreciam a exposição de escultura.

Os dois exemplos mais significativos do Museu-palácio deixaram adivinhar os problemas e possíveis soluções para premissas do espaço expositivo que se mantêm até à actualidade: o percurso e a iluminação.



8 | Galleria de Sabbioneta
Vista interior

⁶ GUIMARÃES (2004); *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*, p. 50.

OS PRIMEIROS EDIFÍCIOS MUSEU PROPOSTAS TEÓRICAS

No final do século XVII, início do século XVIII, as galerias já se haviam tornado um elemento frequente nos projectos dos palácios, ocupando frequentemente posições privilegiadas numa espécie de homenagem à cultura da antiguidade.

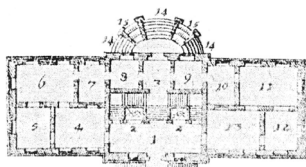
*La nueva concepción racionalista del mundo conduce indefectiblemente al desarrollo de la investigación y de la crítica; lo que junto con los descubrimientos de las ciudades romanas de Herculano y Pompeya desembocará en una mayor valoración de las civilizaciones de la Antigüedad y en un florecimiento más extendido del coleccionismo.*⁷

O Século das Luzes aumentou o interesse pelo coleccionismo e trouxe a especialização das matérias, reflectindo-se essencialmente na separação entre pintura e escultura. A nova organização seccionada das colecções e o constante crescimento das mesmas exigiram um novo espaço de exposição, capaz de dar uma resposta eficaz aos novos fundamentos. Estavam criadas as condições necessárias para o desenvolvimento de um novo espaço expositivo, uma evolução da galeria.

Mais do que uma mudança espacial, nesta época falava-se essencialmente de uma mudança dos paradigmas que regiam o espaço do Museu. As colecções privadas deixaram de ser apenas motivo de riqueza e ostentação, sobressaindo os valores culturais, políticos e pedagógicos da instituição. O permanente interesse pela antiguidade e a dimensão que as colecções privadas haviam atingido deram o mote para a abertura dos Museus a estudiosos.

A autonomização do Museu enquanto tipologia foi o passo seguinte. A importância que o tema do Museu adquiriu na sociedade iluminista foi visível no primeiro projecto para um edifício destinado à exposição de arte.

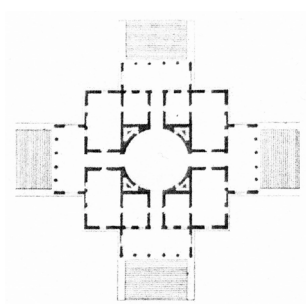
⁷ FERNÁNDEZ (1993); *Museologia: Introducción a la Teoría e Práctica del Museo*, p. 68.



9 | Museu Ideal de Sturm
Planta

Elaborado em 1704, o projecto de Leonhard Sturm para o **Museu Ideal** [9] repartia a exposição por diferentes secções, propondo uma organização sistematizada para o Museu.

Com uma estrutura de composição Clássica que retomava a organização axial e a simetria linear, Sturm reinterpretou a temática da galeria propondo uma sequência de salas interligadas, uma sucessão de câmaras onde se destacava a zona central, “*onde se situam o átrio de entrada e as escadarias, únicos elementos específicos de circulação que dispõe o edifício, denotando influências barrocas na composição e definição espacial do seu núcleo central*”.⁸



10 | Museu de Dresden
Planta

Outro sinal da evolução da temática museológica foi dado em 1742, quando o Conde Algorotti publicou o projecto para o **Museu de Dresden** [10].

A descrição da organização espacial pretende esclarecer “*a natureza do próprio espaço, da sua estrutura essencial, dos seus elementos de articulação, da relação dos volumes com a distribuição em planta, dando indicações sobre a utilização da luz natural*.”⁹

Tal como no Museu de Sturm, Algorotti propõe um seccionamento do percurso, com espaços destinados aos diferentes temas expositivos.

Servindo-se da galeria enquanto módulo de repetição para a formalização do conjunto e simplificando os anteriores esquemas palacianos, o Conde Algorotti teorizou um

(...) edificio cuadrado con un gran patio y en cada lado una logia corintia y una sala en cada uno de estos lados. Estas ocho galerías desembocaban en cuatro salones en ángulo, alumbradas cada una por una pequeña cúpula. Otra cúpula mayor está en el centro de cada lado iluminando la sala principal detrás de la galería correspondiente.¹⁰

⁸ GUIMARÃES (2004); *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*, p. 54.

⁹ Ibidem, p. 54.

¹⁰ PEVSNER (1979); *História de las Tipologías Arquitectónicas*, p. 135.

O tema da evolução programática do Museu enquanto espaço expositivo representativo da sociedade iluminista mereceu especial destaque no mundo académico. As soluções teóricas apresentadas entre 1778 e 1802 reflectiram o espírito academicista dedicado ao desenvolvimento conceptual de modelos museológicos, insurgindo-se como sínteses futuras determinantes na evolução da tipologia.

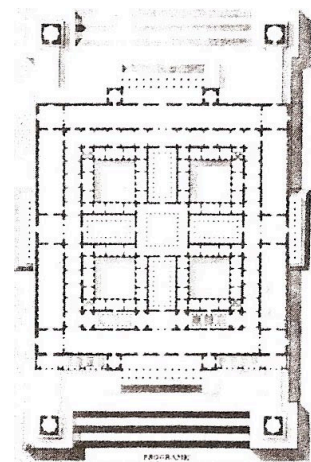
*“La Académie d’Architecture, entre 1778 y los comienzos de la centuria siguiente, estableció para el Prix de Rome varias veces el tema de un museo.”*¹¹

Do *Prix de Rome*, concurso destinado a bolseiros franceses em Roma, saíram duas propostas vencedoras: a de **Guy de Gisors** [11, 12 e 13] e a de **Jaques-François Delannoy** [14]. As soluções apresentadas foram orientadas para aquela que se julgava ser a concepção ideal do edifício expositivo, *“un museo para las obras de arte y de historia natural, más una imprenta, un gabinete de medallas y una biblioteca con tratados para los estudiosos”*.¹²

Formalmente idênticos, os dois projectos vencedores desenvolviam-se num quadrado recortado por quatro pátios quadrangulares simétricos. A forma em cruz grega resultava da utilização sistemática da galeria, formalizando um percurso sequencial e simultaneamente flexível ao longo do espaço expositivo.

Ambas as propostas se desenvolviam em torno de um espaço que marcava o centro da composição: a *rotonda*. A descoberta da *rotonda*, numa clara alusão ao Panteão Romano, trouxe uma nova sensibilidade em relação à escala e à iluminação zenital que se reflectiu nas novas possibilidades expositivas.

*Las fachadas carecían en absoluto de ventanas, pero en su lugar había, hasta agotar, todas las posibilidades, pórticos y columnatas de innumerables columnas. (...) La mayor parte de las salas tenían bóveda semicircular y en los centros de los lados tenían aberturas tipo Panteón.*¹³



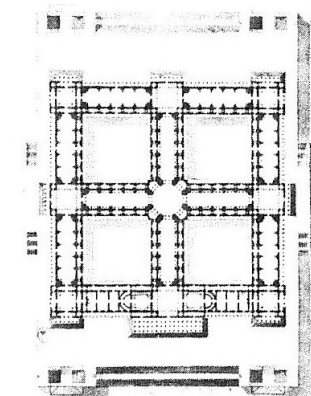
11 | Proposta de Guy de Gisors
Planta



12 | Proposta de Guy de Gisors
Corte transversal



13 | Proposta de Guy de Gisors
Alçado principal

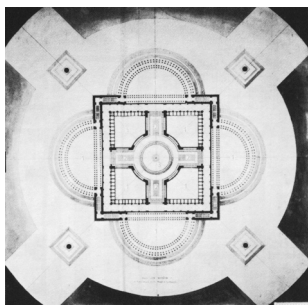


14 | Proposta de Delannoy
Planta

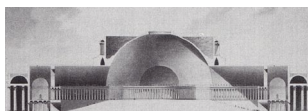
¹¹ Ibidem, p. 140.

¹² Ibidem, p. 140.

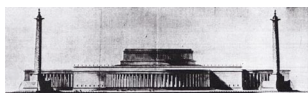
¹³ Ibidem, p. 141.



15 | Museu de Boullée
Planta



16 | Museu de Boullée
Corte transversal



17 | Museu de Boullée
Alçado principal

Étienne-Louis Boullée, professor e mestre de Guisors e Delannoy, elaborou, em 1783, a sua proposta para o que considerava ser o **Museu Ideal**.

À semelhança das propostas desenvolvidas para o *Prix de Rome*, a proposta de Boullée consistia numa planta quadrada onde se inseria uma cruz grega que seccionava o espaço segundo o novo fundamento da especialização das matérias [15]. Na intersecção dos dois eixos principais encontrava-se a *rotonda* [16], espaço central inspirado no Panteão, que, segundo Boullée, devia ser “*un templo de la fama destinado a albergar las estatuas de los grandes hombres*”.¹⁴

O percurso sequencial desenvolvido em torno da *rotonda* relacionava-se com o exterior através de amplos pórticos semi-circulares no final de cada braço da composição, numa clara alusão à integração do Museu e da escala palaciana na cidade.

Boullée não só introduziu a escala monumental, como também uma inovadora articulação e tratamento das formas, onde se destacava a *rotonda* que “*se levanta directamente desde el suelo y es completamente lisa. Externamente no sobresale en absoluto, apareciendo solamente un tambor rodeado de columnas*”.¹⁵ [17]

A inexistência de uma descrição programática associada ao projecto de Étienne-Louis Boullée comprova a prioridade dada à expressividade formal em detrimento da vertente funcional. “*A definição das arquitecturas – dos volumes, das proporções e as dimensões dos espaços – era sobretudo reflexo da aspiração a uma ordem formal, que a ausência de programa e capacidade realizadora remeteu para o plano da impossibilidade.*”¹⁶

O último projecto teórico da sequência de plantas quadrangulares associadas à cruz grega é da autoria de **Jacques-Nicolas-Louis Durand**, publicado, em 1809, nos seus *Précis des Leçons d'Architecture*. A proposta de Durand assemelhava-se aos projectos referidos anteriormente, ainda que formalmente mais próximo do de Jacques-François Delannoy.

¹⁴ Ibidem, p. 141.

¹⁵ Ibidem, p. 141.

¹⁶ GUIMARÃES (2004); *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*, p. 56.

Durand manteve a cruz grega inscrita numa planta quadrangular, criando um percurso sequencial em torno da *rotonda*, elemento central da composição [18]. Contudo, era evidente a noção de escala, dimensão e proporção introduzida pelo autor, conferindo ao Museu um carácter mais realista do que a proposta de Boullée [19 e 20].

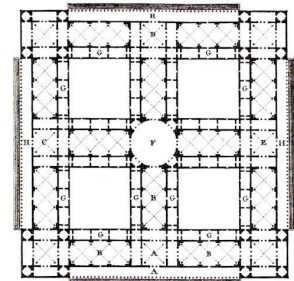
O arquitecto permitiu que o seu projecto tivesse alguma flexibilidade, quer nas possibilidades de organização programática, quer na relação do Museu com o exterior. Segundo Durand, a possibilidade do Museu albergar diferentes temáticas não devia ser ignorada e portanto essa flexibilidade devia ser assegurada pela arquitectura: *“el museo puede exponer obras de distintos tipos. Por ello debe haber diferentes entradas.”*¹⁷

O projecto de Durand foi, no fundo, uma consolidação dos projectos publicados anteriormente, uma espécie de *“collezione di elementi tipologici disposti su assi che ne permettono la connessione secondo precise gerarchie”*¹⁸, respondendo às necessidades expositivas reais.

*Poder-se-á interpretar a proposta de Durand como o resultado de uma afinação, depuração e refinamento de ideias que já haviam sido enunciadas, mas cuja tradição projectual, matéria específica da Arquitectura, não havia ganho ainda um equilíbrio entre os seus componentes.*¹⁹

Esta proposta actuou como uma síntese no desenvolvimento da tipologia, afirmando-se enquanto modelo de organização espacial e programática durante os séculos seguintes.

Finalmente o Museu adquiriu a merecida dimensão conceptual, que se reflectiu na afirmação arquitectónica da tipologia.



18 | Museu de Durand
Planta



19 | Museu de Durand
Alçado principal



20 | Museu de Durand
Corte transversal

¹⁷ PEVSNER (1979); *História de las Tipologías Arquitectónicas*, p. 146.

¹⁸ ZIMOLO (2005); *L'architettura del museo con scritti e progetti di Aldo Rossi*, p. 100.

¹⁹ GUIMARÃES (2004); *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*, p.57.

AFIRMAÇÃO DA TIPOLOGIA EVOLUÇÃO PROGRAMÁTICA

Os modelos conceptuais desenvolvidos ao longo do século XVIII evidenciaram a persistência de certos elementos formais que se tornaram símbolos da tipologia de Museu, como a *rotunda* a marcar o centro da composição, ou os braços perpendiculares em cruz grega sequenciando o percurso.

*As if summarizing the architectural motifs described until now, the numerous museum designs of the revolutionary epoch in France almost always provide for a rotunda at the centre of a generously proportioned four-wing arrangement, its square ground plan usually divided into four courtyards by four inner wings – like the outer wings, developed as galleries – in the form of a Greek cross.*²⁰

Embora fosse notória a vontade de autonomização do tema Museu, a superação da galeria enquanto espaço expositivo foi feita de uma forma gradual. As obras construídas nesta época tiveram um carácter experimental, resultando muitas vezes em soluções híbridas que não encontravam equilíbrio entre as premissas programáticas e as regras compositivas do espaço, lançadas por modelos anteriores.

Num momento de transição entre o Barroco e o Neoclássico, levantaram-se ainda questões relacionadas com a clareza formal do edificado, visto que a decoração proeminente característica dos dois períodos anulava a neutralidade desejada e tornava os Museus “*cajas decoradas que protegen con su ornamentación los objetos a exponer*”.²¹

Embora as questões anteriormente referidas não tenham sido totalmente resolvidas, a segunda metade do século XVIII é caracterizada pela crescente valorização do Museu enquanto edifício público e a sua definitiva autonomização. As novas exigências culturais impulsionaram o crescimento da tipologia, afirmando-se o Museu enquanto estrutura independente na cidade.

A emancipação do Museu foi feita de uma forma gradativa,

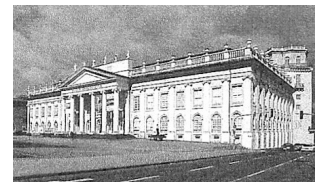
²⁰ NAREDÍ-RAINER (2004); *Museum Buildings. A design manual*, p. 20.

²¹ MONTANER (1995); *Museos para el nuevo siglo*, p. 7.

quer ao nível formal na vertente arquitectónica, quer ao nível social da instituição.

O **Museum Fridericianum** [21], construído em Kassel entre 1769 e 1777 por encomenda do próprio Frederick II, foi exemplo da transformação que a tipologia do Museu sofreu no final do século XVIII. Projectado por Simon Louis du Ry, o edifício reflectia ainda características espaciais das galerias palacianas, embora apresentasse uma inovadora localização em relação à cidade.

O Museu edificado junto ao Palácio do *Landgrave*, num dos lados da *Friedrichsplatz*, estabelecia uma franca relação com a praça adjacente, o que lhe conferia a monumentalidade pretendida como forma de afirmação da tipologia.



21 | Museu *Fridericianum*
Alçado principal

Es un gran edificio majestuoso con una fachada de diecinueve vanos. Se articula con gigantes pilastras jónicas que arrancan desde el suelo y en su centro tiene un pórtico de seis columnas gigantes de fuste liso que sostienen un frontón. ²²

Contudo, a distribuição programática ainda revelava interstícios de anteriores tipologias. Para além das áreas expositivas e da biblioteca, faziam parte do programa do Museu um conjunto de espaços destinados ao Príncipe. “Embora se observe uma total inversão da relação que se verificava no palácio – os espaços de exposição ocupam claramente a maior parte do edifício – estamos ainda perante um caso de clara transição que o programa e implantação expressam.” ²³

O volume compacto desenvolvia-se em torno de um claustro quadrangular – numa clara alusão ao sistema de pátios e galerias e ao espaço central, marcado pela *rotonda* – e combinava as influências Barroca e Neoclássica nos elementos decorativos.

O Museu de Kassel é claramente um exemplo de Museu híbrido de transição, “no qual as opções arquitectónicas reflectiam ainda a

²² PEVSNER (1979); *História de las Tipologías Arquitectónicas*, p. 135.

²³ GUIMARÃES (2004); *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*, p. 60.

ausência de uma clareza que se mostrasse como referência de futuro”²⁴.

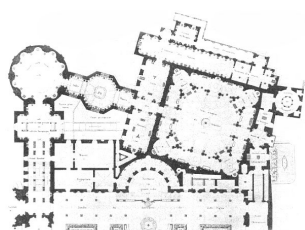
Contemporâneo do Museu de Kassel é o **Museo Pio-Clementino** [23], construído no Vaticano entre 1773 e 1780, a Norte do *Cortile de Belvedere*, projectado por Donato Bramante.

As novas salas acrescentadas à composição anterior estabeleceram a ligação entre o claustro de Bramante e o topo Norte da Igreja e destacaram-se enquanto exemplo da evolução que impulsionou o novo espaço museológico. O percurso até então trabalhado linearmente – prefigurado pela galeria – transformou-se numa sequência de espaços articulados [22], espacialmente caracterizados e integrados num conjunto coerente que segue o léxico Neoclássico.

As salas circulares [25], rectangulares e poligonais de diferentes dimensões desenvolviam-se num esquema aparentemente desarticulado, onde prevalecia o espaço central enquanto espaço principal distribuidor da composição. “*The real significance of this architectural monument, designed by Michelangelo Simonetti, Gaetano Marini and Guiseppe Camporesi, lies in the number of magnificent individual rooms, whose pivotal point is the Sala Rotunda*”²⁵.

Numa clara alusão às salas termas romanas, as salas do *Museo Pio-Clementino* foram tratadas de uma forma muito individual, indicando já a tendência para a separação das matérias. Este seccionamento foi equilibrado pela continuidade conferida pelas transições entre salas, que estabeleciam um percurso legível, ritmado por jogos de luz e sombra e repetições de elementos arquitectónicos [24].

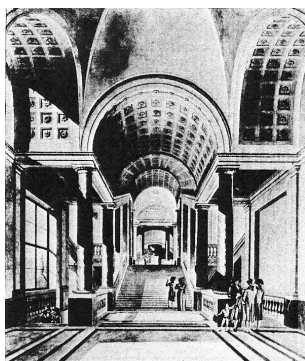
Contudo, é perceptível uma certa autonomia do Museu, “*expressão da importância que a política papal atribuída às suas colecções e também, e sobretudo, como afirmação da supremacia e tutela que o Vaticano considerava ter e dever exercer*”²⁶.



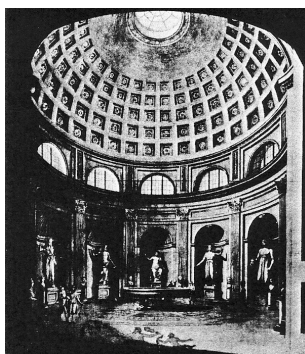
22 | Museo Pio-Clementino
Planta



23 | Museo Pio-Clementino
Alçado principal



24 | Museo Pio-Clementino
Vista interior



25 | Museo Pio-Clementino
Sala rotonda

²⁴ Ibidem, p. 60.

²⁵ NAREDI-RAINER (2004); *Museum Buildings. A design manual*, p. 20.

²⁶ GUIMARÃES (2004); *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*, p. 64.

Ainda no final do século XVIII foram projectados outros Museus como o *Museo del Prado* e o *Grand Louvre* que, embora actualmente sejam icónicos e detentores de uma simbologia muito expressiva na cidade, nunca chegaram a ser modelos de referência para a tipologia museológica. O longo processo de construção destes Museus não lhes permitiu afirmarem-se tipologicamente como o *Museum Fridericianum* ou o *Museo Pio-Clementino*.

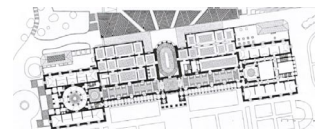
Contudo, tanto o Museu do *Prado* como o Museu do *Louvre* foram determinantes na transição para o Museu público.

O **Museo del Prado**, encomendado a Juan de Villanueva em 1784, desenvolveu-se numa tipologia palaciana longitudinal, claramente Neoclássica [26 e 27]. Construído para ser um Museu de História Natural, o Museu do *Prado* acolheu referências espaciais do Palácio do *Louvre* e do Museu *Pio-Clementino*, “nomeadamente na concepção das suas galerias e sala della rotonda” ²⁷.

Em 1793, a Assembleia Nacional de Paris ordenou que se criasse um “*Museum central des arts qui avait vocation de présenter dans la grande galerie les œuvres des collections royales.*” ²⁸

O Museu ocupava uma secção do palácio que foi aumentando à medida que a colecção se desenvolveu [28]. O **Louvre** não foi, portanto, um exemplo de destaque no desenvolvimento da tipologia, precisamente por se tratar de um Museu instalado num edifício pré-existente, cujas salas seccionadas e percurso sequencial serviam o programa museológico [29 e 30]. “*Le Grand Louvre va enfin permettre à cette dualité du Louvre, à la fois palais et musée, de s’harmoniser*” ²⁹.

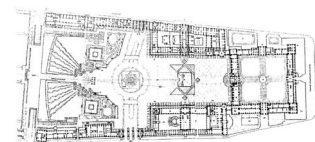
Embora não acrescente valor ao desenvolvimento arquitectónico da tipologia, o Museu do *Louvre* destacou-se pela seu carácter público inovador, sendo oficialmente o primeiro Museu público da Europa, ainda que inicialmente restringido a um horário de visitas reduzido.



26 | Museo del Prado
Planta do piso térreo



27 | Museo del Prado
Alçado principal



28 | Grand Louvre
Planta do 1º piso



29 | Grand Louvre
Galeria de Pintura



30 | Grand Louvre
Galeria de escultura

²⁷ Ibidem, p. 64.

²⁸ BIASINI et al. (1989); *Le Grand Louvre, Metamorphose d'un Musée 1981-1993*, p. 14.

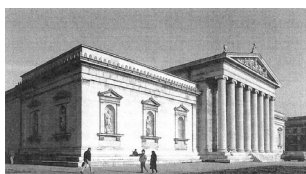
²⁹ Ibidem, p. 15.

SÉCULO XIX PROTÓTIPOS MUSEOLÓGICOS

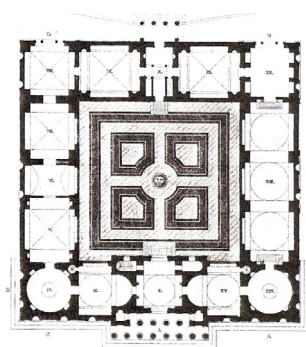
No final do século XVIII, princípio do século XIX, era evidente na Europa a vontade de afirmação do Museu enquanto tipo arquitectónico. Destacado pelo seu alto valor simbólico, os modelos do século XIX demonstraram o esforço para a consolidação do Museu enquanto edifício público.

Embora países como França ou Espanha estivessem em grande destaque na Arquitectura europeia, foi na Alemanha que se desenvolveram os principais protótipos museológicos.

*“Inúmeros projectos são publicados e divulgados (...) num tempo marcado pelo domínio político-militar de Paris e as suas inovações revolucionárias. Mas serão arquitectos alemães a edificarem as obras que vieram codificar a Arquitectura do museu.”*³⁰



31 | Glyptothek de Munique
Alçado principal



32 | Glyptothek de Munique
Planta

Em 1815, Ludwig I Príncipe da Baviera, lançou o concurso para a **Glyptothek** de Munique, que devia localizar-se na praça principal prevista no plano da cidade desenvolvido por Karl von Fischer, em 1811. Para além dos espaços expositivos, a *Glyptothek* previa espaços de lazer e uma cozinha, aproximando-se, de certo modo, da tipologia palaciana.

Dos três arquitectos convidados – Karl von Fischer, Haler von Hallerstein e Leo von Klenze – destacou-se o terceiro, que apresentou três composições de alçado diferentes para uma mesma organização e programa interior. À versão escolhida – a Renascentista – foram acrescentados elementos Neoclássicos por forma a simbolizar a admiração pela cultura Grega e Romana, e simultaneamente tornar o Museu numa espécie de templo à arte [31].

Leo von Klenze, discípulo de Durand, desenvolveu o seu projecto a partir de referências das propostas teóricas publicadas no século anterior.

³⁰ GUIMARÃES (2004); *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*, p. 65.

*Klense, who in the end was awarded the brief for the building, which was executed between 1816 and 1830, developed the Glyptothek from inside out – in contrast to his competitors – by coordinating the number, form, decoration, and lightning of the rooms with the objects of the collection.*³¹

O projecto consistia num edifício com quatro alas em torno de um pátio quadrangular, criando um percurso circular que mimetizava a crescente importância da arte no meio social [32]. Apesar das diferenças formais, é evidente a utilização do esquema compositivo de Durand, associado a características programáticas do palácio.

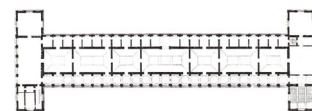
*“Desenvolvia-se assim na Alemanha um entendimento do museu como edifício-templo, fundado pelo príncipe para respeito e prazer do povo.”*³²

Ainda em Munique, Klense realizou o projecto para a **Alte Pinakothek**. Construída entre 1826 e 1836, a *Alte Pinakothek* destinava-se exclusivamente à exposição de pintura e por isso Klense recorreu a um novo tipo de organização interna.

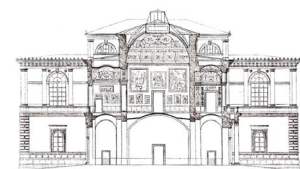
Próximo da tipologia palaciana, o Museu desenvolvia-se em três alas longitudinais paralelas entre si, que se subdividiam em tramos modulares [33]. O programa contemplava salas de exposição de diferentes dimensões e gabinetes independentes que se distribuíam simetricamente ao longo da composição, mantendo presente a temática do espaço central gerador da composição.

Para além do percurso sequencial, Leo von Klense deu particular importância à luz zenital ao longo da galeria principal e à fenestração que iluminava as galerias laterais [34 e 35].

A forma inovadora apresentada por Klense afastava-se das realizações anteriores – e do Museu-templo – e aproximava-se da galeria palaciana.



33 | *Alte Pinakothek*
Planta do 1º piso



34 | *Alte Pinakothek*
Corte transversal

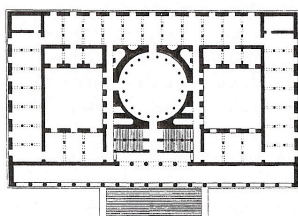


35 | *Alte Pinakothek* de Munique
Alçado principal

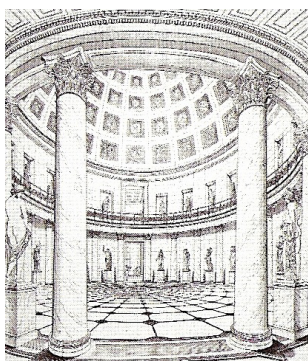
³¹ NAREDI-RAINER (2004); *Museum Buildings. A design manual*, p. 22.

³² GUIMARÃES (2004); *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*, p. 67.

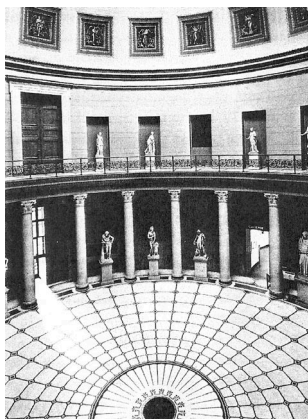
*Klense pointed the way to the type of the modern picture gallery and, at the same time, turned away from the French museum designs canonized particularly by Durand, whose influence was still clearly perceptible not only in Klense's design for the Glyptothek, but also in the design for the Altes Museum in Berlin that Karl Friedrich Schinkel was drafting at that time.*³³



36 | Altes Museum
Planta do piso térreo



37 | Altes Museum
Sala rotunda



38 | Altes Museum
Sala rotunda

ALTES MUSEUM A SÍNTESE

O *Altes Museum* de Berlim, construído entre 1825 e 1830 sob projecto de Karl Friedrich Schinkel, representou a síntese dos modelos que vinham a ser desenvolvidos. Pela primeira vez houve um equilíbrio entre as vertentes estética e programática do edifício, que agora contemplava a função didáctica e a função expositiva harmoniosamente.

*Schinkel's Altes Museum is considered to be the building that definitively ennobled the task of museum- building because of its clear and memorable architecture that linked the functional with the sublime and permanently established the domed rotunda as a motif of museum architecture.*³⁴

No *Altes Museum* estão presentes referências a modelos que haviam sido desenvolvidos anteriormente. Claramente influenciado pelo modelo de Durand e pelo Museu *Pio-Clementino*, Schinkel retomou os princípios estruturantes destas propostas e desenvolveu o Museu em torno do espaço central da *rotunda* [37 e 38]. Foi também nesta síntese que finalmente se descobriu o papel do Museu na cidade, sendo a sua afirmação enquanto organismo público uma das prioridades do arquitecto.

O Museu consiste numa planta rectangular marcada por um núcleo de dois pátios e uma sala *rotunda*, à semelhança do modelo de Durand. Ainda que o espaço central estivesse tão demarcado quanto nas

³³ NAREDI-RAINER (2004); *Museum Buildings. A design manual*, p. 22.

³⁴ Ibidem, p. 22.

propostas de planta quadrangular – Boullée e Durand – Schinkel recorreu a elementos significantes para marcar o núcleo estruturante da composição [36]. *“La Rotonda è già stata collaudata a disegnare gli spazi espositivi più rappresentativi di alcuni conosciuti edifici museali: dai Musei Capitolini di Roma, ai musei di Boullée e Durand alla Gliptoteca di Monaco.”* ³⁵

Retomando o tema da galeria, o Museu articulou percursos e áreas expositivas que definem *“três naves pela colocação de pares de colunas, que permitem criar espaços intermédios para a exposição”* ³⁶. Contrariamente ao que tinha sido desenvolvido na *Alte Pinakothek* – onde o tema da galeria também foi retomado –, no *Altes Museum* as salas de exposição eram amplas, sendo o seu seccionamento feito apenas pela repetição de colunas e fenestração.

Na utilização de elementos construtivos estruturais – colunas –, como factores compositivos do próprio espaço, Schinkel assume uma posição que avança para além da repetição ou mera escolha dos códigos estilísticos disponíveis, redefinindo e aproveitando material básico do construir para a modelação dos vários espaços. ³⁷

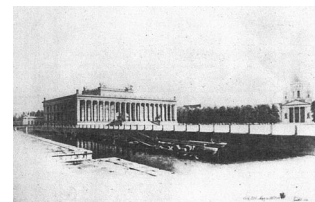
Para além da inovação na composição arquitectónica, o *Altes Museum* destacou-se pela relação que estabeleceu com o espaço público. Foi com Schinkel que o Museu passou a ser um edifício da cidade [39].

O *Altes Museum* fez parte de um projecto de requalificação urbana da área envolvente do Palácio Imperial, usufruindo de uma localização privilegiada na estrutura urbana de Berlim [40]. A fachada Neoclássica [41] conta com uma colonata monumental que, pela primeira vez, corresponde à largura total do edifício. *“(...) el Altes Museum es uno de los pocos edificios en el que las extensiones de largas columnatas, tan indiscriminadamente colocadas sobre el papel por los arquitectos de la Revolución Francesa, llegaron a ser realidad.”* ³⁸

O projecto de Schinkel contava ainda com um espaço de transição entre a praça adjacente e o átrio do Museu, que equilibrava a



39 | Altes Museum
Alçado principal



40 | Altes Museum
Vista exterior



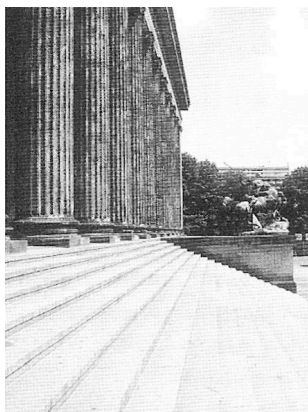
41 | Altes Museum
Alçado principal

³⁵ ZIMOLO (2005); *L'architettura del museo con scritti e progetti di Aldo Rossi*, p. 86.

³⁶ GUIMARÃES (2004); *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*, p. 70.

³⁷ Ibidem, p. 70.

³⁸ PEVSNER (1979); *História de las Tipologías Arquitectónicas*, p. 151.



42 | Altes Museum
Escadaria

ligação interior/exterior através da duplicação do porticado exterior.

Também a escadaria principal contribuiu para a relação do Museu com a cidade, permitindo fundir o edifício no tecido urbano [42].

La scalinata e il trasgressivo colonnato esterno posto in fregio al fronte principale si misurano con la città e nel medesimo tempo, essendo considerato lo ionico il più scultoreo e gentile tra gli ordini classici, sembra voler esporre anche all'esterno, tramite la citazione, il contenuto artistico del museo. ³⁹

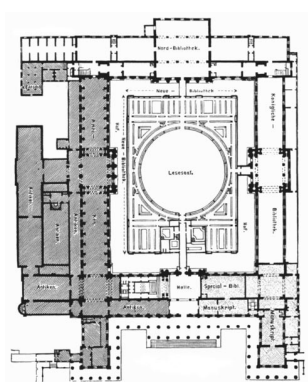
A síntese realizada por Schinkel não só simplificou a arquitectura e a funcionalidade dos Museus, como incentivou a interacção com a cidade, clarificou a organização programática e eternizou a *rotonda* de Durand como elemento chave da composição.

Um ano após o início do projecto de Schinkel para o *Altes Museum*, arrancou em Inglaterra o projecto para as novas instalações do **British Museum**, pela mão de Sir Robert Smirke.

Embora formal e conceptualmente próximos, o *British Museum* incorporou em si um conjunto de características sociais e arquitectónicas únicas que distinguiam Inglaterra dos restantes países Europeus. A tipologia museológica reflectiu formal e programaticamente a força das instituições universitárias e, principalmente, a singularidade da abordagem à cultura Clássica através do Neo-Palladiano.

Fundado em 1753, e de portas abertas ao público desde 1759, o *British Museum* reuniu um espólio que ultrapassou a capacidade de armazenamento da *Montagu House*, edifício onde funcionava o Museu até então.

Em 1823, Robert Smirke iniciou o projecto para as novas instalações do *British Museum*, que tinha como objectivo a construção de um edifício Neo-Grego como ampliação da *Montagu House*. Devido à sua escala monumental e presença urbana, rapidamente o edifício de Smirke se sobrepôs às anteriores instalações – “*Poco a poco el nuevo edificio de Smirke sustituyó a la vieja Montagu House. Se construyó a una escala*



43 | British Museum
Planta do piso térreo



44 | British Museum
Alçado principal

³⁹ ZIMOLO (2005); *L'architettura del museo con scritti e progetti di Aldo Rossi*, p. 48.

*generosa, y las obras duraron muchos años.”*⁴⁰

Ainda que a implantação do *British Museum* se afastasse da clareza formal do *Altes Museum*, estavam presentes referências comuns como a organização de quatro alas em torno de um pátio central, marcada por uma sala circular no centro da composição [43].

*Su museo, de noble traza arquitectónica, se articulaba en torno a un patio muy extenso. La fachada era una larga columnata de orden jónico. Sobre la entrada se alzaba un frontón diseñado por el escultor Richard Westmacott, con el tema ‘El progreso de la civilización’.*⁴¹

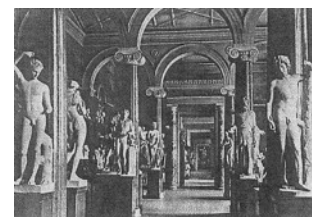
O desenho da fachada do Museu, tornado público em 1844, completou o conjunto monumental de Smirke. À semelhança do *Altes Museum* de Schinkel, a fachada Neoclássica do *British Museum* contava com uma colunata jónica de grande dimensão que reproduzia o princípio do Museu-templo e abria o Museu para a praça adjacente [44]. Conformada por dois volumes laterais, a escala destes elementos associados ao espaço exterior é representativa da grandeza cultural que a tipologia havia adquirido.

*“Pouco tempo após a sua construção, o Altes Museum será considerado demasiado pequeno para responder às solicitações cada vez maiores que o aumento das colecções colocava.”*⁴²

Arrancou, então, em Berlim, a construção do **Neues Museum** [45 e 46], uma espécie de ampliação do *Altes Museum* que se identifica formalmente com o projecto de Schinkel, desenvolvendo-se num edifício rectangular marcado por um corpo central e dois pátios que estruturam a composição.



45 | Neues Museum
Planta do piso térreo

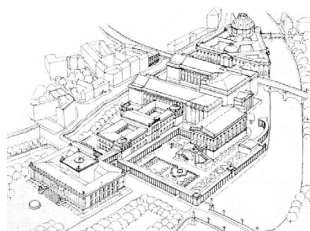


46 | Neues Museum
Galeria de escultura

⁴⁰ ANDERSON (1995); *Los Grandes Museos Históricos*, p. 184.

⁴¹ Ibidem, p. 184.

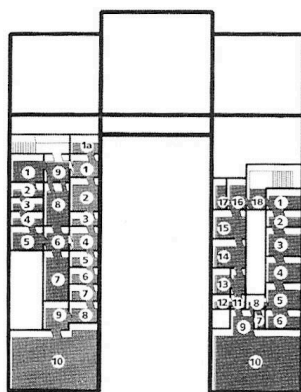
⁴² GUIMARÃES (2004); *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*, p. 72.



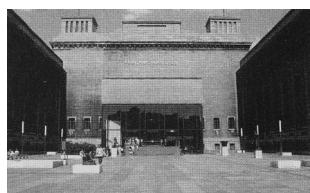
47 | Museumsinsel



48 | Kaiser Friedrich Museum
Vista exterior



49 | Pergamon Museum
Planta do 1º piso



50 | Pergamon Museum
Praça e alçado principal

Em 1876, por força do crescimento das colecções, foi lançado o projecto para a construção de um terceiro edifício.

A este conjunto, apelidado de *Museumsinsel* (Ilha de Museus) [47] devido à sua localização geográfica, juntaram-se dois outros Museus cuja monumentalidade os aproximou da escala do *Altes Museum*: o *Kaiser Friedrich Museum* e o *Pergamon Museum*.

Construído entre 1897 e 1903, o **Kaiser Friedrich Museum** foi implantado no extremo do complexo museológico, destacando-se portanto pela sua franca relação com o rio [48].

Inserido num terreno triangular, o Museu projectado por Inhe afirmava-se formalmente sobre a envolvente pela colocação de uma cúpula monumental no cunhal principal do edifício, que retomava o elemento central da *rotunda* presente no *Altes Museum*. A relação com a cidade foi reforçada pela construção de duas pontes que estabeleceram a ligação entre o Museu e as ruas adjacentes, comprovando a importância que a tipologia havia adquirido na vida social urbana.

PERGAMON MUSEUM A TRANSIÇÃO

Em 1910, arrancou a construção do último Museu da *Museumsinsel*, o *Pergamon Museum*. Projectado por Alfred Messel, o Museu ocupa o espaço central da 'ilha', destacando-se não só pela sua monumentalidade, mas também pela inovadora composição formal.

A escala do *Pergamon Museum* sobrepôs-se claramente à escala do restante conjunto e a sua grandiosidade reflectiu-se na afirmação face à envolvente. O tema do espaço público associado a um edifício colectivo foi reforçado pelo peso formal do conjunto que, embora se aproximasse conceptualmente do Museu de Schinkel, se adaptou às necessidades da nova concepção museológica.

Alfred Messel reformulou a volumetria proposta por Schinkel para o *Altes Museum* e desenvolveu o Museu em três volumes dispostos em U em torno de um espaço exterior rectangular que mimetizava o tema do ponto central da composição [49]. O volume principal que liga os dois

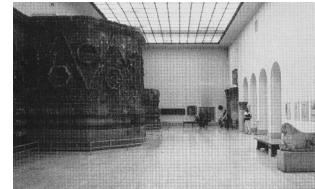
braços laterais adquiriu maior importância no conjunto pela sua dimensão e pela relação que estabelece com a praça, interpretando o papel da *rotonda* que estrutura a composição [50].

Formalmente inovador, o *Pergamon Museum* aproximou-se de realizações posteriores quer pela depuração formal, quer pela simplificação da organização interna do Museu. O percurso sequencial até então desenvolvido foi substituído por grandes espaços unitários de exposição, anunciando as questões espaciais que acompanharam o desenvolvimento da tipologia durante o século XX [51 e 52]. Esta aproximação ao modelo de espaço pouco dividido anulou a rigidez do percurso, mas dificultou a percepção da sequência expositiva.

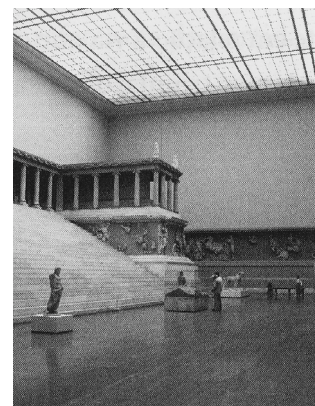
O *Pergamon Museum* foi então uma interpretação dos princípios de Schinkel que não só introduziu uma solução formal inovadora, como também anunciou a transição para o Museu do século XX, levantando questões práticas sobre o percurso ou a iluminação.

No final do século XIX, início do século XX, após realizações inovadoras como a *Alte Pinakothek* de Munique, o *Altes Museum* e o *Pergamon Museum* de Berlim, estavam consolidadas as bases do Museu enquanto tipologia pública de grande valor na estrutura urbana e enquanto centro de divulgação da cultura.

O século XX prolongou as realizações de final de Oitocentos, cuja afirmação programática se reflectiu na propagação de Museus por toda a Europa e na consequente exportação para os Estados Unidos.



51 | Pergamon Museum
Átrio



52 | Pergamon Museum
Átrio

SÉCULO XX O MOVIMENTO MODERNO

Após a consolidação tipológica e a afirmação do papel do Museu na cidade e na vida cultural, a história dos Museus atravessou um período conturbado no qual foram questionadas as principais premissas de organização espacial e formal.

Até meados dos anos 30, a história dos Museus encontrou-se repartida entre a consciência de um pesado legado histórico – produto do desenvolvimento das colecções num século de adoração da Antiguidade Clássica – e as novas premissas do recém-nascido Movimento Moderno.

A principal incompatibilidade fazia-se sentir ao nível funcional pela *“extraña dialéctica que se produce entre la arquitectura del museo y el contenido del museo”*⁴³.

Pela primeira vez, questionou-se a relação entre o conteúdo exposto e o contentor que, para os Modernistas, deveria ser neutro e não interferir na percepção da obra de arte. Os arquitectos Modernos acreditavam que a conotação simbólica do edifício deturpava a simbologia da colecção, defendendo então uma depuração do espaço expositivo. *“Esta caja opaca, con espacios interiores compartimentados y con un alto valor simbólico, empieza a diluirse con las propuestas de los arquitectos de las vanguardias.”*⁴⁴

Para além da separação entre conteúdo e contentor, o Movimento Moderno pretendia libertar o Museu do ecletismo historicista que carregava, e introduzir a criatividade e individualidade que não existiam nos modelos do século XIX.

A Modernidade permitiu que o desenvolvimento da tipologia se libertasse dos cânones impostos pelos protótipos museológicos de Oitocentos, dando lugar a uma experimentação formal e funcional que satisfazia as necessidades actuais.

La forza connotativa del museo ottocentesco è tale da far sentire a lungo i suoi effetti sull'architettura e sugli ordinamenti espositivi del nostro secolo. Ne è prova il fatto che solo a partire dai primi anni Trenta inizia

⁴³ FERNÁNDEZ (1993); *Museologia: Introducción a la Teoría e Práctica del Museo*, p. 313.

⁴⁴ MONTANER (1995); *Museos para el nuevo siglo*, p. 9.

un processo di revisione dei caratteri consolidati del tipo museo mirato a definire un ruolo 'moderno', 'attuale' o 'futuro'.⁴⁵

As técnicas construtivas e os materiais introduzidos pela Revolução Industrial permitiram formalizar as novas necessidades expositivas e funcionais. Os Modernistas procuraram, através da simplificação construtiva, uma nova expressão formal neutra, sem qualquer destaque ou simbologia, por forma a privilegiar a obra exposta e a interação entre o visitante e a exposição. As exigências funcionais impostas pela Modernidade reflectiram-se também na organização programática dos Museus e na forma como foi desenvolvido o percurso do utilizador.

Para além da inovação na organização programática do Museu, o século XX trouxe uma nova expressão formal que consolidou os princípios Modernos, adicionando uma certa racionalidade aos protótipos do século XIX.

⁴⁵ PERESSUT (1999); *Musei, Architetture 1990-2000*, p. 21.

DÉCADA DE 30 MIES VAN DER ROHE, AUGUSTE PERRET e LE CORBUSIER

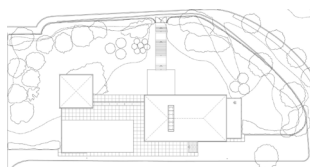
Após o período de revisão da tipologia por forma a integrá-la nos princípios Modernistas, o objectivo do arquitecto recaiu sobre o desenvolvimento do espaço expositivo e da funcionalidade do Museu enquanto armazenador de arte.

Surgiram, no início dos anos 30, projectos desenvolvidos por grandes nomes da Modernidade que aproximaram a tipologia de Museu da universalidade formal e aos poucos substituíram a ideia arquétipo do Museu como caixa opaca, rígida e com um alto valor simbólico.

Nestas realizações destacou-se a vertente funcionalista dos mestres modernistas que se materializou na ideia de Museu enquanto percurso e na constante preocupação com a racionalidade da sua utilização.

Mies van der Rohe, Auguste Perret e Le Corbusier deram o seu contributo para o desenvolvimento da tipologia, lançando modelos inovadores que reflectiram a vontade de mudança patente no Movimento Moderno.

Em 1929, Mies van der Rohe apresentou o projecto para o **Pavilhão Alemão** da Exposição Internacional de Barcelona, em desenvolvimento desde 1928. Tratava-se não de um Museu ou espaço expositivo, mas sim de um espaço simbólico, representativo de um país e da sua cultura. “(...) *it was a building ‘without any obvious, tangible, or essential destination – a building devoted to representation, an empty space and thereby a space in itself’.*”⁴⁶



53 | Pavilhão de Barcelona
Planta de implantação



54 | Pavilhão de Barcelona
Vista exterior

Mies projectou um Pavilhão de planta livre, rectangular, que se elevava num embasamento e se expunha ao exterior através do envidraçado que delimitava o espaço [53 e 54]. As transparências eram associadas a um jogo entre interior e exterior que se fazia sentir ao longo do percurso, revitalizando a monotonia do percurso sequencial.

Apesar do Pavilhão de Barcelona não ser oficialmente um espaço expositivo, a preocupação do arquitecto recaiu, tal como nos Museus, no

⁴⁶ COHEN (2007); *Ludwig Mies van der Rohe*, p. 64.

percurso do visitante e na sequência de espaços apresentados [55]. O espaço interior, subdividido por um conjunto de planos verticais, revelou-se intencional na condução do visitante, mas permitiu-lhe uma liberdade de circulação que os Museus Clássicos não tinham [56].

*Esta obra simultaneamente de síntese de várias influências e experimentalismos – dos quais as referências à poética do neoplasticismo e em particular do movimento De Stijl, e as que lembram a lógica de Loos na recusa do ornamento – actua como manifesto e demonstração, preanunciando a possibilidade de novos caminhos na conformação dos espaços expositivos.*⁴⁷

PROPOSTAS TEÓRICAS

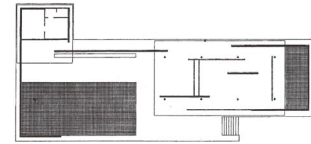
*Certamente per gli architetti la dicotomia fra l'idea di museo come monumento della città e quella di museo come 'macchina espositiva' rimane una delle questioni aperte, come dimostra il progetto per un 'Musée Moderne' proposto da Auguste Perret nel 1929 sulle pagine della rivista di settore 'Mouseion'.*⁴⁸

O projecto publicado por Auguste Perret, em 1929, denunciou a dificuldade em separar o Museu da sua origem histórica. A volumetria simétrica em torno de um núcleo central e a linguagem adoptada pelo arquitecto, retomavam as raízes Clássicas do modelo museológico e reduziam a intervenção Moderna ao espaço expositivo.

O **Musée Moderne** desenvolvia-se num sistema de galerias paralelas que sistematizavam a exposição e clarificavam o percurso [57]. Esta opção, claramente Moderna, rapidamente foi contrariada pela colunata Clássica que estabelecia a transição entre o interior do Museu e a praça conformada pelos braços laterais, reminiscência de protótipos do século XIX, como o *Altes Museum* [58].

⁴⁷ GUIMARÃES (2004); *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*, p. 102.

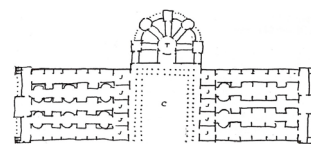
⁴⁸ PERESSUT (1999); *Musei, Architetture 1990-2000*, p. 21.



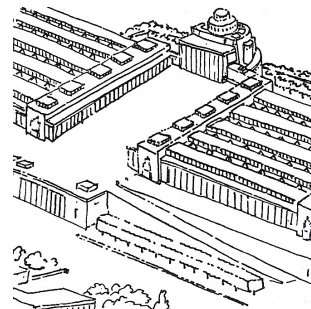
55 | Pavilhão de Barcelona
Planta



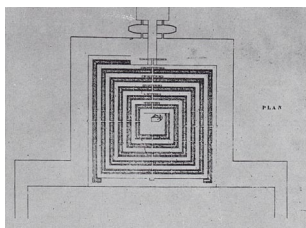
56 | Pavilhão de Barcelona
Vista exterior



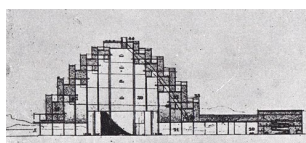
57 | Musée Moderne
Planta esquemática



58 | Musée Moderne



59 | Musée Mondial
Planta esquemática



60 | Musée Mondial
Corte transversal

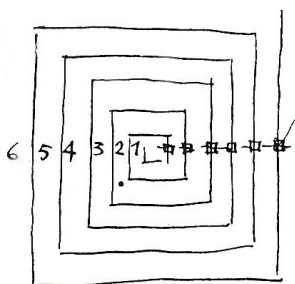
Ainda em 1929, Le Corbusier tornou público o projecto do **Musée Mondial**, inserido no complexo *Mundaneum* previsto para Genebra.

Le Corbusier desenvolveu o projecto com base no princípio do Museu-percurso que defendia o Museu como uma narrativa sequencial dedicada ao visitante. A volumetria em pirâmide escalonada era precisamente uma materialização extrema deste conceito, e o percurso interno desenvolvido numa galeria em espiral quadrada traduzia a redução do Museu à condição de percurso [59].

A pirâmide de grandes dimensões contava com o percurso expositivo no seu perímetro e com um espaço interno de penumbra, uma espécie de floresta de pilares onde estaria a peça de destaque e onde terminaria o percurso do visitante [60].

Corbusier acreditava que o Museu devia conter o máximo de informação possível e devia ser capaz de dar a conhecer toda a informação em simultâneo. Vem daí a sua vontade em criar um Museu com um percurso contínuo, modelo que se tornou utópico quer pela sua dimensão, quer pelo seu funcionamento.

Ainda que apresente características do Movimento Moderno na clarificação do percurso e na flexibilidade do espaço expositivo, o *Musée Mondial* acabou por ser um modelo muito criticado pelo retorno à forma arcaica da pirâmide, uma forma com grande valor histórico e simbólico que retomava referências das quais os Modernistas se tentavam libertar.



61 | Musée à Croissance Illimitée
Esquema conceptual

Após desenvolver, em 1931, um projecto teórico para o Museu de Arte Contemporânea de Paris, Le Corbusier publicou, já em 1939, o projecto para o **Musée à Croissance Illimitée**. O desenvolvimento do Museu para Paris, que retomou a temática da espiral num edifício de planta quadrada e organização flexível [61], fez com que Corbusier se aproximasse daquela que considerava ser a solução ideal para o Museu Contemporâneo, sintetizando-a posteriormente no Museu de Crescimento Ilimitado.

“In uno schizzo del 1939 per il Museo a crescita illimitata Le Corbusier affianca al disegno del museo quello di una conchiglia e il grafico

di costruzione della spirale che ne costituisce il guscio." ⁴⁹ [62]

O *Musée à Croissance Illimitée* desenvolvia-se, à semelhança do *Musée Mondial*, em torno de um espaço central gerador da composição, de onde partia a galeria em espiral [63 e 64]. A planta quadrada permanecia em aberto e as paredes interiores amovíveis conferiam a flexibilidade necessária ao crescimento do Museu.

Ainda que o conceito seja semelhante ao do *Musée Mondial*, o afastamento da forma piramidal permitiu ao Museu de Crescimento Ilimitado alcançar a Modernidade desejada.

Desenhado para tirar partido da construção estandardizada que a Revolução Industrial introduziu, o Museu de Corbusier dava resposta aos problemas de flexibilidade e ampliação que os Museus Clássicos apresentavam através da modulação do espaço.

Pensato come costruzione standardizzata su un modulo quadrato di 7 metri di lato, fatta di elementi ripetuti e ripetibili (...) il museo a crescita illimitata si qualifica come soluzione effettivamente innovativa ai problemi di flessibilità e ampliabilità che preoccupano i museologi. ⁵⁰

O *Musée à Croissance Illimitée* destacou-se, então, por apresentar uma solução inovadora para problemas que acompanharam os Museus desde a sua afirmação enquanto tipologia.

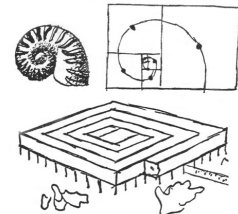
Num período em que se estudavam as tipologias arquitectónicas e se questionava a sua funcionalidade, Mies van der Rohe foi convidado por uma revista de Arquitectura a desenvolver um projecto para um Museu para uma Cidade Pequena. Lançado em 1942, o desafio tinha o intuito de estudar novas tipologias para as cidades do futuro e antecipar-se na definição do Museu Contemporâneo.

Mies acreditava que o Museu devia ser visto como um *"luogo di godimento artistico e non come luogo di segregazione delle opere d'arte"* ⁵¹ e portanto a sua proposta anulava qualquer ideia de percurso sistematizado ou divisão espacial.

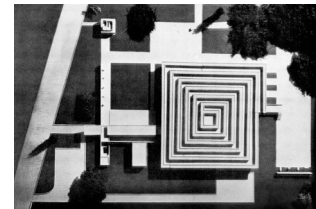
⁴⁹ CIORRA (1991); Botta, Eisenman, Gregotti, Hollein: *musei*, p. 9.

⁵⁰ PERESSUT (1999); *Musei, Architetture 1990-2000*, p. 23.

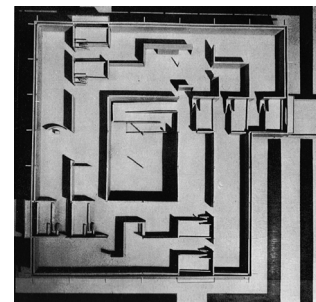
⁵¹ Ibidem, p. 29.



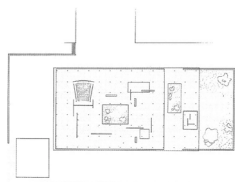
62 | Musée à Croissance Illimitée
Esquema conceptual



63 | Musée à Croissance Illimitée
Modelo tridimensional



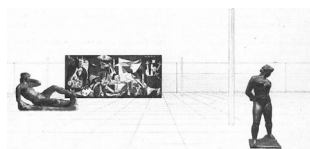
64 | Musée à Croissance Illimitée
Modelo tridimensional



65 | Museu para uma C. Pequena
Planta



66 | Museu para uma C. Pequena
Desenho



67 | Museu para uma C. Pequena
Desenho

O Museu para uma Cidade Pequena consistia num volume de um só piso, de planta regular, apenas com a presença dos elementos estruturais que suportavam a cobertura, que não interferiam na amplitude do espaço interior [65 e 66]. O espaço expositivo resumia-se a uma grande sala delimitada por planos envidraçados que, à semelhança do Pavilhão de Barcelona, convidam o visitante a entrar no espaço sem se sentir enclausurado.

Ainda que temporalmente próximas, a proposta de Mies van der Rohe afastava-se da proposta de Le Corbusier precisamente pela forma como era encarada a relação com a envolvente. Enquanto que Corbusier focava o percurso na obra de arte, Mies pretendia estabelecer uma relação entre a Natureza e a exposição através da 'inexistência' do limite. *"Un'opera quale Guernica di Picasso ha difficoltà a trovare posto in una tradizionale galleria museale. Qui può esprimere al meglio le sue qualità e diventare un elemento di qualificazione spaziale, dato che si staglia su uno sfondo mutevole."* ⁵² [67]

A depuração formal do projecto recusava qualquer tipo de método conceptual e anulava o valor simbólico do espaço. Mais do que um projecto real, o Museu para uma Cidade Pequena foi um manifesto do arquitecto perante os valores do Movimento Moderno, que provou que o Museu podia cumprir a sua função expositiva sem a rigidez patente nos modelos do século XIX. *"(...) aparece quizás la primera concepción del desarrollo moderno del museo: la de ser y servir arquitectónicamente como un contenedor aséptico, que no interfiriera la exhibición de los objetos."* ⁵³

⁵² Ibidem, p. 31.

⁵³ FERNÁNDEZ (1993); *Museologia: Introducción a la Teoría e Práctica del Museo*, p. 314.

DE 1930 A 1997 GRANDES REALIZAÇÕES

Após o período de transição correspondente às primeiras três décadas do século XX, os princípios formais e funcionais do Movimento Moderno impuseram-se definitivamente na arquitectura museológica. Espelhado nas grandes realizações do século XX, o Modernismo não só propunha uma mudança estilística, como também propunha uma mudança conceptual – o Museu era agora visto como uma 'máquina de expor', um edifício com valor exclusivamente funcional que não acarretava qualquer simbologia histórica.

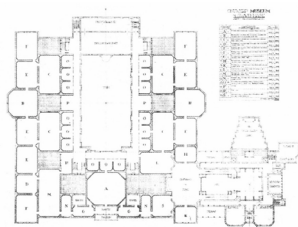
Foi precisamente a vertente funcional que impulsionou a grande evolução programática da tipologia. A partir da segunda metade do século XX, foram introduzidas no Museu funções anexas à função expositiva, que tinham como objectivo tornar o Museu num lugar de lazer, oferecendo ao utilizador novas motivações para o visitar.

Esta mudança programática do Museu alterou drasticamente a relação entre a percentagem de espaço destinado à exposição e a percentagem destinada às novas funcionalidades.

No museu do século XIX, a proporção dos espaços reservados à arte para o espaço restante era de 9:1; hoje a relação é sensivelmente 1:2, quer isto dizer que só cerca de um terço da totalidade do espaço existente serve para a apresentação de arte. ⁵⁴

O Museu integrou-se na vida social da cidade, sendo classificado como edifício cultural e simbólico por excelência, ainda que associado a uma forte componente didáctica.

⁵⁴ MOOS (1999); *Explosão de Museus. Fragmentos para um Balanço Final* in *Museus para o Novo Milénio. Conceitos, Projectos, Edifícios*, p. 22.



68 | Den Haag Geementenmuseum
Planta piso térreo



69 | Den Haag Geementenmuseum
Vista exterior



70 | Den Haag Geementenmuseum
Vista exterior

1930 | 1935 DEN HAAG GEEMENTENMUSEUM

HENDRIK PETRUS BERLAGE

Construído entre 1930 e 1935, o *Den Haag Geementenmuseum* destacou-se no plano museológico por incorporar os princípios Modernistas, quer na sua expressão formal, quer no desenvolvimento programático.

Embora já tenha sido enunciada essa vontade em realizações anteriores, o Museu de Berlage foi o primeiro registo da integração total das novas funções culturais no espaço expositivo, destacando-se não só a sua variedade programática, como também a sua abertura no domínio da cidade.

*(...) il Geementenmuseum di Den Haag di H. P. Berlage, probabilmente uno dei primi musei dove la funzioni museali sono state affrontate secondo criteri moderni e quindi tenendo conto delle nuove e molteplici esigenze: dalle collezioni a quelle attività che lo avvicinano a un 'centro culturale polivalente'.*⁵⁵

Pela primeira vez, o Museu conta com um programa funcional muito diversificado que se reflectiu na volumetria proposta pelo arquitecto. Berlage acreditava que o edifício público devia ser desenvolvido à semelhança da cidade e, portanto, desenvolveu o *Geementenmuseum* num organismo complexo, composto por volumes individuais que comunicavam entre si e com o meio urbano [68].

Embora parecesse instituída e aceite a diversidade programática da tipologia museológica, Berlage separou o espaço expositivo das restantes funções culturais, organizando-as em dois volumes diferentes. Curioso é o posicionamento da entrada principal, que se relaciona directamente com o auditório no volume 'secundário'.

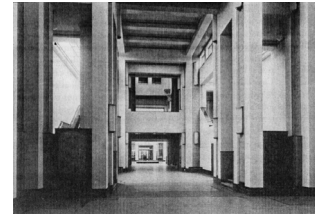
A linguagem exterior do Museu foi cuidadosamente trabalhada para que estabelecesse uma relação harmoniosa com o espaço urbano adjacente, o que revela a importância da tipologia na estrutura urbana da cidade e na vida cultural. Ainda que a volumetria fosse algo monumental,

⁵⁵ ZIMOLO (2005); *L'architettura del museo con scritti e progetti di Aldo Rossi*, p. 103.

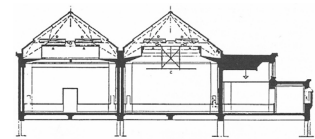
os espaços de transição foram trabalhados à escala humana, conferindo “uma ordem que nega a monumentalidade clássica na formalização dos espaços de aproximação”⁵⁶. [69 e 70]

O programa expositivo, claramente maior do que o programa anexo, desenvolvia-se em quatro alas em torno de um pátio central rectangular que retomava os princípios Clássicos de simetria e axialidade. O programa foi distribuído a partir de um átrio de grandes dimensões no lado menor do rectângulo [71], encaminhando o visitante para uma conjunto de salas distribuídas em três alas paralelas ao átrio central [72]. Os temas da planta livre e da flexibilidade espacial foram introduzidos de uma forma precoce, sendo ainda perceptível a narrativa sequencial do percurso Clássico.

Embora ainda seja uma obra de transição, o *Den Haag Geementenmuseum* apresentou inovações formais e funcionais que o tornaram um exemplo de referência dos Museus Modernos, não só pela inovação programática ou formal, mas também pela inovação conceptual que se opôs aos modelos Neoclássicos. “(...) per *Berlage l'architettura* deve essere ‘medium fra il visitatore e l'opera d'arte’.”⁵⁷



71 | Den Haag Geementenmuseum
Átrio



72 | Den Haag Geementenmuseum
Corte transversal

1930 | 1939 MUSEUM OF MODERN ART NEW YORK

PHILIP L. GOODWIN E EDWARD D. STONE

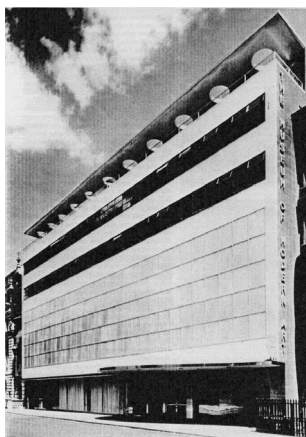
Após o projecto experimental desenvolvido por George Howe e William Lescage no início dos anos 30, “o museu instala-se provisoriamente num edifício (...) onde desenvolve o início das suas actividades expositivas e promocionais, para logo em 1932 se mudar para outras instalações”⁵⁸. Competiu aos arquitectos Goodwin & Stone a concepção do projecto para o *Museum of Modern Art* de Nova Iorque, concluído em 1939.

À semelhança do Museu de Crescimento Ilimitado, o MoMA transpôs o conceito desenvolvido por Le Corbusier da ‘máquina de habitar’

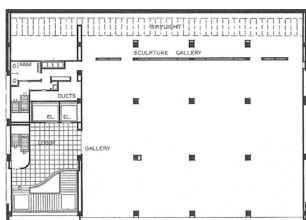
⁵⁶ GUIMARÃES (2004); *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*, p. 105.

⁵⁷ ZIMOLO (2005); *L'architettura del museo con scritti e progetti di Aldo Rossi*, p. 110.

⁵⁸ GUIMARÃES (2004); *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*, p. 110.



73 | Museum of Modern Art
Alçado principal



74 | Museum of Modern Art
Planta do 1º piso

para a tipologia museológica. A ‘máquina de expor’ de Philip Goodwin e Edward Stone afastou-se da vertente simbólica associada ao Museu-templo, afirmando-se como modelo de funcionalismo de concepção Moderna.

Implantado numa avenida de destaque, o MoMa assumiu-se como edifício público que substituiu o carácter monumental pelo carácter citadino, inserindo-se no contexto e escala arquitectónica da envolvente [73].

O edifício de quatro pisos construído num lote vertical da densa malha Nova Iorque, manteve o plano das fachadas adjacentes numa composição onde apenas o programa – e não a volumetria – interferia na estrutura urbana e cultural da cidade.

A inserção urbana do Museu reflectiu-se também na conformação do espaço expositivo, influenciado pela organização programática dos edifícios de escritórios. Naquele que é o primeiro Museu organizado verticalmente, é evidente a supremacia da área de exposição – que recuperou o princípio da planta livre de Corbusier – associado à flexibilidade espacial introduzida pelo Movimento Moderno. A planta rectangular é apenas marcada por um núcleo de acessos e espaços técnicos, libertando-se a restante área para as funções expositivas [74].

A par da introdução de novos princípios de organização espacial, o MoMA destacou-se pela inovação programática face às anteriores realizações do século XX: a introdução de novas matérias expositivas como a arquitectura, a fotografia ou o design, sem descurar a lógica funcionalista do Museu Moderno.

Numa linguagem representativa do Estilo Internacional, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque tornou-se num símbolo de Modernidade.

Durante as duas décadas seguintes, o ‘modelo MoMA’ funcionou como um statement espacial para a cultura modernista (...). Do mesmo modo, o paradigma museológico modernista difundiu-se, um pouco por todo o mundo ocidental ou ‘ocidentalizado’, tendo como referência esse modelo de museu reduto – cerrado, introspectivo” ⁵⁹

⁵⁹ GRANDE (2009); *Museumania, Museus de hoje, Modelos de ontem*, p. 8.

1937 | 1938 **RIJKSMUSEUM KRÖLLER-MÜLLER**

HENRY VAN DE VELDE

*“Los museos de un solo piso son una convincente novedad del siglo XX. El primer ejemplo de categoría es el Kröller-Müller Museum de Otterlo, en Holanda.”*⁶⁰

A inovação formal do *Rijksmuseum Kröller-Müller* tornou-o num exemplar de referência no desenvolvimento da tipologia museológica.

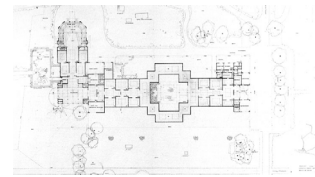
Construído entre 1937 e 1938, o Museu retomou princípios Clássicos de composição programática e volumétrica e associou-os aos fundamentos Modernistas.

O projecto de Henry van de Velde assentou no princípio do Museu extensível que se desenvolve ao longo de um eixo longitudinal numa sequência de espaços pavilhonares [75 e 76]. A axialidade Clássica estruturou a composição que se expandia ao longo da envolvente natural, sem estabelecer qualquer tipo de relação entre o interior e o exterior. Implantado no centro do terreno do parque, o Museu é indiferente aos percursos criados no exterior, destacando-se apenas a entrada pela centralidade da composição.

O edifício consiste em dois braços longitudinais simétricos [77] que partem de um átrio central cruciforme onde se desenvolve o percurso de ligação às pequenas salas expositivas. O pátio distribuidor no centro da composição e os dois braços laterais lembram o esquema compositivo do *Altes Museum*, assumindo a presença da influência Clássica sobre a tendência Holandesa.

Ao contrário dos outros Museus Modernos analisados, o *Kröller-Müller* é um edifício fechado sobre si mesmo que retomou o conceito-base da câmara de tesouros. Para além da estanquicidade formal face ao exterior, o Museu é iluminado apenas zenitalmente, o que reforça a importância dada ao espaço interior.

As funções anexas ao espaço expositivo – que seriam de esperar no conjunto museológico – foram apenas construídas nos anos 70.



75 | Rijksmuseum Kröller-Müller
Planta



76 | Rijksmuseum Kröller-Müller
Vista aérea



77 | Rijksmuseum Kröller-Müller
Sala de exposição

⁶⁰ PEVSNER (1979); *História de las Tipologías Arquitectónicas*, p. 164.

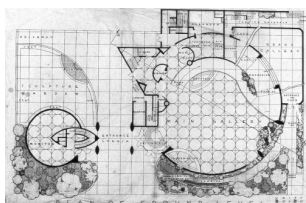
O Museu destacou-se, no percurso da tipologia, por se desenvolver num volume térreo que anulava o conceito de Museu-templo, ignorando o espaço exterior e o seu valor simbólico. Apenas a extensão da composição afirmou a presença de um edifício público.

1943 | 1959 **GUGGENHEIM MUSEUM NY**

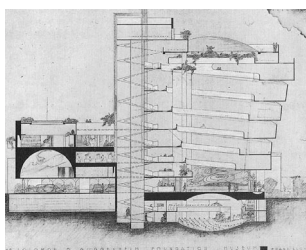
FRANK LLOYD WRIGHT

Sob encomenda de Solomon Guggenheim, Frank Lloyd Wright iniciou, em 1943, o projecto para um Museu em Nova Iorque, cujo objectivo era ser único e significativo no contexto urbano de Manhattan.

Localizado na extremidade do quarteirão, o lote destinado ao *Guggenheim Museum* reunia as características necessárias para que a ruptura com a envolvente fosse efectivamente motivo de singularidade e excepção. O projecto desenvolvido por Wright deturpou o conceito de Museu-templo invertendo-o, dando protagonismo à arquitectura em detrimento do conteúdo expositivo [78 e 79].



78 | Guggenheim Museum
Planta



79 | Guggenheim Museum
Corte transversal



80 | Guggenheim Museum
Vista exterior

Pela primeira vez na história dos museus ocidentais, o contentor tornava-se tão controverso quanto o próprio conteúdo, facto que motivaria um aceso debate (...). O paradigma do museu modernista associava-se agora a um novo modelo: o museu ícone – monumental, escultórico, auto-referenciado. ⁶¹

O *Guggenheim Museum* pretendia ser um monumento urbano, uma escultura arquitectónica que se afirmava enquanto obra de arte numa declarada exaltação sensacionalista [80].

O edifício cónico [81], em antítese com os princípios museológicos consolidados, anulava qualquer tipo de relação com a envolvente, servindo-se da descontinuidade para se destacar instantaneamente.

⁶¹ GRANDE (2009); *Museumania, Museus de hoje, Modelos de ontem*, p. 8.

Antitesi del MoMA e del museo flessibile e ampliabile di Le Corbusier, il Guggenheim offre risposte a molte delle problematiche precedentemente sollevate, rispetto alla riforma del tipo museo in quanto 'macchina espositiva' e, soprattutto, all'idea di museo quale monumento moderno per la Metropoli. ⁶²

A procura de uma linguagem simbólica e a recusa de Frank Lloyd Wright perante os princípios tipológicos que não se adaptavam à singularidade do Museu reflectiu-se na composição interior.

O espaço expositivo desenvolve-se ao longo de uma espiral afunilada que conforma um espaço central de planta circular numa interpretação do movimento ascendente da composição Clássica [82]. Em torno do núcleo que mimetiza o Panteão romano, desenvolve-se uma rampa helicoidal [83] que anula a dimensão da área expositiva reduzindo-a ao percurso. A importância até então dedicada à sala enquanto pano de fundo da exposição, reverteu para o percurso.

“A criação deste espaço-símbolo, centro espacial e de toda a conceptualização do museu, implicaria ou arrastaria o constrangimento deliberado de alguns dados programáticos.” ⁶³ A subversão do espaço expositivo a um percurso poético acarretou problemas funcionais que foram remetidos para segundo plano no projecto de Frank Lloyd Wright, mas continuavam em destaque para os críticos.

Os princípios de funcionalidade e utilização desenvolvidos, até então, pelos Mestres Modernistas, foram sobrepostos pela composição formal e imagética do Museu.

Con toda seguridad causa impresión, pero también es en casi todos sus aspectos lo que no debe ser un museo. Después de todo es un monumento y la rampa en espiral que uno se ve forzado a descender no permite movimientos de retroceso al libré deseo de cada uno constituyen el sabor de la visita a los museos. ⁶⁴



81 | Guggenheim Museum
Vista exterior



82 | Guggenheim Museum
Átrio



83 | Guggenheim Museum
Cobertura do átrio

⁶² PERESSUT (1999); *Musei, Architteture 1990-2000*, p. 28.

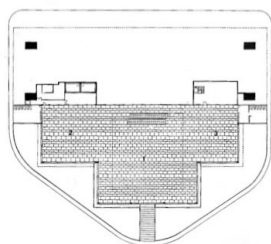
⁶³ GUIMARÃES (2004); *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*, p. 118.

⁶⁴ PEVSNER (1979); *História de las Tipologías Arquitectónicas*, p. 164.

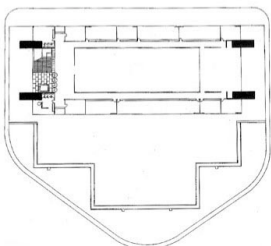
Embora não tenha sucessores directos, o *Guggenheim Museum* de Nova Iorque abriu as portas para uma nova perspectiva sobre o Museu, na qual a arquitectura ultrapassa a arte e se impõe na estrutura urbana como um ícone cultural. “(...) para além das suas deficiências e constrangimentos, ela conquistou um lugar de ícone na arquitectura museal, confirmando o desejo desassombrado do seu autor, quando a denominou, numa afirmação promocional sem falsa modéstia, de ‘Archeseum’.”⁶⁵

1957 | 1968 MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO

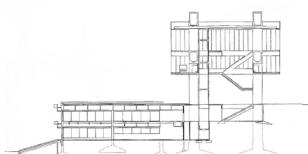
LINA BO BARDI



84 | Museu de Arte de São Paulo
Planta do piso térreo



85 | Museu de Arte de São Paulo
Planta do 1º piso



86 | Museu de Arte de São Paulo
Corte transversal

Projectado por Lina Bo Bardi, o Museu de Arte de São Paulo destacou-se no desenvolvimento tipológico pelos princípios de afirmação urbana e cultural que desenvolveu.

Situado no coração de São Paulo, o Museu traduz a dimensão da cidade e o seu papel no desenvolvimento cultural. A arquitecta projectou, então, um edifício que se afirmava perante o contexto e simultaneamente respeitava a herança histórica subjacente.

*O sítio, junto a uma avenida e parque da cidade, constituía-se como acrópole sobre um território marcado por uma via principal de acesso e tinha acolhido anteriormente o Belvedere de Trignon; o legado exigia a manutenção daquela vista como património da cidade.*⁶⁶

A importância do espaço urbano reflectiu-se na solução apresentada pela arquitecta, que desenvolveu o Museu em três níveis formais e conceptuais [86]. O volume paralelepípedo correspondente ao espaço expositivo assenta numa macroestrutura que oferece o piso térreo à vida urbana [84 e 85], conformando um espaço público e “devolvendo à

⁶⁵ GUIMARÃES (2004); *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*, p. 120.

⁶⁶ Ibidem, p. 130.

*cidade tanto espaço quanto retirou dela”.*⁶⁷

Lina Bo Bardi recorreu ao carácter monumental da composição como extremo da simplificação pretendida [87 e 88]. Embora a solução apresentasse uma linguagem despida, a volumetria proposta impôs-se como afirmação da tipologia no espaço público e cultural da cidade.

À semelhança do MoMA, o espaço interior destinado à exposição retomou o princípio da planta livre com máxima flexibilidade e neutralidade.

*De todas formas, esta idea del museo neutro, blanco y transparente, constituye más un deseo que una realidad. (...) Destacan casos paradigmáticos de edificios transparentes y de planta totalmente libre como el Museu de Arte en São Paulo de Lina Bo Bardi.*⁶⁸

A inexistência de um percurso sequencial reforçou a transformação do espaço expositivo desencadeada por Lina Bo Bardi no MASP, que pretendeu anular qualquer referência simbólica que o contentor pudesse acarretar.

*“O critério que informou a arquitetura interna do Museu restringiu-se às soluções de ‘flexibilidade’, à possibilidade de transformação do ambiente, unida à estrita economia que é própria de nosso tempo.”*⁶⁹

Para além de desenhar a área de exposição, Bardi particularizou o formato das exposições, desenhando um cavalete neutro que permitia a dispersão das peças expostas ao longo do espaço interior e exterior do Museu, eliminando o plano de suporte [89].

O Museu de Arte de São Paulo adquiriu particular importância no desenvolvimento da tipologia na América do Sul, não só pela sua densidade conceptual, mas também por se tratar do primeiro exemplar de escala urbana que reflecte os postulados Modernistas.



87 | Museu de Arte de São Paulo
Vista aérea



88 | Museu de Arte de São Paulo
Alçado principal



89 | Museu de Arte de São Paulo
Espaço de exposição

⁶⁷ BARDI & EYCK (1997); *Museu de Arte de São Paulo. Lina Bo Bardi 1957-1968*, p. 46.

⁶⁸ MONTANER (1995); *Museos para el nuevo siglo*, p. 9.

⁶⁹ BARDI & EYCK (1997); *Museu de Arte de São Paulo. Lina Bo Bardi 1957-1968*, p. 6.

1958 | 1972 AALBORG KUNSTMUSEUM

ALVAR & ELISSA AALTO e JEAN JACQUES BARÜEL

O Museu de Belas-Artes de Aalborg, Dinamarca, foi construído entre 1966 e 1972 com base no projecto desenvolvido por Alvar Aalto, Elissa Aalto e Jean Jacques Barüel para o concurso lançado em 1958.

O projecto consistia num Museu de planta sensivelmente quadrangular, que se repetia verticalmente com diferentes dimensões, formando uma espécie de pirâmide escalonada [90]. “*Con la cubierta ascendiendo en escalones alrededor de la sala central, el edificio se asemeja a una pirámide con un lucernario en la corona en forma de linterna.*”⁷⁰ [91]

À semelhança do projecto de Le Corbusier para o *Musée Mondial*, Aalto desenvolveu um Museu que procurava influências na composição Clássica da sala *rotonda* sem, no entanto, perder as referências Modernas.

A forma ascendente do Museu reflectiu as preocupações de Aalto acerca da iluminação natural do espaço expositivo, neste caso iluminado por um sistema de clarabóias laterais que equilibravam a quantidade de luz no espaço [92 e 93].

*La luz es tan importante para un museo de arte como la acústica para una sala de conciertos. Ésta es la razón por la que usé una iluminación asimétrica con reflectores redondos debajo de las aberturas de la cubierta. (...) Las altas hayas circundantes hacen de filtro y – junto con las diferentes tonalidades y cambios de color de las estaciones – dan a la iluminación interior una vida propia.*⁷¹

Programaticamente, o *Aalborg Kunstmuseum* introduziu conceitos inovadores no que diz respeito ao espaço expositivo e à sua relação com os espaços de circulação.

A área expositiva foi desenvolvida com base na combinação entre espaços de planta livre bastante flexíveis e espaços compartimentados



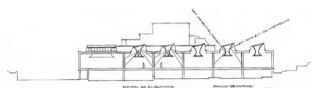
90 | Aalborg Kunstmuseum
Planta do piso térreo



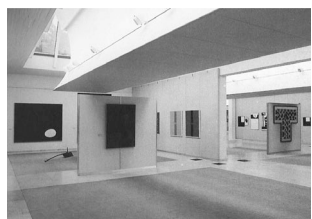
91 | Aalborg Kunstmuseum
Alçado esquemático



92 | Aalborg Kunstmuseum
Vista exterior



93 | Aalborg Kunstmuseum
Corte transversal



94 | Aalborg Kunstmuseum
Sala de exposição

⁷⁰ SCHILDT (1994); Alvar Aalto. *Obra completa: Arquitectura, Arte y Diseño*, p. 121.

⁷¹ Ibidem, p. 122.

com um percurso rígido e definido [94 e 95].

Alto criou assim um percurso livre, sem se perder na dimensão do espaço neutro e inanimado que comunicava com a galeria onde se cruzavam os diferentes programas do Museu.

1962 | 1968 **NEUE NATIONALGALERIE DE BERLIM**

MIES VAN DER ROHE

A *Neue Nationalgalerie* de Berlim representou, na obra de Mies van der Rohe, o culminar da experimentação em edifícios públicos.

Com base no projecto publicado em 1942 – o Museu para uma Cidade Pequena –, Mies desenvolveu um Museu que tirou partido do desnível do terreno criando uma plataforma estável onde sobressaía a caixa transparente destinada à exposição [96].

O Museu conta com dois pisos, sendo que o inferior é enterrado e apenas perceptível pelos muros de suporte que delimitam o perímetro da plataforma [97]. Com uma organização muito seccionada, quase labiríntica, o piso inferior foi ‘anulado’ para que se destacasse o volume pousado ao nível da rua.

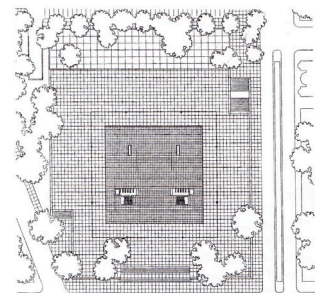
À semelhança do Pavilhão de Barcelona e do Museu para uma Cidade Pequena, Mies van der Rohe projectou um espaço neutro apenas delimitado pela fachada envidraçada, cuja linguagem arquitectónica e depuração estrutural se sobrepuseram à intenção programática.

Mies afirmava ter projectado “*el museo subterráneo sin arquitectura y la arquitectura visible sin museo*” ⁷².

Sus objetivos se cumplieran en la Neue Nationalgalerie de Berlín (1962-1968), donde tanto la concepción espacial como la estructura alcanzan los limites extremos del lenguaje miesiano: en él consiguió la división de funciones y significaciones entre arquitectura e museo. ⁷³



95 | Aalborg Kunstmuseum
Sala de exposição



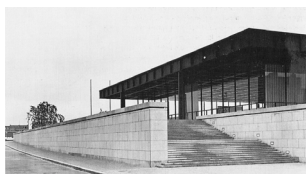
96 | Neue Nationalgalerie
Planta do piso térreo



97 | Neue Nationalgalerie
Alçado tardoz

⁷² FERNÁNDEZ (1993); *Museologia: Introducción a la Teoría e Práctica del Museo*, p. 315.

⁷³ Ibidem, p. 315.



98 | Neue Nationalgalerie
Vista exterior



99 | Neue Nationalgalerie
Vista exterior

A existência de um segundo piso, subterrâneo, que anulava os princípios de liberdade e flexibilidade do espaço, evidenciou os problemas que a linguagem neutra de Mies acarretava – o funcionamento do Museu Moderno implicava uma composição programática complexa que exigia mais área do que o próprio espaço expositivo.

Tal como o Museu de Arte de São Paulo, projectado em 1957 por Lina Bo Bardi,

*(...) a Neue Nationalgalerie, edificada por Mies van der Rohe entre 1962 e 1968 em Berlim como sendo a concretização do seu sonho de um museu completamente transparente, é, antes de mais, a materialização de uma visão arquitectónica, que passa as exigências funcionais para segundo plano.*⁷⁴ [98 e 99]

Apesar dos problemas funcionais e programáticos, a *Nationalgalerie* de Berlim foi uma síntese para os modelos de espaço flexível lançados pelos Modernistas [100 e 101]. A neutralidade e inexpressividade do contentor, e a sua franca relação com a cidade, tornaram o edifício de Mies num edifício-chave da evolução tipológica do Museu.



100 | Neue Nationalgalerie
Espaço de exposição



101 | Neue Nationalgalerie
Espaço de exposição

*O ícone em que se tornou radica sobre os valores que incorporou no seu intrínseco processo de elaboração, bem como no resultado formal a que chegou, e não nas razões que lhe deram origem. Talvez resida aqui a validade do seu reconhecimento público e da modernidade que pretendeu traduzir.*⁷⁵

⁷⁴ LAMPUGNANI (1999); *A Arquitectura da Arte: Os Museus dos Anos 90* in *Museus para o Novo Milénio. Conceitos, Projectos, Edifícios*, p. 12.

⁷⁵ GUIMARÃES (2004); *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*, p. 130.

1966 | 1972 **KIMBELL ART MUSEUM**

LOUIS KHAN

Após inúmeras soluções volumétricas, em 1966 Louis Khan finalmente estabilizou o projecto para o *Kimbell Art Museum*. Neste trabalho, Khan combinou a referência Clássica e os fundamentos dos grandes Museus do século XX no Museu que mais se aproximou do ideal Moderno.

Inserido num parque da cidade de Fort Worth, o *Kimbell Art Museum* recorreu ao conceito do Museu-templo para definir a sua postura perante a envolvente natural, desenvolvendo-se sobre uma plataforma artificial que estabilizava a topografia irregular do terreno e mimetizava a base do templo [102].

Il Kimbell Art Museum (1966-72), (...) può essere inteso quale moderna domus anche si i suoi immediati riferimenti si trovano nel Museo Kröller-Müller di Henri Van De Velde (...), per la sua impostazione introversa rispetto alla natura circostante e per la presenza di corti interne e illuminazione zenitale. ⁷⁶

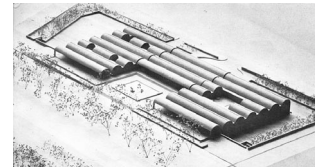
À semelhança do Museu de Henry van de Velde, o Museu de Khan eliminou qualquer tipo de relação com a natureza, numa atitude introspectiva de anulação do contentor em função do conteúdo. A planta do Museu retomou princípios Clássicos de simetria e modulação mas interpretou-os adaptando-os à linguagem contemporânea.

A volumetria do Museu foi conseguida através da “*agregação modular de volumes abobadados*” ⁷⁷ [103] que reflectiam a organização longitudinal interior e permitiam a iluminação natural de todas as áreas. A modulação das seis alas longitudinais [104] é interrompida no corpo central por onde é feita a entrada do Museu, denunciando a importância do núcleo da composição, lembrança dos Museus de Oitocentos.

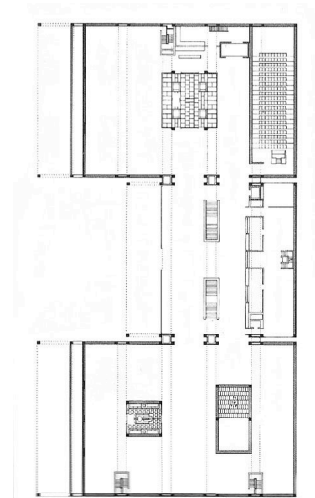
A iluminação adquire particular destaque nos Museus projectados por Louis Khan, sendo o mote para a concepção volumétrica do edifício.

⁷⁶ PERESSUT (1999); *Musei, Architetture 1990-2000*, p. 34.

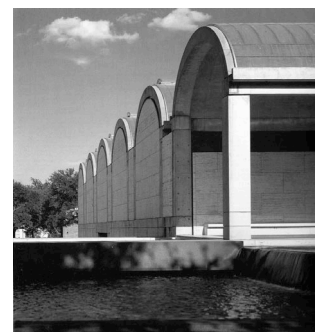
⁷⁷ GUIMARÃES (2004); *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*, p. 126.



102 | *Kimbell Art Museum*
Modelo tridimensional



103 | *Kimbell Art Museum*
Planta



104 | *Kimbell Art Museum*
Vista exterior



105 | Kimbell Art Museum
Corte esquemático



106 | Kimbell Art Museum
Vista interior

O arquitecto procurou a iluminação natural perfeita através lanternins e esquemas complexos de filtragem de luz [105], de tal maneira únicos que se tornaram na imagem de marca do Museu.

O *Kimbell Art Museum* atingiu os ideais Modernistas conseguindo um contentor muito neutro, perfeitamente iluminado, numa harmoniosa relação entre arquitectura e funcionalidade tipológica [106]. “Assim reafirmou Khan a capacidade de utilizar arquétipos numa contemporânea e inovadora vitalidade, na compreensão da importância que continuariam a possuir os espaços de natureza mítica ou simbólica.”⁷⁸

1972 | 1977 CENTRE NATIONAL GEORGES POMPIDOU

RENZO PIANO E RICHARD ROGERS

*(...) na transição da modernidade para a pós-modernidade o museu em si mesmo sofreu uma surpreendente transformação: provavelmente pela primeira vez na história das vanguardas, o museu no seu sentido lato passou de bode expiatório a filho predilecto da família das instituições culturais.*⁷⁹

O *Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou* foi construído num momento em que se questionavam os valores do Museu enquanto contentor de arte.

No final dos anos 70, o Museu era um edifício cuja diversidade programática fazia diminuir exponencialmente o espaço destinado à exposição, atraindo as massas e não apenas o público conhecedor de arte. “O papel do museu como sede de preservação elitista, bastião de tradição e alta cultura, deu lugar ao museu como meio de comunicação de massas, um local de encenação espectacular e exuberância operática.”⁸⁰

⁷⁸ Ibidem, p. 127.

⁷⁹ HUYSEN (1995); *Sair da Amnésia: o Museu como Meio de Comunicação de Massas* in *Museummania, Museus de hoje, Modelos de ontem*, p. 162.

⁸⁰ Ibidem, p. 162.

A designação de centro cultural adaptava-se melhor a esta nova concepção de espaço de exposição e sobretudo, de lazer. Paralelamente, e como consequência da redução do espaço expositivo, as colecções permanentes davam lugar a colecções rotativas que exigiam a total neutralidade e flexibilidade do contentor.

*(...) a primeira grande experiência institucional pós-moderna, no âmbito museológico (...) deu-se na Europa, e mais propriamente na 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 activistas reivindicava, também aqui, o fim das instituições culturais de matriz moderna e a sua substituição por espaços de liberdade, auto-determinação e derive criativa.*⁸¹

Construído entre 1972 e 1977, o *Centre Georges Pompidou* conta com um programa multidisciplinar onde a actividade expositiva é ultrapassada pela comunicação e interactividade entre o visitante e o conteúdo.

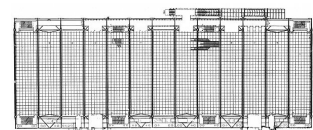
O edifício projectado por Renzo Piano e Richard Rogers ocupa sensivelmente metade da área do quarteirão de *Beaubourg* [107], sendo que a outra metade é um espaço exterior amplo, que simultaneamente afasta o volume principal da rua e estabelece a transição entre interior e exterior. A intenção de aproximar a vida artística e social da cidade reflectiu-se na ideia de

*(...) spazio museale come piazza e centro commerciale, punto di ritrovo e di scambio: la piazza esterna del Centre Pompidou si prolunga in quella interna del grande spazio collettivo a piano terra, la sua permeabilità alla vita urbana ne ha fatto il prototipo dei musei scambiatore e 'interattivi'.*⁸²
[109 e 110]

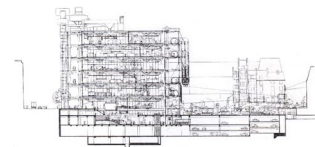
O volume rectangular consiste numa associação de espaços flexíveis que mimetizam a imagem depurada das naves industriais [108],



107 | Centre Georges Pompidou
Vista aérea



108 | Centre Georges Pompidou
Planta



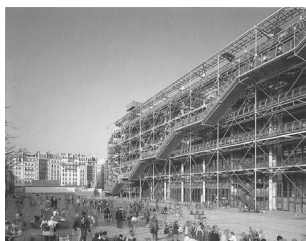
109 | Centre Georges Pompidou
Corte transversal



110 | Centre Georges Pompidou
Corte transversal

⁸¹ GRANDE (2009); *Museumania, Museus de hoje, Modelos de ontem*, p. 11.

⁸² PERESSUT (1999); *Musei, Architteture 1990-2000*, p. 44.



111 | Centre Georges Pompidou
Praça e alçado principal



112 | Centre Georges Pompidou
Pormenor da fachada

espaços amplos e flexíveis por excelência. A imagem industrializada foi acentuada pela estrutura metálica e pela rede de infra-estruturas que, contrastando com a envolvente, foi deixada a descoberto [111 e 112] – “(...) *then we took a decision: are we going to show all this, or cover it with a false facade? That was it. Our design. It was absolutely super-simple.*”⁸³

O *Centre Georges Pompidou* tornou-se num exemplar de excelência na tipologia museológica, não só pela inovação formal associada ao volume pós-Modernista, mas também pela diversidade programática que engloba.

*O Centro Pompidou realiza uma das mais conseguidas sínteses contemporâneas traduzindo resultados de uma procura que corresponde, mais que a uma evolução, a uma incorporação tecnológica – da grande sala, da nave – num resultado que denota o objectivo de expressar o edifício como uma impressionante fábrica cultural.*⁸⁴

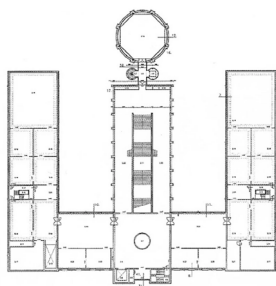
1990 | 1995 BONNEFANTENMUSEUM

ALDO ROSSI

Projectado pelo arquitecto italiano Aldo Rossi, o *Bonnefantenmuseum* destaca-se pelo retorno à referência Clássica do *Altes Museum* de Schinkel, associada à vertente expressionista holandesa.

O Museu de Maastricht consiste num volume em pente com três braços paralelos entre si, unidos por um corpo perpendicular onde se concentram a entrada e os acessos verticais [113].

À semelhança do Museu de Oitocentos, a composição é simétrica, com volumes desenvolvidos em torno de um núcleo central numa associação de formas geometrizadas que, associadas à monumentalidade da volumetria, lhe conferem uma certa rigidez [114].



113 | Bonnefantenmuseum
Planta do piso térreo



114 | Bonnefantenmuseum
Alçado principal

⁸³ SILVER (1994); *The Making of Beauborg. A Building Biography of the Centre Pompidou Paris*, p. 25.

⁸⁴ GUIMARÃES (2004); *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*, p. 138.

Para além da referência Clássica e da tradição holandesa, o projecto de Rossi recorreu à temática náutica numa relação directa com o rio, sendo que o volume central termina numa peça cilíndrica [116]:

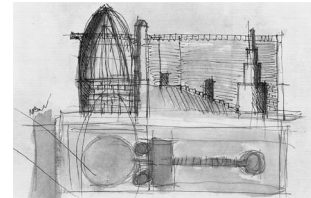
*La cupola trova la sua grandiosità in due motivi principali: il primo è suo legame con la più pura tradizione architettonica dal mondo classico (...), il secondo è che essa è principio e fine dell'Olanda, tra il fiume e il mare un segno altissimo della condizione della topografia olandese.*⁸⁵

O braço central rematado pelo espaço circular [116 e 117] parte do átrio quadrado e desenvolve-se longitudinalmente numa escadaria monumental, que se viera a tornar na imagem de marca do Museu de Maastricht [118].

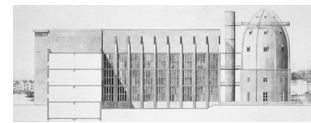
A escala monumental do *Bonnefantenmuseum* – presente tanto na volumetria exterior, como na escadaria interior – e os dois pátios entre os volumes longitudinais, reflectiam a referência visual do Museu-templo, acentuada pela dimensão que o Museu adquiria perante o rio.

Num equilíbrio entre o espaço flexível Modernista e o espaço seccionado do Museu Clássico, o programa expositivo desenvolvia-se nos três volumes paralelos, numa sequência de grandes salas flexíveis comunicáveis que espelhavam uma narrativa sem, contudo, a impor. O percurso sequencial que parte do átrio quadrangular é acompanhado, na grande maioria das salas, por janelas que iluminam o espaço expositivo, sendo apenas utilizada luz artificial nas salas sem qualquer abertura.

Aldo Rossi afirmou-se na tipologia museológica, não só pela complexidade volumétrica inerente aos seus projectos, mas também pela recuperação dos princípios Clássicos.



115 | Bonnefantenmuseum
Desenho



116 | Bonnefantenmuseum
Corte transversal

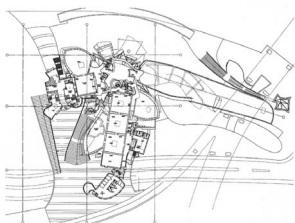


117 | Bonnefantenmuseum
Vista exterior

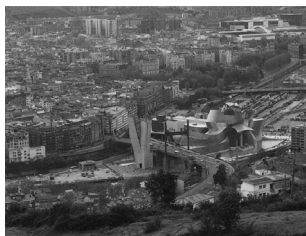


118 | Bonnefantenmuseum
Escadaria

⁸⁵ FERLENGA (2000); Aldo Rossi. *Tutte le Opere*; p. 271.



119 | Museo Guggenheim
Planta



120 | Museo Guggenheim
Vista aérea



121 | Museo Guggenheim
Vista exterior



122 | Museo Guggenheim
Entrada

1993 | 1997 MUSEO GUGGENHEIM BILBAO

FRANK GHERY

Rápida, aunque gradualmente, y aunque aún no se haya tomado conciencia de ello, el museo parece haberse convertido en el principal edificio urbano de finales del siglo XX. Tal vez, más que ningún otro, deberá concentrar la invención arquitectónica y el poder de representación el las ciudades asoladas y alienadas de nuestra época, y proporcionar la levadura para que pueda crecer una nueva arquitectura institucional. ⁸⁶

As realizações dos anos 90 foram marcadas pela crescente importância do papel do Museu na cidade, recuperando o conceito de monumento urbano desenvolvido até Oitocentos. O Museu era agora visto como um ícone cultural e social com capacidade para identificar uma cidade através do simbolismo da sua imagem.

O director da *Solomon R. Guggenheim Foundation*, Thomas Krens, tinha um objectivo definido:

Quería un edificio con una fuerza e impacto equivalentes al de la ópera de Sydney, o del Centro Pompidou en Paris. En otras palabras, nada menos que un triunfo arquitectónico comparable a la Catedral de Chartres. (...) Es el nuevo corazón de una ciudad vibrante de vida. ⁸⁷

Encomendado ao arquitecto americano Frank Ghery, o Museu de Bilbao seria o impulsionador da revitalização da cidade e da sua dinamização cultural.

Mais do que falar da volumetria exterior ou da composição interior, interessa neste caso falar do papel do Museu no meio urbano onde se insere. O projecto de Ghery respondeu às exigências de Krens, recorrendo a uma linguagem única que se destacava na sobriedade da envolvente [120 e 121]. O efeito cenográfico do grande edifício de titânio alcançou um nível escultórico alimentado pela escala e presença do Museu que, à semelhança do que aconteceu em Paris no *Centre Georges*

⁸⁶ *Museos y arquitectura: nuevas perspectivas* (1994), p. 26.

⁸⁷ *Un corazón de titanio* (2000) in *Guggenheim Bilbao*, p. 27.

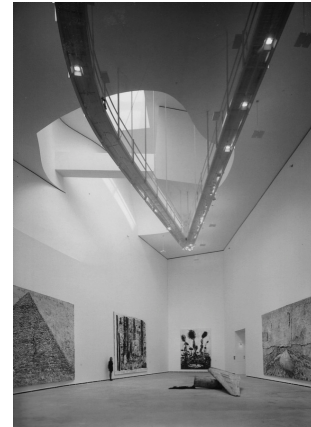
Pompidou, se destacou pelo choque com o meio urbano [122].

A sua forte inserção urbana deu vida à margem Sul do rio e lançou o mote para a requalificação da envolvente directa do Museu, destacando-se a construção de uma grande praça para onde se estende o espaço expositivo.

Programaticamente, o Museu de Bilbao continuou os princípios Modernos de interacção entre o espaço expositivo e os espaços de lazer, dando particular importância às funções anexas que, localizadas no átrio de entrada, permitem a utilização do espaço sem entrar na área expositiva [119].

À semelhança de outros Museus analisados, as salas de exposição do *Guggenheim* de Bilbao [123] estabelecem um percurso sequencial entre espaços amplos e flexíveis [124], dispostas organicamente na composição do volume.

A inovação do Museu não se encontra, portanto, nos espaços expositivos, mas sim na forte carga simbólica que trouxe à cidade. O *Museo Guggenheim* de Bilbao tornou-se o principal símbolo arquitectónico do século XX e o principal ícone do desenvolvimento museológico, não só pela sua imagem assumidamente mediática, mas principalmente pelo seu contributo para afirmação da tipologia enquanto dinamizadora do meio urbano.



123 | *Museo Guggenheim*
Sala de exposição



124 | *Museo Guggenheim*
Vista interior

1994 | 1997 **KUNSTHAUS BREGENZ**

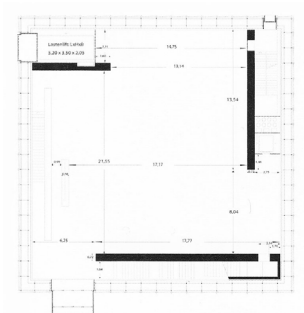
PETER ZUMTHOR

Construída num período de indefinição perante a influência Clássica e a Neo-Modernidade, a *Kunsthauz Bregenz* assumiu-se como exemplo extremo da solução de Museu branco, lançado nos anos 50 e perpetuado pelo Movimento Moderno.

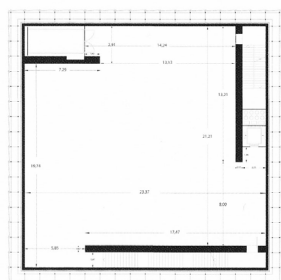
A vontade de anular a presença espacial do contentor lançou o mote para a definição programática, espacial e volumétrica do Museu, que se afirmou como representante do 'caixote' Neo-Modernista. "As



125 | *Kunsthauz Bregenz*
Vista exterior



126 | Kunsthau Bregenz
Planta do piso térreo



127 | Kunsthau Bregenz
Planta do 1º piso



128 | Kunsthau Bregenz
Sala de exposição



129 | Kunsthau Bregenz
Sala de exposição

*suas superfícies impolutas não foram tocadas pelo tempo nem pelas vicissitudes. A arte existe numa espécie de eternidade expositiva e embora proliferem os períodos (moderno tardio), não há tempo.”*⁸⁸

Projectado pelo arquitecto suíço Peter Zumthor, o Museu retomou o desenvolvimento vertical antes experimentado no MoMA de Nova Iorque numa forma monolítica, quase cúbica, cujo revestimento exterior de vidro fosco torna escultural [125].

*The multi-layered facade is an autonomous wall construction that harmonizes with the interior and acts as a weather skin, daylight modulator, sun shade and thermal insulator. Relieved of these functions, the space-defining anatomy of the building is able to develop freely in the interior.*⁸⁹

Apesar da privilegiada localização sobre a baía, a *Kunsthau Bregenz* fecha-se sobre si mesma sem estabelecer qualquer tipo de relação como exterior.

O espaço expositivo, correspondente à quase totalidade da área, liberta-se de elementos estruturais, sendo estes reduzidos a três planos paralelos à fachada que escondem os acessos e serviços [126 e 127]. O espaço conformado pelos planos é neutro, sem qualquer subdivisão, apenas marcado pelas diferentes texturas das paredes, chão e tecto.

O arquitecto pretendia estabelecer uma relação íntima entre a arte, o contentor asséptico e a iluminação natural. As salas foram desenvolvidas como um corpo único onde apenas o tecto envidraçado que filtrava a luz natural sobressaía perante as paredes e chão cinzentos em betão aparente [128 e 129]. Zumthor acreditava que “*the Works of art will benefit from the sensuous presence of the materials that define the space.*”⁹⁰ A extrema neutralidade das salas chegou, na perspectiva de alguns críticos, a ser prejudicial para a mostra de arte.

O minimalismo formal da *Kunsthau Bregenz* repercutiu-se também na organização programática, reduzindo-a ao essencial que a

⁸⁸ O'DOHERTY (1976); *No Interior do Cubo Branco: Notas sobre o Espaço da Galeria in Museumania, Museus de hoje, Modelos de ontem*, p. 144.

⁸⁹ Peter Zumthor *Kunsthau Bregenz* (1999), p. 13.

⁹⁰ Ibidem, p. 13.

tipologia exige. Os quatro pisos apenas contam com o átrio de entrada, zonas de exposição e respectivos acessos, enquanto que as funções anexas ao Museu se encontram agrupadas num segundo volume mais pequeno, que serviu de dinamizador do espaço público adjacente à *Kunsthhaus* [130 e 131].

Ainda que levada ao extremo, a solução de Peter Zumthor é indubitavelmente a mais próxima das tendências Modernistas da neutralidade e flexibilidade que Museus como o de São Paulo, de Lina Bo Bardi, tentaram alcançar.



130 | *Kunsthhaus Bregenz*
Praça



131 | *Kunsthhaus Bregenz*
Alçado principal

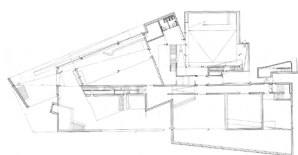
ÁLVARO SIZA VIEIRA TRÊS MUSEUS

No contexto da evolução tipológica do Museu, seria impossível não referir as realizações daquele que é um dos maiores arquitectos da actualidade. Álvaro Siza Vieira inscreve-se no grupo de Arquitectos Contemporâneos com realizações museológicas de destaque, capazes de influenciar o desenvolvimento da tipologia.

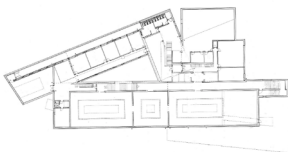
Com uma ideia concreta do que deve ser o espaço expositivo, o arquitecto português destaca-se no contexto Nacional e Internacional por um posicionamento Moderno perante a influência Clássica. Álvaro Siza acredita que “a arquitectura do Museu não pode ser senão clássica”⁹¹, integrando esta referência nos fundamentos contemporâneos da tipologia.

No Museu não deve haver propriamente espaço, não deve haver paredes nem chão nem tecto; nem luz. No Museu não deve haver espessuras nem aberturas nem sensação de interior e de exterior. O espaço do Museu impede a criação e a vizinhança deve ser apagada. A paisagem será exterior ao Museu, no sentido último e único: não existir.

O Museu não deve ter princípio nem fim nem percursos. O Museu é um nada e a luz deve ser apagada para que o fogo não recomece sem ser notado. ⁹²



132 | Centro Galego de Arte C.
Planta do piso térreo



133 | Centro Galego de Arte C.
Planta do 1º piso

1988 | 1993 CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÂNEA

A encomenda do projecto para o Centro Galego de Arte Contemporânea requeria um Museu que se afastasse da rua e coabitasse com o *Convento de Santo Domingo de Bonaval*, sem lhe retirar protagonismo.

Iniciado em 1988, o projecto desenvolvido por Álvaro Siza tirou precisamente partido dessa relação para afirmar a presença do Museu na vida cultural e urbana de Santiago de Compostela, sendo que “a influência

⁹¹ SIZA (1988); *Dos Museus in Álvaro Siza Expor on Display*, p. 43.

⁹² *Ibidem*, p. 44.

*dos elementos vizinhos – o jardim, os terraços, as linhas horizontais, o outro edifício, com a sua fachada dupla – são como que as raízes do museu”*⁹³.

O edifício relaciona-se directamente com o Convento através do jardim comum e de um conjunto de plataformas que asseguram a transição entre cotas [134 e 135]. O Museu assenta sobre uma dessas plataformas, numa volumetria densa e introspectiva que anulou o objectivo inicial de ocultar o novo programa cultural e torná-lo um anexo do programa conventual.

O Centro Galego de Arte Contemporânea desenvolve-se numa composição horizontal de dois braços longitudinais convergentes, articulados por um pátio triangular de pé-direito duplo [132 e 133]. A entrada, localizada no ponto de convergência das duas barras, faz-se anunciar por uma rampa que acompanha o lado maior da fachada principal, estabelecendo uma relação directa com a rua.

A volumetria exterior reproduz, de certa forma, o programa interior do Centro de Arte Contemporânea. Para além da área destinada à exposição localizada nos dois braços em V, o programa conta com funções anexas características dos Museus Contemporâneos, que se destacam volumetricamente em volumes paralelepípedicos.

O espaço expositivo foi repartido em torno do pátio triangular numa sequência de salas regulares que procuravam “*oferecer um sistema muito flexível, aberto a utilizações alternativas*”⁹⁴ sem cair na monotonia do modelo da ‘caixa branca’, lançado no início do século XX pelos mestres Modernistas. Embora as salas sejam neutras, flexíveis e livres de elementos perturbadores da percepção da obra de arte [136 e 137], o arquitecto pretendia que cada área expositiva fosse um espaço arquitectónico singular, “*não queria uma coisa asséptica, queria uma sala que tivesse uma forma*”⁹⁵.

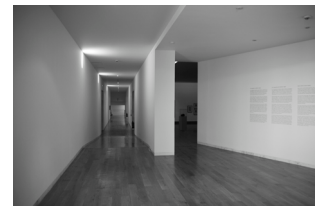
Foi no decorrer do projecto para o Centro Galego de Arte Contemporânea que Álvaro Siza desenvolveu o sistema de iluminação conhecido por ‘*mesa invertida*’ [138] que viria a aplicar mais tarde no Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Não satisfeito com a presença visual



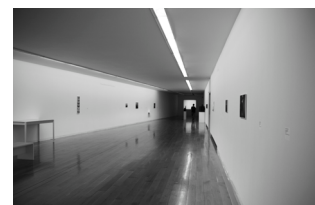
134 | Centro Galego de Arte C.
Jardim e alçado tardoz



135 | Centro Galego de Arte C.
Alçado principal



136 | Centro Galego de Arte C.
Sala de exposição



137 | Centro Galego de Arte C.
Sala de exposição



138 | Centro Galego de Arte C.
Sala de exposição

⁹³ SIZA (1994); *Mentiras de arquitectura* in *Uma questão de medida*, p. 209.

⁹⁴ SIZA (2005); *Dos Museus* in *Álvaro Siza Expor on Display*, p. 375.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 378.

das infra-estruturas de iluminação e ventilação, o arquitecto desenhou um ‘tecto suspenso’ que, não só libertava o espaço, como também uniformizava a linguagem da sala.

1996 | 1999 MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE SERRALVES

O projecto da Fundação de Serralves de criar um espaço dedicado à arte contemporânea demorou vários anos até se definir programática e formalmente.

Inserido num vasto parque, o Museu tinha de estabelecer uma relação harmoniosa com os percursos pré-existentes, com a avenida adjacente e com a casa de inspiração *Art-déco* [139 e 140].

A localização escolhida para o Museu de Serralves anulava a presença do grande volume no jardim e afastava-o da relação com a rua, sendo invisível a partir do exterior. *“O edifício nunca é visível na sua totalidade. Quando se dá a volta, vêem-se fragmentos, grandes panos de parede, mas nunca a totalidade do edifício, sendo a percepção interrompida pelas árvores.”*⁹⁶

O edifício desenvolve-se num *“paralelepípedo irregular, aberto em U do lado Sul, povoado de corpos geométricos de volumes desiguais”*⁹⁷ [143] que estabelecem relações com os momentos do parque onde se inserem. O denso volume longitudinal, quase simétrico, expande-se em torno de dois pátios nos extremos da composição e até à entrada, feita pela frente da avenida [141 e 142].

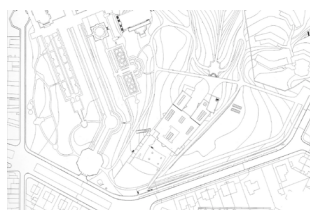
O espaço expositivo concentra-se no centro do Museu e, à semelhança do Centro Galego de Arte Contemporânea, *“Álvaro Siza não repete uma única sala, guardando no entanto a memória da sucessividade de galerias que caracterizam o museu clássico.”*⁹⁸

O tema do percurso, recorrente na obra de Álvaro Siza, foi

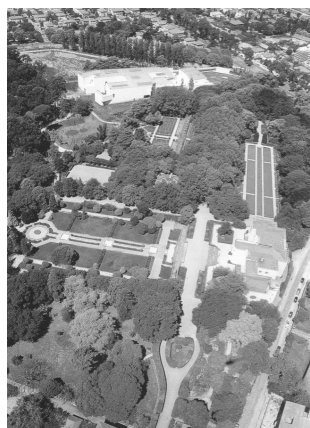
⁹⁶ SIZA (1994); *Mentiras de arquitectura* in *Uma questão de medida*, p. 209.

⁹⁷ SILVA (2000); *Museu de Serralves: “da singularidade das coisas evidentes”* in *Museu de Serralves: Álvaro Siza*, p. 58.

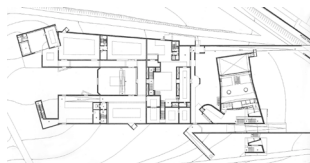
⁹⁸ FERNANDES (2005); *Álvaro Siza: O regresso do Arquitecto ao Museu* in *Álvaro Siza Expor on Display*, p. 12.



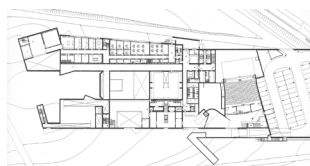
139 | Museu de Serralves
Planta de implantação



140 | Museu de Serralves
Vista aérea



141 | Museu de Serralves
Planta do piso térreo



142 | Museu de Serralves
Planta da cave

desenvolvido no espaço destinado à exposição, onde a ampla galeria em U que interliga as salas oferece uma liberdade de opções rara nos Museus de matriz Clássica.

As salas rectangulares são espaços de grande dimensão, formal e plasticamente semelhantes, individualizadas pelas diferentes configurações espaciais [144]. *“Em contraste com muita da recente arquitectura de museus, e com a síndrome da ‘caixa branca’, os espaços expositivos de Siza, qualquer que seja a sua escala, são caracterizados por uma desarmante intimidade.”*⁹⁹

2002 | 2008 FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

*Numa sinuosa curva do estuário do Guaíba, em Porto Alegre, implanta-se a nova sede da Fundação Iberê Camargo, um museu de aparência escultórica, ou ‘rochosa’, como a própria falésia vizinha, da qual se destaca, e com a qual se mede.*¹⁰⁰

O projecto desenvolvido por Álvaro Siza para a Fundação Iberê Camargo vive da relação com a envolvente natural, numa atitude simultaneamente comunicante e introspectiva [145].

O volume orgânico desenvolve-se numa composição complexa de percursos e espaços expositivos em torno de um átrio central, abrindo-se pontualmente para a paisagem [146]. O próprio sistema de rampas entre salas *“que tan provocadoramente se manifesta en el exterior, es tan solo ocasión para el ensimismamiento, para el recogimiento del visitante”*¹⁰¹ [147].

Ao contrário dos dois Museus analisados anteriormente, o Museu de Porto Alegre desenvolve-se verticalmente [148], numa espiral dissimulada que retoma a temática do polémico *Guggenheim Museum* de Nova Iorque, projectado por Frank Lloyd Wright. É evidente a mimetização

⁹⁹ TESTA (2005); *Uma Arte Maiêutica: Os Museus de Álvaro Siza* in *Álvaro Siza Expor on Display*, p. 15.

¹⁰⁰ GRANDE (2009); *Museumania, Museus de hoje, Modelos de ontem*, p. 115.

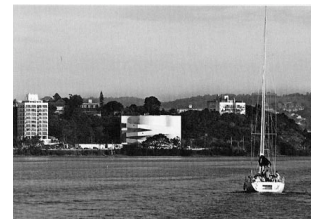
¹⁰¹ MONEO (2010); *Siza fiel a Siza* in *CdO Fundação Iberê Camargo: o projecto, a obra, as tecnologias*, p. 25.



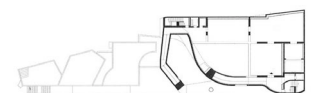
143 | Museu de Serralves
Vista exterior



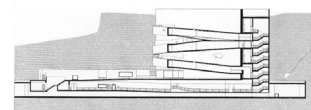
144 | Museu de Serralves
Sala de exposição



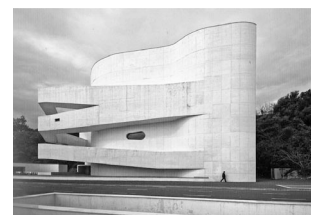
145 | Fundação Iberê Camargo
Vista exterior



146 | Fundação Iberê Camargo
Planta do 2º piso



147 | Fundação Iberê Camargo
Corte longitudinal



148 | Fundação Iberê Camargo
Vista exterior



149 | Fundação Iberê Camargo
Átrio



150 | Fundação Iberê Camargo
Salas de exposição

da espiral ascendente no espaço central de altura total, aqui acentuado pela sobreposição dos planos das guardas e pelos percursos em túnel entre pisos [149].

Cada piso expositivo conta com três salas rectangulares, organizadas segundo um percurso sequencial e iluminadas através de sistemas semelhantes ao CGAC e ao Museu de Serralves. Ainda que formalmente diferentes, desta vez as três salas repetem-se ao longo dos três pisos dedicados à exposição [150].

Como é frequente nos Museus de Álvaro Siza, as aberturas na fachada foram reduzidas ao mínimo e maioritariamente localizadas ao longo dos percursos ascendentes como forma de introduzir variação no sistema regrado da composição. A complexa volumetria interior contrasta com a ortogonalidade das áreas expositivas abertas sobre o espaço central, levando a “*metáfora do labirinto até os seus limites*”¹⁰².

¹⁰² FRAMPTON (2008); *O Museu como Labirinto in Fundação Iberê Camargo*, Álvaro Siza, p. 96.

PARTE II **SCHAULAGER LAURENZ FONDATION e CASA DAS HISTÓRIAS**



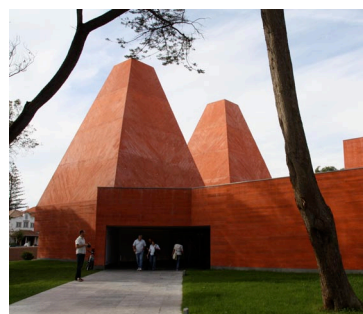
151 | Schaulager Laurenz Fondation



152 | Casa das Histórias Paula Rego



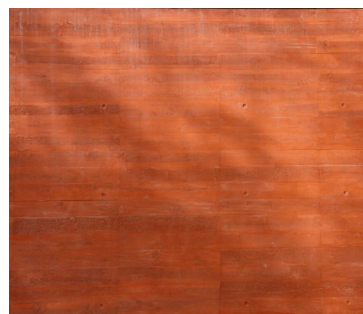
153 | Schaulager Laurenz Fondation
Alçado principal



154 | Casa das Histórias Paula Rego
Alçado principal



155 | Schaulager Laurenz Fondation
Revestimento exterior



156 | Casa das Histórias Paula Rego
Revestimento exterior

PARTE II **SCHAULAGER LAURENZ FONDATION** **e CASA DAS HISTÓRIAS PAULA REGO**

Os Museus seleccionados como casos de estudo, para além de reflectirem uma preferência pessoal pela obras em questão e pelos respectivos arquitectos, são modelos de referência na Arquitectura Contemporânea Mundial e no percurso da tipologia museológica.

A **Schaulager Laurenz Fondation** e a **Casa das Histórias Paula Rego** são dois Museus de destaque no contexto da Arquitectura Contemporânea que, formalmente distantes, se aproximam conceptualmente, inserindo-se no conjunto de Museus que anunciam a evolução programática da tipologia – o exponencial crescimento das colecções reflecte-se na área destinada à exposição e conservação, invertendo-se as proporções naturais do Museu.

Para além da relação entre os Museus em estudo, é fundamental salientar a importância dos arquitectos Herzog & De Meuron e Eduardo Souto de Moura no percurso museológico Internacional, criadores de modelos de referência que intervêm activamente no desenvolvimento arquitectónico e conceptual da tipologia.



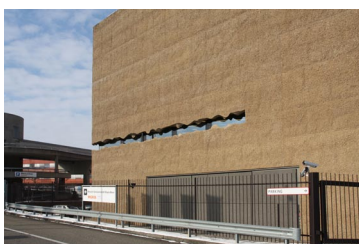
157 | Schaulager Laurenz Fondation
Alçado principal



158 | Schaulager Laurenz Fondation
Alçado principal



159 | Schaulager Laurenz Fondation
Alçado principal



160 | Schaulager Laurenz Fondation
Alçado lateral



161 | Schaulager Laurenz Fondation
Pormenor alçado principal

SCHAULAGER LAURENZ FONDATION

Devido ao constante crescimento das colecções privadas de arte contemporânea, o Museu do século XXI exige grandes áreas de armazenamento, resultando na inversão das proporções naturais do programa museológico. – *“There are people who collect things and other who create new ones and therefore the need for a place to store them. We have to try and find a common denominator for both obsessions.”*¹⁰³ A Schaulager Laurenz Fondation espelha esta evolução, antecipando o futuro do Museu ao lançar uma nova tipologia de Museu-arquivo.

O Museu de Basileia não só se destaca no contexto museológico Internacional, como também se inscreve como um ícone na obra dos arquitectos suíços Herzog & de Meuron.

HERZOG & DE MEURON

Em 1970, Jacques Herzog e Pierre de Meuron iniciaram o seu percurso arquitectónico na ETH de Zurique, ao longo do qual tiveram professores como Dolf Schnebli e Aldo Rossi. O percurso e interesses paralelos de Jacques Herzog e Pierre de Meuron culminaram na sua associação profissional e na abertura do escritório comum em Basileia, no ano de 1978.

O fascínio por Aldo Rossi influenciou a metodologia projectual de Herzog & de Meuron, principalmente na fase inicial do percurso arquitectónico comum –

They were struck by Rossi's insistence on the archaic practice of drawing, a practice decried at the time as irrelevant for architects who are called to social responsibility, and they reacted against his bent for a typological classification of buildings. ¹⁰⁴

¹⁰³ HERZOG (2002); *Stacking and Compression in Herzog & De Meuron. Natural History*, p. 192.

¹⁰⁴ URSPRUNG (2005); *Herzog & De Meuron. Natural History*, p. 45.

É a sua forma de abordagem à Arquitectura Contemporânea que os distingue no meio arquitectónico. A dupla de arquitectos desenvolve o projecto num compromisso constante com a imagem final que se reflecte na importância dada à materialidade do edifício. *“Since the 1980s they have been showing how the outer skins of buildings, independently of the underlying structures, can function as images or, to quote Jacques Herzog, can be ‘positively saturated’ with images.”*¹⁰⁵

A capacidade de encarar o edifício como um corpo, uma existência material, é resultado da proximidade entre a arquitectura de Herzog & de Meuron e artistas plásticos como Rémy Zaugg, Joseph Beuys ou Thomas Ruff. *“Herzog & de Meuron have often demonstrated an almost osmotic capacity for absorbing and transforming ideas they encounter in a work of art.”*¹⁰⁶

A relação entre a materialidade do edifício e a componente icónica da arte cria um limite impreciso entre os dois mundos, que simultaneamente se afastam e se aproximam. Embora recolham influências formais e materiais do trabalho plástico de vários artistas, Jacques Herzog e Pierre de Meuron não pretendem que a sua arquitectura seja conotada como arte. *“For over twenty years Herzog & de Meuron have been luring their public into discussions as to whether their projects are about art or architecture.”*¹⁰⁷

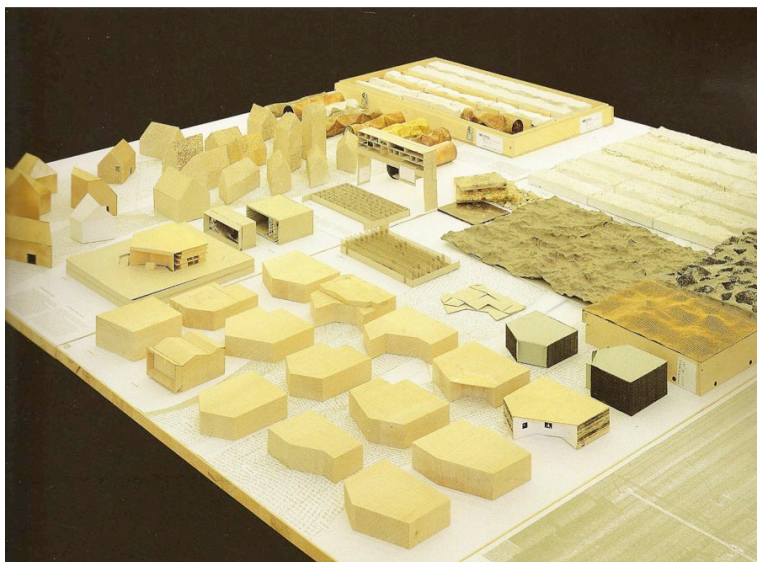
A riqueza de influências e de relações materiais dos projectos de Herzog & de Meuron são também resultado da metodologia projectual desenvolvida pelos arquitectos. A forma é desenvolvida até à exaustão num processo de experimentação incessante, ao longo do qual são utilizados meios de representação bidimensional e tridimensional para testar ou arquivar uma ideia desenvolvida.

Constantemente associado ao processo do projecto estão a componente material e a forte carga imagética, numa relação entre o visível e o invisível que caracteriza a obra de Herzog & de Meuron. *“They are triggered by responses to the logic of the visual world and they allude to cultures of artefact and matter, to aesthetic strategies, and to the ways*

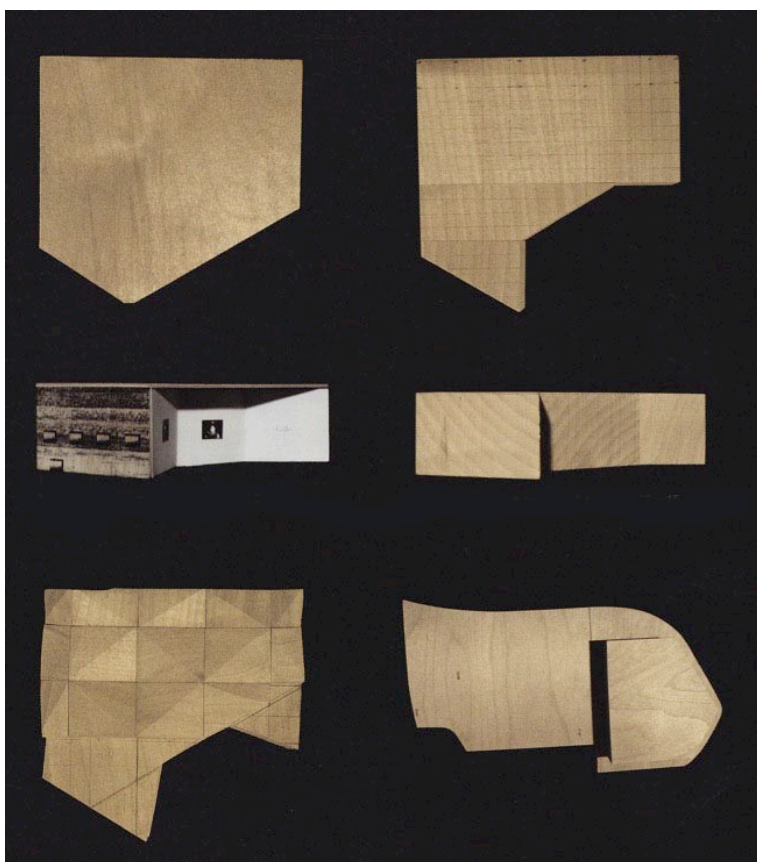
¹⁰⁵ Ibidem, p. 13.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 45.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 13.



162 | Schaulager Laurenz Fondation
Maquetes de estudo



163 | Schaulager Laurenz Fondation
Maquetes de estudo

*in which things come to be made.”*¹⁰⁸

Os arquitectos trabalham o material de uma forma orgânica, como uma pele que envolve a construção bruta para a enfatizar e não para a esconder. Jacques Herzog e Pierre de Meuron encaram a matéria como forma de comunicar uma identidade – “(...) *es la materialidad de la arquitectura lo que transmite pensamientos e ideas o, dicho con otras palabras, la inmaterialidad.*”¹⁰⁹

1998 | 2003 **SCHAULAGER LAURENZ FONDATION**

Mais do que uma obra de referência no percurso dos arquitectos Herzog & de Meuron, a *Schaulager Laurenz Fondation* representa um marco fundamental na evolução programática da tipologia museológica.

O novo programa de Museu-depósito, tornou-se um desafio para os arquitectos suíços, que se viram perante uma encomenda sem precedentes –

*What is the point of a Schaulager, of a building in which art is stored but still accessible to public view? (...) and what is the best architectural and urban concept for it? We were not aware of any comparable building type that could address and express all the problems posed.*¹¹⁰

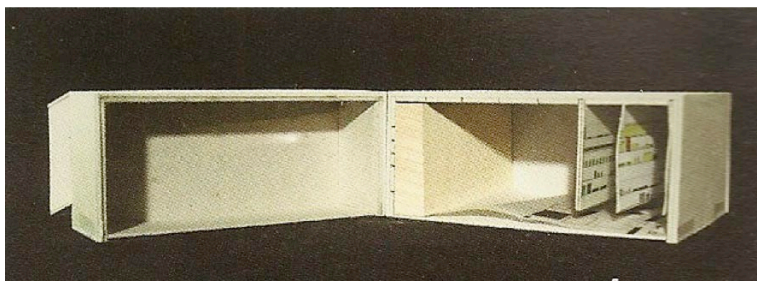
Detentora de uma imensa colecção de arte contemporânea, a família do coleccionador suíço Emanuel Hoffman encomendou a Herzog & de Meuron um edifício visitável, capaz de armazenar a colecção em menos espaço do que esta ocuparia num Museu.

El encargo: un almacén de arte contemporáneo que aprovechara al máximo el uso de las paredes y los suelos, y que, por tanto, requiera mucho menos espacio que un museo. El arte almacenado en este

¹⁰⁸ Ibidem, p. 8.

¹⁰⁹ HERZOG (2006); *El Croquis Herzog & de Meuron 2002 2006 Monumento e intimidad*, p. 22.

¹¹⁰ HERZOG (2006); *Herzog & de Meuron: 2002-2006*, p. 80.



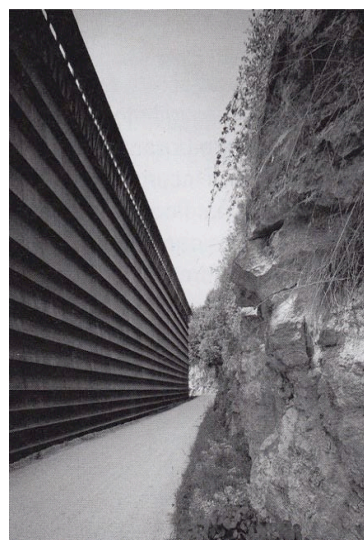
164 | *Schaulager Laurenz Fondation*
Maquete de estudo



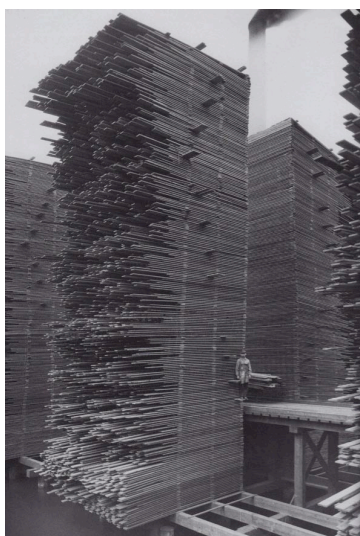
165 | *Ricola Storage Building*
Vista exterior



166 | *Ricola Storage Building*
Pormenor



167 | *Ricola Storage Building*
Vista exterior



168 | *Seattle Cedar Mill's drying stacks*
Layering



169 | *Social Insurance head-office, Prague*
Layering

edificio, en condiciones ideales de control ambiental, solo sería accesible mediante cita previa. ¹¹¹

Jacques Herzog e Pierre de Meuron depararam-se com um programa que parecia corresponder tanto a um armazém industrial, como a um ícone urbano – “(...) o projecto de Jacques Herzog e Pierre de Meuron possui, simultaneamente, o circunstancialismo de um elementar depósito, e a formalidade de um ‘monumento’ contemporâneo.” ¹¹²

Com requisitos programáticos inovadores, o projecto para a *Schaulager Laurenz Fondation* descreve a procura da forma arquitectónica ideal para a nova tipologia.

A condição de condensar o espólio – imposta pela família Hoffman – foi decisiva para o arranque do projecto da *Schaulager*.

Inicialmente os arquitectos desenvolveram um edifício paralelepípedo dividido em dois sectores: um horizontal onde as peças de chão se espalhavam por uma sala ampla, e um vertical onde ficariam expostas todas as peças de parede – “*Toda la colección de arte de pared se colgaría de un único muro gigantesco que recordaría una tienda de objetos usados.*” ¹¹³

Contudo, as especificidades técnicas das diferentes peças da colecção invalidaram esta disposição e “*resultó evidente que un almacén convencional, con suelos y muros macizos y extensas superficies, alcanzaría mejor el objetivo propuesto y, paradójicamente, también sería más flexible.*” ¹¹⁴

Jacques Herzog e Pierre de Meuron direccionaram o conceito da *Schaulager Laurenz Fondation* para a imagem dos armazéns industriais organizados verticalmente, recorrendo a modelos próprios como o *Ricola Storage Building*.

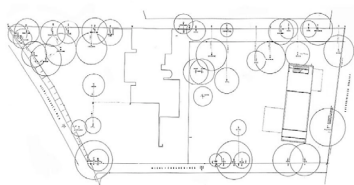
A influência do armazém, finalizado em 1987, é evidente na organização interior da *Schaulager*, sendo as imagens que referenciaram a conceptualização do *Ricola Storage Building* aplicáveis ao novo edifício.

¹¹¹ *El Croquis Herzog & de Meuron 2002 2006 Monumento e intimidad*, p. 128.

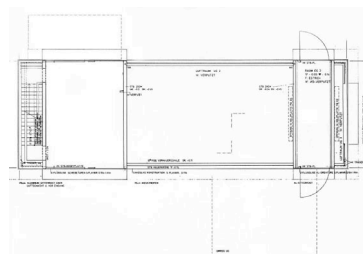
¹¹² GRANDE (2009); *Museumania, Museus de hoje, Modelos de ontem*, p. 112.

¹¹³ *El Croquis Herzog & de Meuron 2002 2006 Monumento e intimidad*, p. 128.

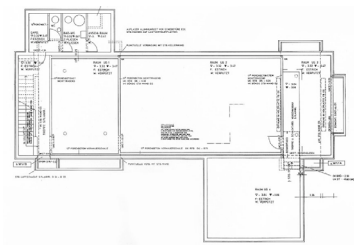
¹¹⁴ *Ibidem*, p. 128.



170 | *Sammlung Goetz*
Planta de implantação



171 | *Sammlung Goetz*
Planta do piso térreo



172 | *Sammlung Goetz*
Planta do 1º piso



173 | *Sammlung Goetz*
Planta do 2º piso



174 | *Sammlung Goetz*
Alçado principal



175 | *Sammlung Goetz*
Sala de exposição



176 | *Sammlung Goetz*
Vista exterior



177 | *Sammlung Goetz*
Vista interior

Foi neste projecto que Herzog e de Meuron desenvolveram o princípio de *layering*, o armazenamento por empilhamento utilizado na fachada e no interior do edifício *Ricola* – “*The Ricola Storage Building in Laufen also visually embodies its function: the elements of the façade are stacked like a huge pile of planks in an industrial plant.*” ¹¹⁵

Este sistema foi igualmente utilizado no primeiro projecto museológico dos arquitectos suíços – a *Sammlung Goetz*.

Construída entre 1989 e 1992, a ***Sammlung Goetz*** insere-se num período em que os princípios tipológicos estavam indefinidos e as realizações museológicas oscilavam entre espaços de memória Clássica e ‘caixas’ brancas – “*(...) while many of the museums apostrophized as Postmodern replace the awe-inspiring gesture of the nineteenth century (...), the museums reduced to the simplest volumes, whose prototype is considered to be the small Goetz collection in Munich*” ¹¹⁶.

O Museu privado de Goetz assumiu uma postura minimalista que se reflectiu tanto na concepção volumétrica, como na espacialidade interior.

Recorrendo à imagem de uma caixa de madeira a repousar no jardim, Jacques Herzog e Pierre de Meuron escolheram isolar e abstractizar o edifício no perímetro ajardinado, recorrendo para isso à geometrização da forma e à identidade material.

The simple, symmetrical container with a skin of changing but related materials (...) is a wooden box, raised in a park on two U-shaped wedges; it is a volume hovering between two glass strips; a sequence of strips of concrete, glass, wood, glass. ¹¹⁷

A linguagem exterior é a principal responsável pela leitura abstracta do sólido. O volume longitudinal foi dividido em três faixas que alternam entre vidro fosco e betão aparente num jogo de cheio e vazio, opaco e translúcido.

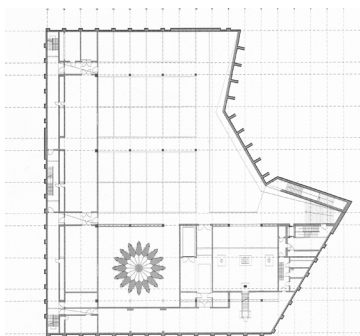
¹¹⁵ URSPRUNG (2005); Herzog & De Meuron. *Natural History*, p. 192.

¹¹⁶ NARED-RAINER (2004); *Museum Buildings. A design manual*, p. 28.

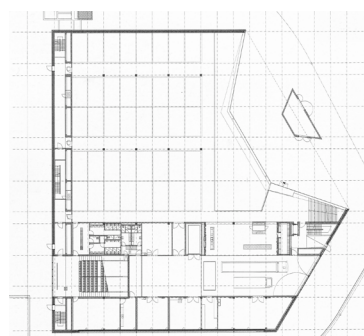
¹¹⁷ MACK (1996); Herzog & de Meuron 1989-1991, p. 73.



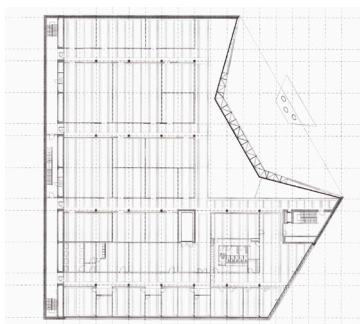
178 | *Schaulager Laurenz Fondation*
Planta de implantação



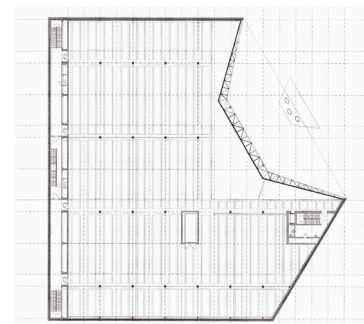
179 | *Schaulager Laurenz Fondation*
Planta da cave



180 | *Schaulager Laurenz Fondation*
Planta do piso térreo



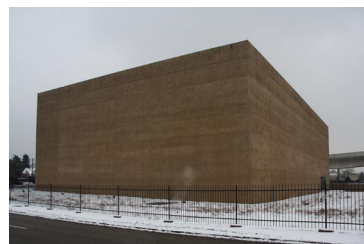
181 | *Schaulager Laurenz Fondation*
Planta do 1º piso



182 | *Schaulager Laurenz Fondation*
Planta do 2º e 3º piso



183 | *Schaulager Laurenz Fondation*
Alçado principal



184 | *Schaulager Laurenz Fondation*
Alçado tardoz

A sobreposição linear dos materiais e o carácter público do piso térreo soltam a 'caixa' correspondente à área expositiva – “(...) *una pieza de madera que reposa sobre una base de hormigón armado de iguales dimensiones que se encuentra semi-enterrada, y cuyo único elemento visible desde el exterior es la parte acristalada situada en su extremo superior.*” ¹¹⁸

O volume paralelepípedo desenvolve-se em três pisos de plantas idênticas, sendo o piso inferior enterrado por razões de dimensão programática. O piso inferior e superior destinam-se à exposição da colecção, enquanto que o piso intermédio conta com programa complementar. Embora o piso subterrâneo também albergue zonas técnicas, é nele que se situa a sala de exposição principal, a maior das áreas expositivas. O espaço hermético, amplo e flexível foi repetido no piso superior, desta vez dividido em três salas de menor dimensão e envolvido por uma faixa de vidro fosco.

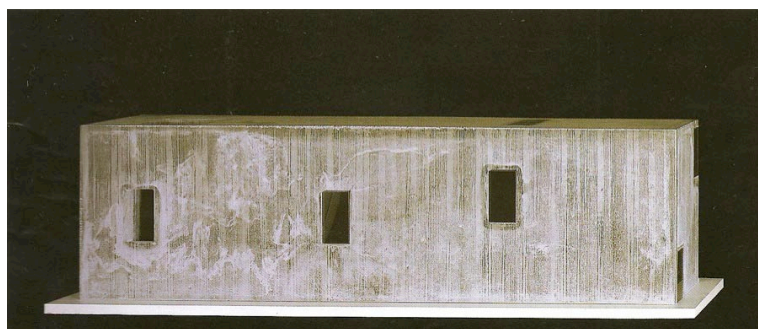
Este Museu é fundamental para compreender a conceptualização da *Schaulager Laurenz Fondation*. Na *Sammlung Goetz*, Herzog e de Meuron adaptaram pela primeira vez o conceito de *layering*, desenvolvido no *Ricola Storage Building*, ao armazenamento de arte.

As referências absorvidas foram adaptadas à nova composição programática e à dimensão do espólio de Emanuel Hoffman, ficando assim definida a estratégia para o desenvolvimento do armazém de arte. Herzog e de Meuron procuraram uma imagem interior e exterior que representasse o empilhamento, num espaço semi-público onde idealmente a colecção fosse visível na sua totalidade.

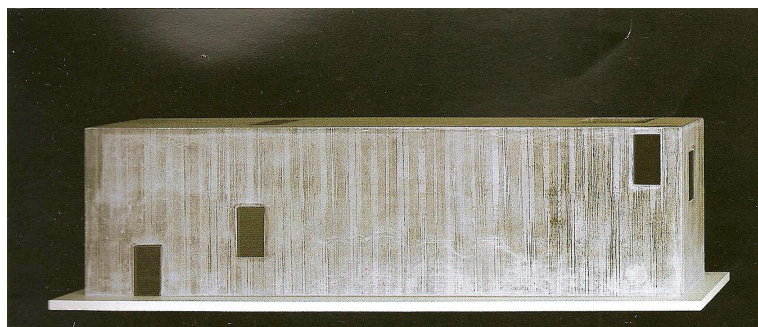
Implantado no limite de uma zona industrial de Basileia, a *Schaulager Laurenz Fondation* está rodeada por armazéns de grande escala por um lado, e por edifícios de habitação unifamiliar pelo outro.

O edifício insere-se no extremo oposto à linha de comboio adjacente, a Este no terreno sensivelmente rectangular. O seu posicionamento assegurou a relação directa com a rua, acentuando o carácter público – ainda que periódico – do Museu.

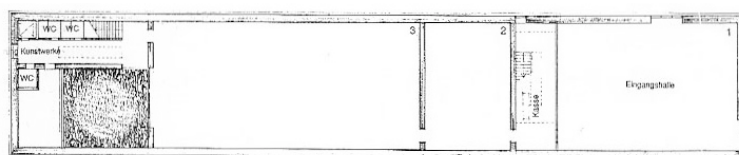
¹¹⁸ *El Croquis Herzog & de Meuron 1981 2000* (2005), p. 102.



185 | *Kunstkiste Museum*
Modelo tridimensional



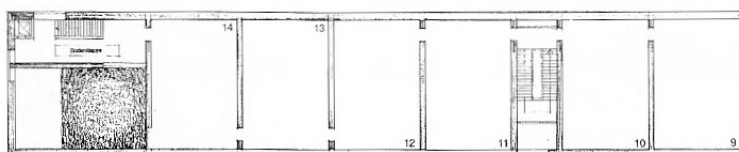
186 | *Kunstkiste Museum*
Modelo tridimensional



187 | *Kunstkiste Museum*
Planta do piso térreo



188 | *Kunstkiste Museum*
Planta do 1º piso



189 | *Kunstkiste Museum*
Planta do 2º piso

A *Schaulager* desenvolve-se num edifício de planta pentagonal, cuja forma se aproxima da silhueta da casa tradicional de duas águas.

O polígono assimétrico acompanha o perímetro formado pela *Emil-Frey Strasse* e pela entrada rampeada para o edifício vizinho.

Exteriormente, a caixa facetada tem um aspecto maciço e opaco, impondo-se como uma escultura no contexto urbano. O passado de Jacques Herzog como artista plástico reflectiu-se nesta abordagem corpórea do volume, já desenvolvida em 1996 no projecto para o *KunstKiste Museum*.

O terreno longitudinal destinado ao **KunstKiste Museum**, o último lote do *Museum Forum* de Bonn, “sólo dejaba lugar para un edificio alargado, de carácter singular” ¹¹⁹.

Os arquitectos suíços desenvolveram uma estrutura horizontal que, à semelhança da *Sammlung Goetz*, pousava no terreno como uma peça abstracta, unitária e introspectiva, sem estabelecer relações directas com a envolvente natural. Tal como o nome sugere – *KunstKiste* significa ‘Caixa de Arte’ –, o Museu foi projectado como uma peça autónoma que expressa “la estrecha relación que hay entre arte y arquitectura” ¹²⁰ através da adição da componente escultórica a uma tipologia arquitectónica.

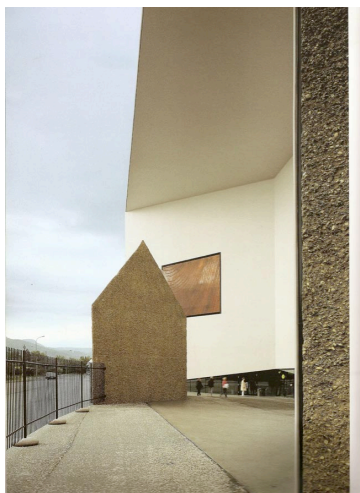
Foi o carácter escultórico do projecto que o aproximou da imaterialidade:

But the roof water, now destined to stain every surface with its vertical striations of rust and algae, will transform the appearance of the concrete box into that of a viscous liquid in an aquarium, the image confirmed by the blackened Windows floating at random like objects at neutral buoyancy. Heavy or light? Solid or liquid? Essential presence or imagistic illusion? ¹²¹

¹¹⁹ Ibidem, p. 276.

¹²⁰ Ibidem, p. 276.

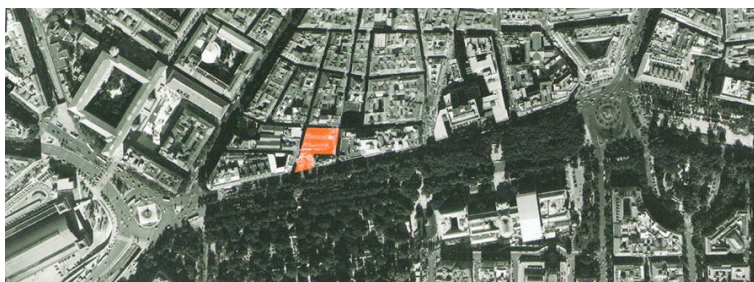
¹²¹ ZAERA (2005) *Between the Face and the Landscape* in *El Croquis Herzog & de Meuron 1981 2000*, p. 411.



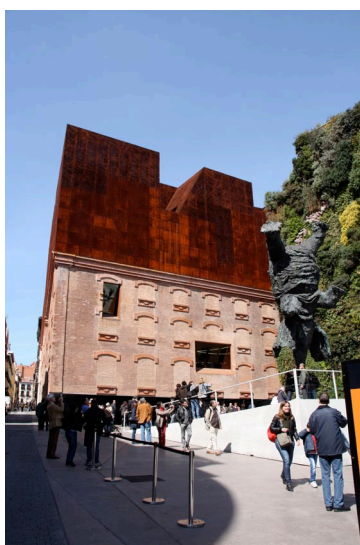
190 | Schaulager Laurenz Fondation
Espaço exterior



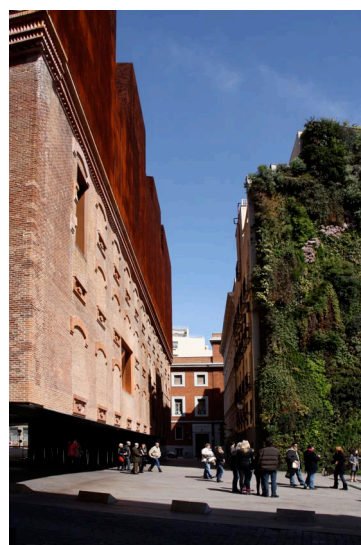
191 | Schaulager Laurenz Fondation
Espaço exterior



192 | CaixaFórum Madrid
Planta de implantação



193 | CaixaFórum Madrid
Praça



194 | CaixaFórum Madrid
Praça

O *KunstKiste Museum* consiste num paralelepípedo longitudinal revestido por uma pele de betão estriado, aberta pontualmente para a iluminação das salas de exposição. “*El edificio es una construcción de hormigón sin costuras, homogénea y sólida: suelos, techos, paredes, fachadas y cubiertas se construyen todos con el mismo material*” ¹²²

Como é habitual na arquitectura de Herzog & de Meuron, o material seleccionado assumiu um papel fundamental na conceptualização do projecto, aproximando-o, neste caso, da imagem de caixa sólida e abstracta.

Na *Schaulager Laurenz Fondation*, Herzog e de Meuron desmaterializaram a escala monumental e escultórica através de um conjunto de intervenções que aproximavam o edifício da escala humana.

À semelhança do que acontece em vários Museus Contemporâneos – como o *Centre Georges Pompidou* –, os arquitectos desenharam uma pequena praça acostada ao armazém cuja forma corresponde ao recuo da fachada principal. Para além de conformar o espaço exterior, a subtracção da forma trapezoidal serve para marcar a entrada pública no Museu.

A criação de um espaço exterior de paragem assegurou a transição necessária entre a escala humana e a escala do Museu, num prolongamento da cidade que é simultaneamente público e privado.

Esta estratégia de dinamização urbana foi posteriormente desenvolvida no *Museo CaixaFórum Madrid*, construído entre 2001 e 2006.

O projecto para o **CaixaFórum Madrid** destaca-se não só pela integração de um Museu Contemporâneo no *Paseo del Prado*, mas também pela carga pictórica do edifício que o identifica como um ícone da cidade. Com uma localização privilegiada no eixo museológico da cidade, o novo Museu desenvolve-se no antigo edifício da *Central Eléctrica del Mediodía*.

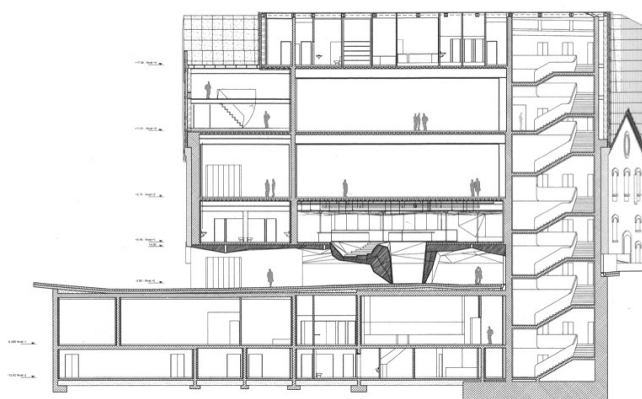
¹²² *El Croquis Herzog & de Meuron 1981 2000* (2005), p. 277.



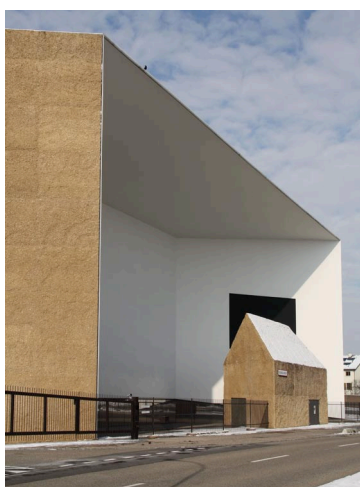
195 | *CaixaForum Madrid*
Praça



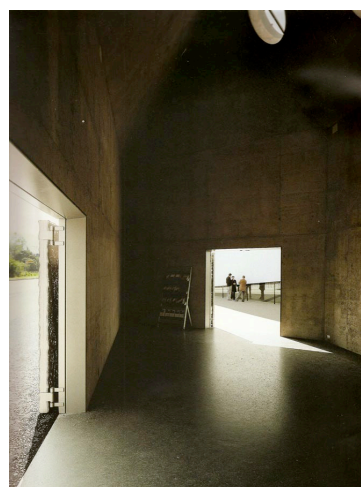
196 | *CaixaForum Madrid*
Entrada



197 | *CaixaForum Madrid*
Corte transversal



198 | *Schaulager Laurenz Fondation*
Vista exterior da 'casa'



199 | *Schaulager Laurenz Fondation*
Interior da 'casa'

A intervenção na central eléctrica espanhola foi algo radical visto ter sido apenas aproveitado o revestimento exterior em tijolo como invólucro do novo programa, numa espécie de homenagem ao passado industrial local.

Ao volume pré-existente foi acrescentado um ‘chapéu’ recortado em aço oxidado que, não só dá escala ao Museu, como permite a introdução de programa anexo à exposição. *“La sorprendente imagen escultórica que ofrece la silueta del CaixaFórum no es una mera floritura arquitectónica, sino el reflejo del paisaje que ofrecen las cubiertas de los edificios vecinos.”*¹²³

O posicionamento recuado da antiga central eléctrica face ao *Paseo del Prado* fomentou a criação de uma praça, um espaço rectangular entre volumes que distancia o Museu da rua, deixando-o ‘respirar’ –

*Pueden plantearse y resolverse así, con un solo gesto de carácter urbano y escultórico, problemas tales como la estrechez de las calles circundantes, la localización de la entrada principal al centro y la identidad arquitectónica de esta institución dedicada al arte contemporáneo.*¹²⁴

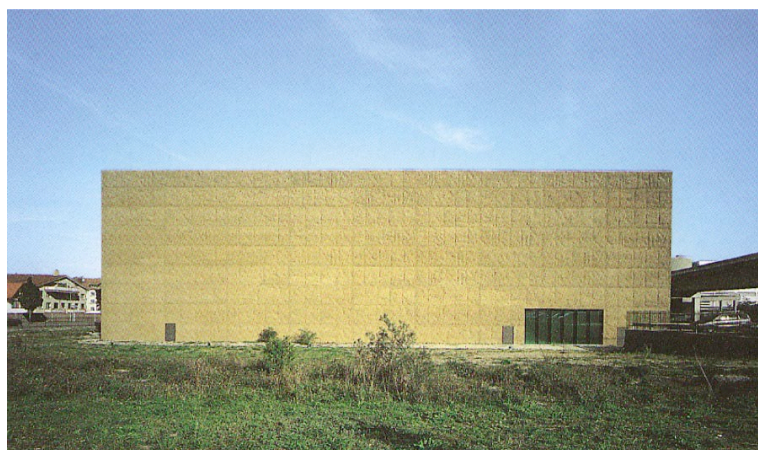
Pode dizer-se que o Museu *CaixaFórum* desafia as leis da gravidade, já que, para prolongar a praça, Herzog e de Meuron optaram por suprimir a base do edifício de tijolo, libertando o espaço público da presença de elementos arquitectónicos.

O espaço exterior que permite o contacto entre o Museu e a cidade assume grande importância no conjunto urbano, ao ponto de interferir significativamente na volumetria.

No caso da *Schaulager Fondation*, a inexistência de um contexto urbano dinâmico que delimitasse a praça motivou a inclusão de um volume menor, de forma semelhante à subtraída ao edifício principal. O segundo volume desempenha um papel fundamental na conformação volumétrica da pequena praça exterior.

¹²³ *El Croquis Herzog & de Meuron 2002 2006 Monumento e intimidad*, p. 339.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 339.



200 | Schaulager Laurenz Fondation
Alçado tardoz



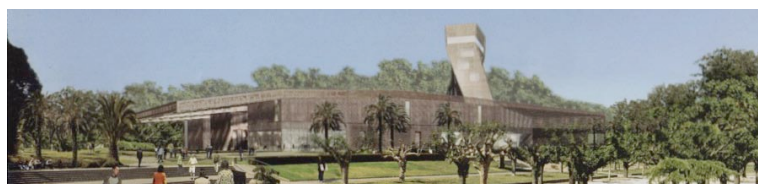
201 | Schaulager L. Fondation
Alçado lateral



202 | Schaulager Laurenz Fondation
Pormenor revestimento



203 | New De Young Museum
Planta de implantação



204 | New De Young Museum
Alçado principal

*Esta pequeña caseta de recepción, en combinación con el quiebro, forma una especie de patio de ambiente urbano. (...) el Schaulager no es sencillamente una nave anónima situada en algún lugar de las afueras de la ciudad, sino más bien un emplazamiento indudablemente activo y seguro de sí mismo.*¹²⁵

A ‘casa’ trapezoidal deformada, não só estabelece uma relação formal com as habitações unifamiliares da envolvente, como confere uma escala doméstica a um armazém de escala monumental.

O carácter sólido e introspectivo da *Schaulager Laurenz Fondation* é acentuado pelo material escolhido para o seu revestimento. Neste projecto, a importância dada à materialidade remetem-nos mais para a memória local e menos para uma imagem final pré-estabelecida.

À excepção da fachada principal, as faces da caixa pentagonal são revestidas com uma argamassa feita a partir dos seixos retirados aquando da escavação do terreno para a construção. A opção de envolver a caixa num material local lança a ideia de edifício que surge do terreno, que sempre existiu naquela localização.

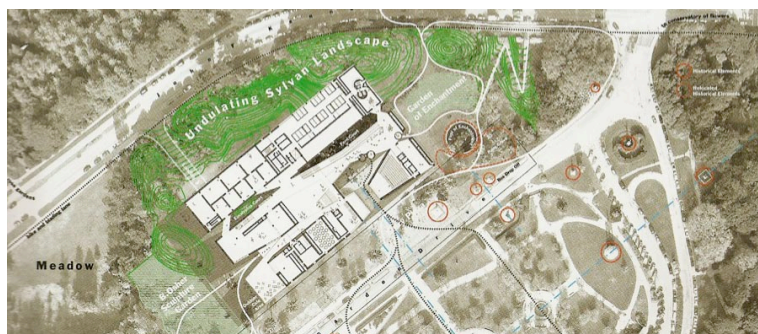
A utilização deste betão tosco conferiu ao edifício um carácter mineralógico que não só o situa geograficamente, como também ajuda a controlar as condições ambientais interiores – “*The walls of the Schaulager look exactly like those of the hole that was excavated for the foundations. It is kind of a positive-negative game, an image of what is underground, the impression of a dig.*”¹²⁶

A estratégia de, através do material que reveste o edifício, contextualizá-lo geográfica e culturalmente, foi também desenvolvida no *New De Young Museum*, contemporâneo à *Schaulager Fondation*. Este Museu distingue-se precisamente pela forma como se inscreve na cidade, sendo esta a base de toda a intervenção.

Inserido num contexto simultaneamente urbano e natural, o ***New De Young Museum***, localizado no *Golden Gate Park*, assumiu uma

¹²⁵ Ibidem, p. 129.

¹²⁶ URSPRUNG (2005); Herzog & De Meuron. *Natural History*, p. 194.



205 | *New De Young Museum*
Planta



206 | *New De Young Museum*
Vista exterior



207 | *New De Young Museum*
Vista exterior



208 | *New De Young Museum*
Alçado principal



209 | *New De Young Museum*
Pátio



210 | *New De Young Museum*
Vista interior

postura bipolar, perdendo-se na vegetação envolvente e mostrando-se à cidade ao mesmo tempo.

Foi a variedade do espólio do Museu de Young que orientou a estratégia de intervenção de Herzog & de Meuron. Se, numa fase inicial, os arquitectos pensaram em separar as colecções por pavilhões dispersos no Parque, rapidamente a ideia de um volume unitário se impôs.

O novo Museu de Young deveria ser o local de encontro de culturas, um lugar onde a diversidade coexiste –

La arquitectura expresa el carácter distintivo de las diversas culturas y, al mismo tiempo, es un lugar de coincidencia, donde la diversidad se encuentra y se cruza, donde los parentescos, de otro modo ocultos entre las diferentes formas culturales, resultan visibles e tangibles. ¹²⁷

A imagem final do edifício e o conceito de aproximação cultural acompanharam o desenvolvimento do edifício em todos os seus domínios, desde a composição volumétrica até à distribuição programática.

Herzog e de Meuron desenvolveram o Museu em três volumes longitudinais quebrados, dispostos paralelamente e ligados por uma cobertura única em cobre que “*pretende manifestar visualmente y fomentar nuestro conocimiento de la coexistencia y la igualdad de las culturas*” ¹²⁸.

A composição tripartida forma uma espécie de organismo, cujos braços se aproximam e afastam pontualmente para deixar o parque ‘entrar’ no espaço museológico.

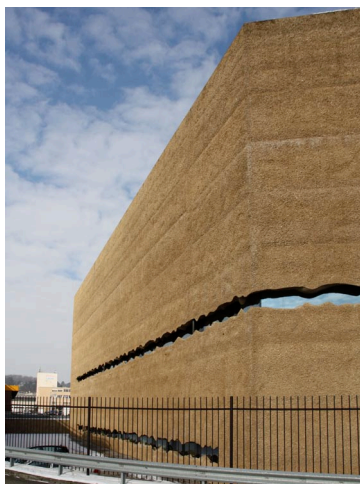
O Museu conta ainda com uma peça vertical no topo Norte do volume, uma torre de geometria distorcida que estabeleceu a ligação visual entre o Museu e a cidade – “*(...) la figura de la torre adopta una postura geométrica con relación a la retícula estrictamente rectangular de la ciudad.*” ¹²⁹

O cobre perfurado que reveste todo o conjunto contribuiu simbolicamente para a unificação das colecções e das culturas. A escolha

¹²⁷ *El Croquis Herzog & de Meuron 1998 2002* (2005), p. 254.

¹²⁸ HERZOG (2006); *El Croquis Herzog & de Meuron 2002 2006 Monumento e intimidad*, p. 151.

¹²⁹ *El Croquis Herzog & de Meuron 1998 2002* (2005), p. 261.



211 | Schaulager Laurenz Fondation
Alçado lateral



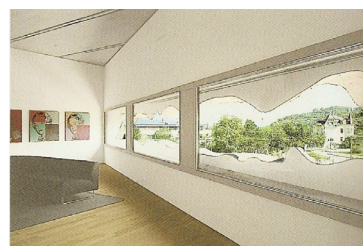
212 | Schaulager Laurenz Fondation
Pormenor do portão



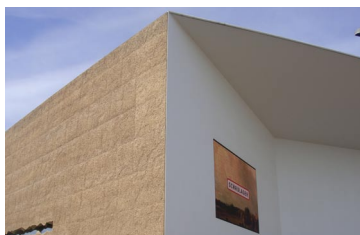
213 | Schaulager Laurenz Fondation
Testes de material



214 | Schaulager Laurenz Fondation
Janela



215 | Schaulager Laurenz Fondation
Janela



216 | Schaulager Laurenz Fondation
Pormenor do alçado principal



217 | Schaulager Laurenz Fondation
Pormenor do alçado principal

de uma cor térrea num material perfurado integrou o Museu na envolvente, facilitando a unidade entre o natural e o artificial.

À semelhança da *Schaulager*, – ainda que neste caso a relação entre o local e a matéria seja mais directa – o *New De Young Museum* agarra-se ao terreno por meio da afinidade entre o cobre perfurado que e a paleta cromática da envolvente.

Talvez com referência no Museu de Young, a textura formada pela mistura de seixos e betão foi replicada nas superfícies metálicas da *Schaulager*, nomeadamente em portões e na grelha que protege o auditório. “*La grava extraída del solar se utilizo para la construcción de los muros y al mismo tiempo determino las formas y las estructuras de superficie de otras partes del edificio, tanto en el interior como en el exterior.*” ¹³⁰

Também as janelas pontuais foram desenhadas a partir da textura da argamassa pétreia. Os rasgos horizontais para iluminação da área administrativa apresentam uma forma orgânica, conseguida através da ampliação de uma sequência de pedras.

Tal como é habitual nos trabalhos de Herzog & de Meuron, a pele do edifício assumiu um papel fundamental na sua identificação, ou seja, na criação de uma imagem reconhecível.

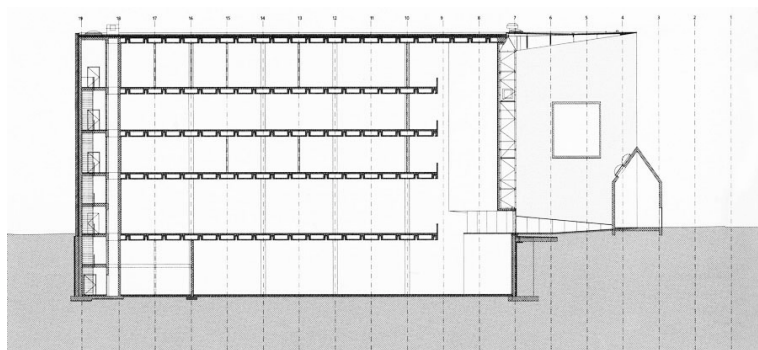
No Museu de Basileia, a ‘capa’ formada pelo revestimento de betão tosco apenas foi interrompida na fachada principal que conforma a “*plaza que define la zona de acceso*” ¹³¹.

As quatro faces da fachada côncava foram revestidas a reboco branco, pontuadas apenas por dois painéis luminosos que, apresentando imagens do espólio de Emanuel Hoffman, reforçam o carácter urbano do Museu-armazém.

A inovadora concepção programática da encomenda feita a Herzog & de Meuron exigiu a conjugação de referências das duas tipologias desenvolvidas: o Museu e o armazém. “*We were fascinated with*

¹³⁰ *El Croquis Herzog & de Meuron 2002 2006 Monumento e intimidad*, p. 132.

¹³¹ *Ibidem*, p. 129.



218 | Schaulager Laurenz Fondation
Corte transversal



219 | Schaulager Laurenz Fondation
Células de armazenamento



220 | Schaulager Laurenz Fondation
Vista interior



221 | Schaulager Laurenz Fondation
Vista interior

*the architectural task posed by this new model because it goes beyond the question of pure storage and calls into question the function of the museum."*¹³²

A encomenda contava, não só com uma forte componente privada de armazenamento das peças, mas também com uma zona de exposição temporária autónoma. Este programa duplo implicou a sectorização interior do edifício – o Museu e funções complementares desenvolvem-se na cave e no piso térreo, e as salas de armazenamento ocupam os três pisos superiores.

A opção de organizar o espólio verticalmente, com base no conceito de *layering*, traduziu-se numa sequência de pisos flexíveis, adaptáveis às dimensões de cada peça –

*The Schaulager in Münchenstein/Basel will consist of cells, successively added on to form the warehouse. The art will still be stored in a compact space but instead of being packed in boxes it will be placed in what you might call exhibition cells.*¹³³

Intercaladas por corredores de acesso, as células onde são armazenadas as peças da colecção Hoffman ajustam-se às necessidades espaciais e ambientais de cada conjunto.

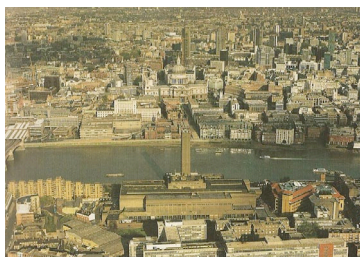
O empilhamento da colecção ao longo dos três pisos foi a forma encontrada para responder ao requisito de ocupar '*menos espacio que un museo*'.

O *layering* da colecção é interrompido no piso da cave, onde se concentram as áreas expositivas. Para além do espaço expositivo de carácter temporário, a planta inferior conta ainda com duas salas de exposição permanente para peças de grande dimensão.

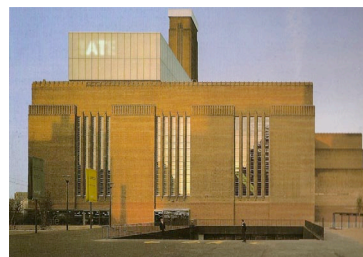
Apesar de ocupar uma área reduzida, o espaço de exposição temporária é certamente o mais rico do edifício. Os quatro pisos superiores projectam-se sobre um átrio de altura total, um vazio monumental que permite ao utilizador 'ver' toda a colecção.

¹³² URSPRUNG (2005); Herzog & De Meuron. *Natural History*, p. 193.

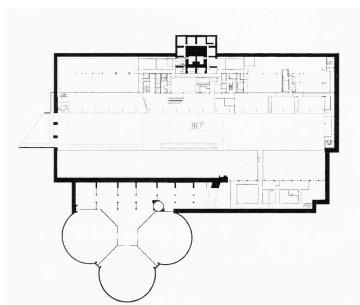
¹³³ Ibidem, p. 193.



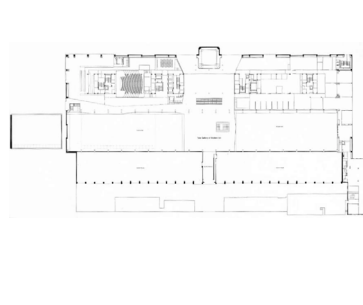
222 | *Tate Modern Gallery*
Vista aérea



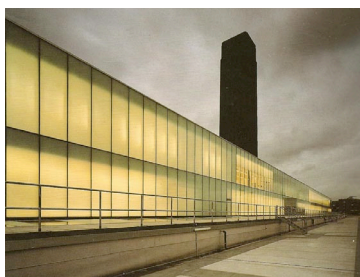
223 | *Tate Modern Gallery*
Alçado lateral



224 | *Tate Modern Gallery*
Planta do piso térreo



225 | *Tate Modern Gallery*
Planta do 1º piso



226 | *Tate Modern Gallery*
Penthouse



227 | *Tate Modern Gallery*
Jardim e alçado principal



228 | *Tate Modern Gallery*
Turbine Hall

Este espaço encontra referências na *Turbine Hall* da *Tate Modern Gallery* de Londres – construída ao mesmo tempo que a *Schaulager Fondation* –, e no desenho de Étienne-Louis Boullée para a *Bibliothèque Royale*.

O desafio de converter a *Bankside Power Station* num Museu para albergar a colecção contemporânea da conceituada **Tate Gallery** foi lançado no início dos anos 90.

Entre 1994 e 2002, coube a Herzog & de Meuron a tarefa de transformar o edifício projectado por Giles Gilbert Scott, em 1940, num espaço dedicado à exposição de arte.

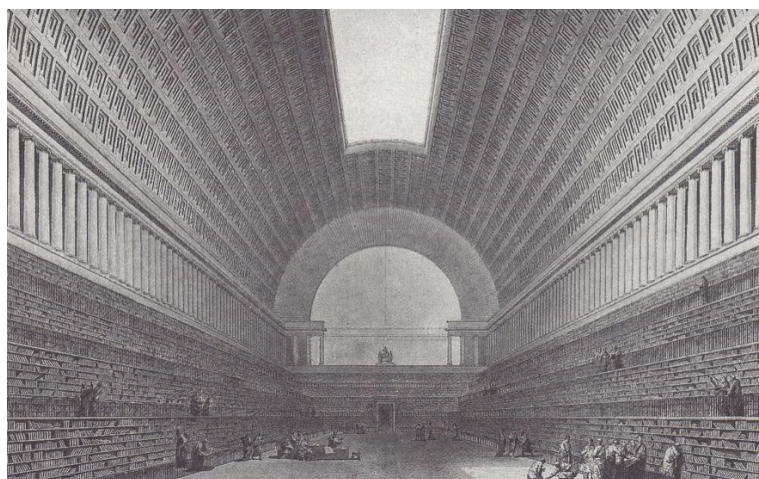
Rendidos à presença volumétrica da *Power Station*, desde a fase inicial do projecto que os arquitectos suíços escolheram não esconder o edifício mas sim evidenciá-lo no perfil da cidade. Esta estratégia levou a que a intervenção exterior fosse mínima, mantendo-se assim a imagem consolidada do grande paralelepípedo na margem do Tamisa – “*The policy of accretion and even fusion which the practice has adopted towards the Gilbert Scott building has, however, produced an architecture in which one cannot always distinguish between old and new.*”¹³⁴

À volumetria anterior foram subtraídos pequenos volumes justapostos à fachada e foi adicionada uma *penthouse*, uma coroa de luz pousada sobre o edifício que anuncia a presença do Museu na cidade e, associada à chaminé pré-existente, se relaciona com a *St. Paul's Church* na margem oposta do rio.

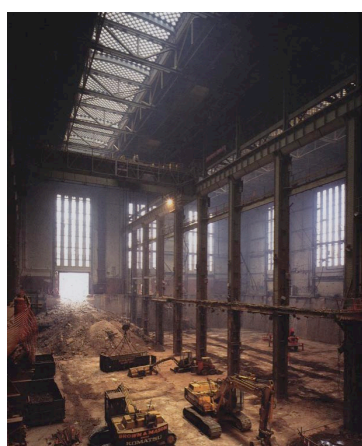
A significativa intervenção de Herzog & de Meuron vê-se no interior da actual *Tate Modern*. Os arquitectos ‘escavaram’ o volume aproveitando a organização tripartida do interior para estruturar a distribuição espacial e programática.

Enquanto que as alas laterais foram subdivididas em espaços de diferentes dimensões ao longo dos quatro pisos expositivos, o espaço central correspondente à sala das turbinas foi desenvolvido como um espaço pavilhonar de altura total. A *Turbine Hall* funciona como uma praça

¹³⁴ MOORE & RYAN (2000); *Building Tate Modern. Herzog & de Meuron transforming Giles Gilbert Scott*, p. 29.



229 | Bibliothèque Royale du Paris



230 | Tate Modern Gallery
Turbine Hall (construção)



231 | Tate Modern Gallery
Turbine Hall



232 | Schaulager Laurenz Fondation
Área de exposição



233 | Schaulager Laurenz Fondation
Área de exposição

interna, um espaço amplo de circulação, paragem e exposição marcado pelo ritmo da repetição dos perfis aço que acentuam a escala da sala. “*At Tate Modern the immensity of the turbine hall, and its diffuse contained light, is truly cathedral-like.*” ¹³⁵

Também o espaço da *Turbine Hall* foi influenciado pelo desenho de Étienne-Louis Boullée para a *Bibliothèque Royale* – um espaço amplo, iluminado zenitalmente, que exerce uma força centrífuga sobre o utilizador.

In his design for the Bibliothèque royale, the French architect Étienne-Louis Boullée (1728-1799) had good reasons to make the Reading Room as large as possible. For, in his eyes, the pyramid of knowledge arising from the accumulation of books could not be wide or high enough. ¹³⁶

A *Tate Modern* tornou-se no grande ícone museológico do século em Londres, quer pela sua presença monumental, quer pela capacidade de absorver grandes exposições num espaço urbano encerrado.

À semelhança da *Tate Modern Gallery* e da *Bibliothèque Royale*, o grande espaço central da *Schaulager* adquire uma escala monumental que ‘esmaga’ o visitante.

A entrada no edifício é feita pelo piso onde se concentram células de armazenamento, a cafetaria, a livraria-loja. A dualidade programática estabeleceu a transição entre o espaço de Museu e o espaço de armazém, representada também pela faixa de vidro que corta o grande plano de parede.

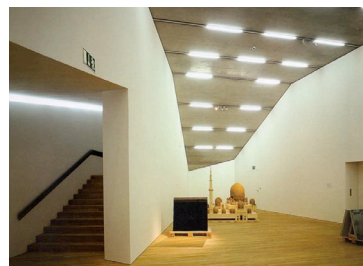
Os materiais utilizados no interior da *Schaulager* acentuam o conceito de *layering* que sustenta a formalização do edifício. As galerias em betão aparente dos três pisos em *mezanino* contrastam com os planos brancos de parede, simplificando uma imagem arquitectónica muito complexa.

¹³⁵ Ibidem, p. 24.

¹³⁶ URSPRUNG (2005); Herzog & De Meuron. *Natural History*, p. 173.



234 | Schaulager Laurenz Fondation
Área de exposição



235 | Schaulager Laurenz Fondation
Área de exposição



236 | Schaulager Laurenz Fondation
Átrio



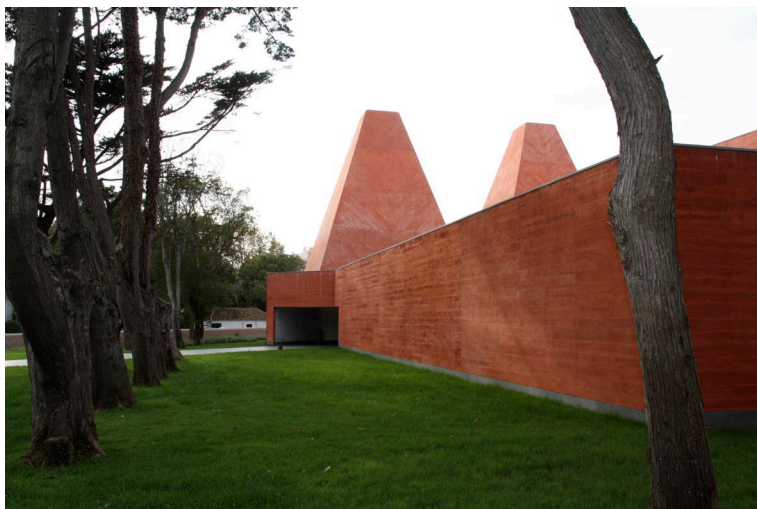
237 | Schaulager Laurenz Fondation
Células de armazenamento



238 | Schaulager Laurenz Fondation
Área de exposição

A sobreposição dos planos das galerias e a repetição sequencial das lâmpadas horizontais ao longo do tecto das galerias distorcem a escala do átrio e dissimulam a altura real do edifício.

O interior do armazém de arte continua, portanto, o trabalho exterior de desmaterialização da escala monumental e de construção de uma imagem reconhecível.



239 | Casa das Histórias Paula Rego
Alçado principal



240 | Casa das Histórias Paula Rego
Alçado lateral



241 | Casa das Histórias Paula Rego
Entrada



242 | Casa das Histórias Paula Rego
Alçado principal



243 | Casa das Histórias Paula Rego
Pátio da cafeteria

CASA DAS HISTÓRIAS PAULA REGO

Com um papel determinante na obra do arquitecto Eduardo Souto de Moura e no panorama da Arquitectura Contemporânea portuguesa, a Casa das Histórias Paula Rego constitui o segundo maior marco no desenvolvimento museológico em Portugal, a seguir ao Museu de Arte Contemporânea de Serralves, construído no final dos anos 90.

Baseada no conceito de Casa-Museu, a Casa das Histórias não só se afirma enquanto ícone cultural da cidade de Cascais, como se destaca entre as realizações contemporâneas do contexto museológico Internacional.

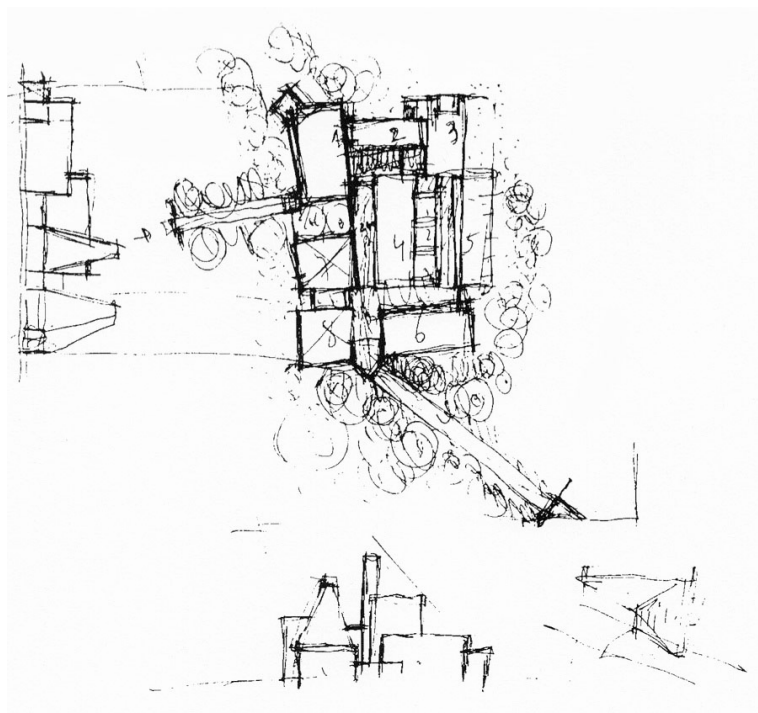
EDUARDO SOUTO DE MOURA

Formado na década de 70 pela Faculdade de Belas-Artes do Porto, Eduardo Souto de Moura desenvolveu o seu percurso arquitectónico tendo como referência a obra de Mestres como Fernando Távora, Álvaro Siza, Mies van der Rohe ou Aldo Rossi. A mistura de influências fez com que o arquitecto português procurasse um caminho próprio, sendo perceptíveis ao longo do seu caminho as mudanças de direcção na procura de uma arquitectura singular.

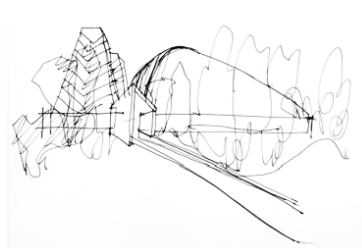
*A arquitectura de Souto Moura, como a de Távora e Siza, (...) mistura formas e referências, intercala exigências do lugar e do programa, valoriza contemporaneamente o pormenor e o geral, acolhe a circunstância como nutrimento primordial e a diferença como principio base da arquitectura.*¹³⁷

Embora a referência de Aldo Rossi esteja presente desde a sua formação, o fascínio pelo Movimento Moderno e em particular pelas formas primárias do Neoplasticismo – “(...) a parede é a parede, o vidro é

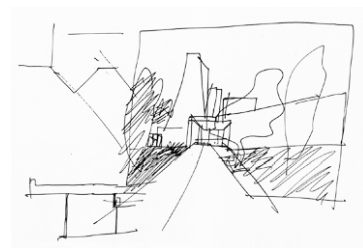
¹³⁷ LEONI (2003); *À procura de uma regra. A arquitectura de Eduardo Souto de Moura* in *Eduardo Souto de Moura*, p. 19.



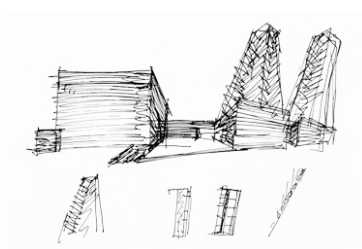
244 | Casa das Histórias Paula Rego
Esquiço



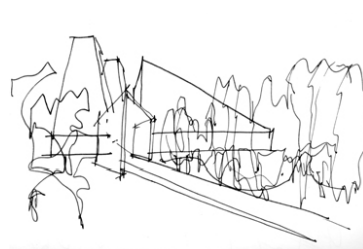
245 | Casa das Histórias Paula Rego
Esquiço



246 | Casa das Histórias Paula Rego
Esquiço



247 | Casa das Histórias Paula Rego
Esquiço



248 | Casa das Histórias Paula Rego
Esquiço

o vidro”¹³⁸ – marcaram um longo período da obra de Souto de Moura, no qual a influência formal de Mies se destacou.

O processo de trabalho de Souto de Moura combina os fundamentos da Arquitectura Contemporânea, o regionalismo da Arquitectura Popular portuguesa e os métodos projectuais da Escola do Porto. O arquitecto defende a relação íntima entre o construído e a envolvente como princípio estruturante da arquitectura e recorre a referências locais para consolidar o projecto, desenvolvendo-o desde a identidade figurativa até ao mais ínfimo detalhe.

Eduardo Souto de Moura acredita que o arquitecto deve ser capaz de *“congregar con su inteligencia aquello que se hizo a lo largo de miles de anos. Cuando naturaleza e artefacto coexisten en perfecto equilibrio, entonces se alcanza el estadio supremo del arte o el silencio de las cosas.”*¹³⁹

2007 | 2009 **CASA DAS HISTÓRIAS PAULA REGO**

A encomenda do Museu destinado a albergar parte da obra da artista plástica Paula Rego inseriu-se no programa de desenvolvimento cultural de Cascais, iniciado em 2002.

O projecto de dinamização da cidade carecia de um equipamento cultural simbólico, um ícone do desenvolvimento arquitectónico e cultural que, à semelhança do que aconteceu em Bilbao, impulsionasse a actividade turística local.

A escolha do arquitecto do Museu coube à própria Paula Rego que, conhecedora do espaço expositivo, o idealizou como *“um lugar de histórias e desenhos, divertido, despretenso, vivo, cheio de alegrias e de muitas maldades.”*¹⁴⁰ Paula Rego pretendia afastar-se da monotonia do percurso sugerida por alguns Museus, introduzindo no espaço expositivo um pouco da sua forma de ver a arte. O próprio nome dado à Casa-Museu

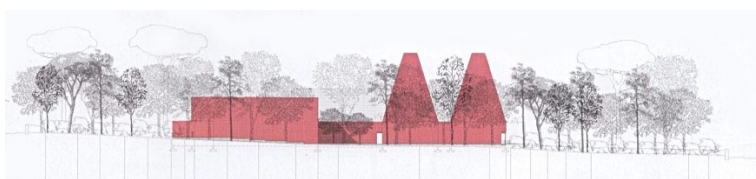
¹³⁸ MOURA (2003); *Entrevista biográfica* in *Eduardo Souto de Moura*, p. 436.

¹³⁹ MOURA (1998); *Entrevista a Eduardo Souto de Moura* in *2G Eduardo Souto de Moura. Obra recente*, p. 135.

¹⁴⁰ GRANDE (2009); *Museumania, Museus de hoje, Modelos de ontem*, p. 122.



249 | Casa das Histórias Paula Rego
Planta de implantação



250 | Casa das Histórias Paula Rego
Alçado lateral



251 | Casa das Histórias Paula Rego
Alçado principal



252 | Casa das Histórias Paula Rego
Alçado lateral

reflecte essa vontade de se afastar do modelo rígido de certas realizações museológicas: “*Casa das Histórias porque a Pintora considerava que a designação de Museu poderia sugerir uma solução estática.*” ¹⁴¹

Coube a Eduardo Souto de Moura a difícil tarefa de criar uma Casa-Museu capaz de narrar a intensidade do percurso artístico da pintora.

“*Tive a sorte de poder escolher o terreno, o que aumentou a minha responsabilidade depois da pintora Paula Rego me ter escolhido como projectista*” ¹⁴².

O terreno destinado à construção do Museu insere-se numa zona habitacional relativamente afastada do centro de Cascais e corresponde à antiga ocupação do Clube da Parada, cujo edifício-sede foi recuperado e ampliado no final da década de 90 para albergar o Museu do Mar.

Delimitado por vias de importância menor, o terreno disponível destaca-se pela densa vegetação que se desenvolve em redor do vazio correspondente aos antigos *courts* de ténis, que lançou o mote para a implantação do novo edifício. A dimensão do ‘bosque murado’, como descreve Souto de Moura, permitia uma certa liberdade na intervenção do arquitecto, limitada apenas pelo posicionamento das árvores e pelo edifício pré-existente.

A estratégia do arquitecto passou por manter a vegetação existente e tirar partido da relação entre esta e o edifício, num jogo de positivo e negativo. A localização escolhida para o Museu – a clareira correspondente aos *courts* de ténis – permitia a formalização do programa museológico e apaziguava as questões ambientais relacionadas com a arborização.

Directamente influenciado pela altura das árvores e pela dimensão das copas, o edifício assume uma postura ambivalente na relação que estabelece com a rua. A estratégia de dissimular a escala do volume fazendo-o desaparecer por entre as árvores foi compensada pela presença de elementos verticais na composição, que acentuam o carácter urbano e público do edifício.

¹⁴¹ CAPUCHO (2007); *A Casa das Histórias in Casa das Histórias Paula Rego*, p. 7.

¹⁴² MOURA (2010); *ARQA Arquitectura e Arte. Mercados Criativos*, p. 44.



253 | Casa das Histórias Paula Rego
Modelo tridimensional



254 | Casa das Histórias Paula Rego
Vista exterior e Museu do Mar



255 | Casa das Histórias Paula Rego
Alçado tardoz



256 | Casa das Histórias Paula Rego
Alçado principal

Para além das condicionantes naturais do terreno, o projecto para a Casa das Histórias Paula Rego personifica as memórias culturais do local e do próprio arquitecto. A colecção de influências característica da metodologia projectual de Souto de Moura repercutiu-se na Casa-Museu, onde à Arquitectura Contemporânea foram associadas referências simbólicas que evocam modelos antigos.

*“Neste espaço museológico para Cascais, Souto de Moura associa determinados dispositivos formais a heranças de composição arquitectónica, fórmulas de implantação e usos de escala que se podem facilmente contextualizar numa geografia muito particular.”*¹⁴³

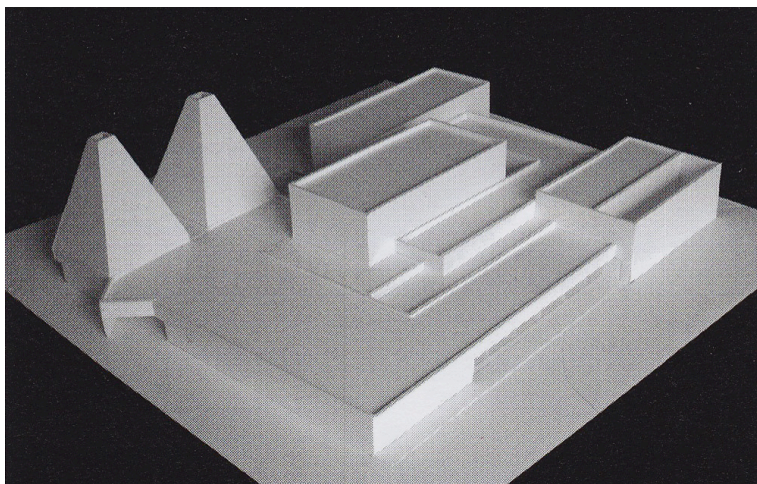
Foi precisamente o equilíbrio entre a contemporaneidade e a historicidade do Museu que o tornaram num modelo de referência no percurso arquitectónico de Souto de Moura e no desenvolvimento museológico em Portugal.

A Casa das Histórias desenvolve-se numa base rectangular de orientação Norte/Sul, sensivelmente paralela à Avenida da República, adjacente ao lado Sul do terreno. Situado na metade Oeste do terreno, o edifício projectado por Eduardo Souto de Moura esconde-se na vegetação envolvente sem estabelecer qualquer tipo de relação com o edifício pré-existente.

A mistura de referências mencionada anteriormente ganhou significado também na composição volumétrica. A forma do edifício corresponde à justaposição de volumes paralelepípedicos agrupados em torno de uma peça central, intercalados por dois pátios – um de serviço e um outro público, referente à cafetaria. Aparentemente partida, a composição foi trabalhada de forma a anular a individualização dos volumes através da relação de hierarquia. O somatório de volumes neutros ganha assim um significado simbólico, remetendo para a primeira influência a analisar: o *Altes Museum* de Karl Friedrich Schinkel.

De facto, o esquema compositivo da Casa das Histórias aproxima-se do *Altes Museum* de Berlim, tanto formal como conceptualmente.

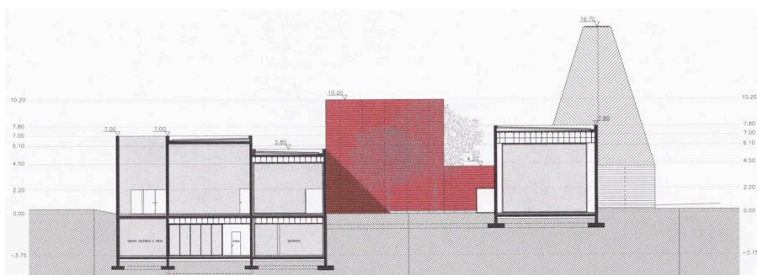
¹⁴³ MILHEIRO (2009); *O Arquitectar das Casas Simples in Casa das Histórias Paula Rego. Arquitectura*, p. 30.



257 | Casa das Histórias Paula Rego
Modelo tridimensional



258 | Casa das Histórias Paula Rego
Corte transversal



259 | Casa das Histórias Paula Rego
Corte transversal



260 | Casa na Serra da Arrábida
Vista exterior



261 | Casa na Serra da Arrábida
Vista exterior

A formação simétrica em torno de um elemento central mimetiza os modelos Clássicos de Oitocentos, marcados pela importância da sala *rotonda* enquanto dinamizadora da composição.

Ainda que escondido por uma volumetria contemporânea, Eduardo Souto Moura recorreu claramente ao arquétipo museológico de Schinkel, não só pela sua importância no desenvolvimento da tipologia, mas também numa espécie de tributo a Mies van der Rohe. *“Souto de Moura vem afirmando que aquilo que lhe interessa em Mies não é a sua vertente padronizada pela crítica, mas o seu interesse pela arquitectura clássica e a sua admiração, entre outros, pelo arquitecto oitocentista Karl Friedrich Schinkel”*¹⁴⁴

Para além da influência alemã, é visível um retorno do arquitecto a modelos de implantação anteriormente utilizados, como é o caso da casa na Serra da Arrábida (1994-2002).

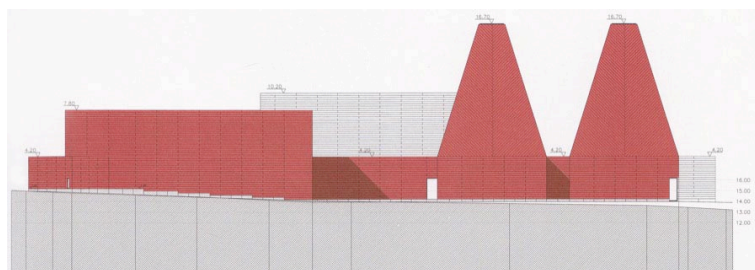
À semelhança da Casa das Histórias, a casa na Serra da Arrábida é composta por um conjunto de volumes justapostos em torno de um volume central que organiza a composição exterior e a distribuição interior.

Ainda como influência para a composição volumétrica, podemos referir o arquitecto italiano Aldo Rossi. Ainda que a sua influência na obra de Souto de Moura seja maioritariamente conceptual, é impossível ficar indiferente à semelhança entre o Museu de Cascais e as complexas composições geométricas de Rossi, das quais é exemplo o *Bonnefantenmuseum* em Maastricht. *“(...) la Casa das Historias Paula Rego traduce ese regreso conjunto a los imaginarios de Siza y Rossi, aunque en el detalle sea una obra claramente souto-de-mouriana.”*¹⁴⁵ Mais uma vez, o tributo a um Mestre que acompanha Souto de Moura desde a sua formação.

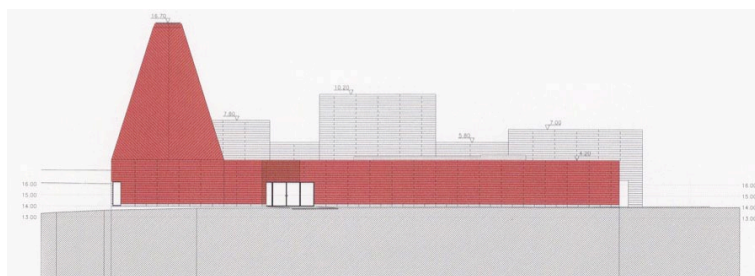
Rossi es una referencia para mi generación. (...) durante mucho tiempo aparecen las referencias a Mies van der Rohe. Pero no me quedé del todo satisfecho hasta que Rossi presentó su proyecto para un museo en

¹⁴⁴ GRANDE (2009); *O Palácio Escarlate* in *Casa das Histórias Paula Rego. Arquitectura*, p. 13.

¹⁴⁵ GRANDE (2009); *Teatros del Mundo* in *El Croquis Souto de Moura 2005 2009*, p. 28.



262 | Casa das Histórias Paula Rego
Alçado lateral



263 | Casa das Histórias Paula Rego
Alçado lateral



264 | Casa das Histórias Paula Rego
Alçado principal



265 | Casa das Histórias Paula Rego
Alçado lateral



266 | Casa das Histórias Paula Rego
Pátio da cafetaria



267 | Palácio Nacional de Sintra
Vista exterior

*Berlín afirmando que el mejor arquitecto del siglo XX había sido Mies van der Rohe. De pronto, para mí, todo cobró sentido.*¹⁴⁶

Por fim, podemos ainda referir a referência a Álvaro Siza Vieira, que se expressa “*en el juego tenso de los diversos volúmenes que componen la ‘casa’ y en las sutilezas espaciales establecidas entre los tránsitos y las inflexiones que recortan sus ángulos interiores y exteriores.*”¹⁴⁷

A riqueza da composição longitudinal é pontuada por dois elementos verticais que se tornaram na imagem de marca do Museu. As pirâmides quadrangulares da Casa das Histórias, não só dinamizam o jogo volumétrico entre o edifício e as copas das árvores, como também acentuam a escala pública do edifício, tornando-o visível a partir da rua. “*Las dos ‘chimeneas’ son, en el sentido descrito, dos objets trouvés (...), dos signos que anuncian, en tanto que faros urbanos, la presencia de la nueva institución en la ciudad.*”¹⁴⁸

*Com este museu, Souto de Moura desenvolve uma ‘arquitectura do nosso tempo’, ainda que, na realidade, repita ‘modelos antigos’ (...) evocando arquétipos intemporais da iconografia urbana: torres, faróis, silos e chaminés, com as que marcam o perfil do Palácio de Sintra.*¹⁴⁹

Utilizadas como contraponto à horizontalidade da composição, as duas pirâmides são os elementos mais ecléticos da Casa-Museu. Para além da clara influência do Palácio Nacional de Sintra – memória local –, o arquitecto recorre à sua biblioteca de referências individual, evocando Aldo Rossi e Étienne-Louis Boullée.

¹⁴⁶ MOURA (2008); *Regresso a Casa* in *El Croquis Souto de Moura 2005 2009*, p. 21.

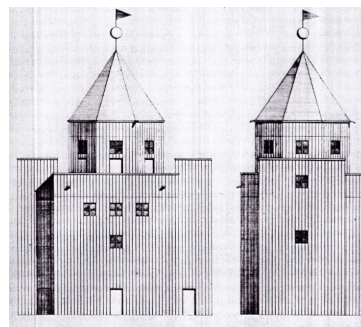
¹⁴⁷ GRANDE (2009); *Teatros del Mundo* in *El Croquis Souto de Moura 2005 2009*, p. 28.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 28.

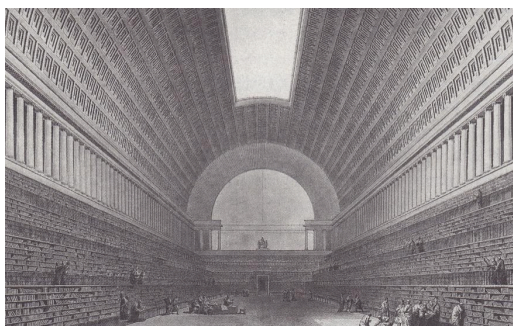
¹⁴⁹ GRANDE (2009); *O Palácio Escarlata* in *Casa das Histórias Paula Rego. Arquitectura*, p. 12.



268 | Bonnefantenmuseum (A. Rossi)
Vista exterior



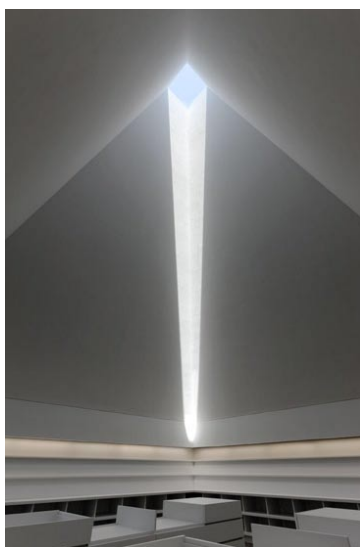
269 | Teatro del Mondo, Venezia (A. Rossi)
Desenho



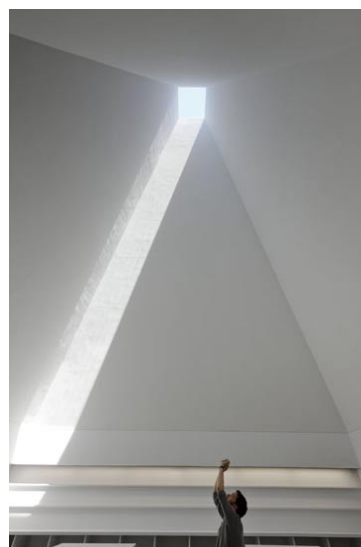
270 | Bibliothèque Royale du Paris



271 | Mosteiro de
Alcobaça



272 | Casa das Histórias Paula Rego
Livraria-loja



273 | Casa das Histórias Paula Rego
Livraria-loja

A Casa das Histórias recorda a persistência de elementos verticais na obra de Aldo Rossi, como é o caso do já referido *Bonrefantenmuseum* ou do *Teatro del Mondo* em Veneza, onde o arquitecto italiano recorreu à memória da arquitectura náutica, particularmente dos faróis.

À semelhança da *Tate Modern* de Herzog & de Meuron, a geometria do Museu foi igualmente influenciada por desenhos de Étienne-Louis Boullée. Contudo, ao contrário da influência formal de Rossi, a influência do mestre francês atinge o plano funcional, estabelecendo uma relação com o programa destinado à base das ‘chaminés’. Iluminado zenitalmente, o espaço interior correspondente à livraria tem como referência o desenho de Boullée elaborado aquando do projecto para a *Bibliothèque Royale*, desenvolvido em 1785. O efeito ascendente da sala abobadada da Biblioteca foi repetido na Casa-Museu, acentuado pela confluência dos planos verticais e pelo lanternim quadrado no extremo da pirâmide, numa clara analogia ao rasgo longitudinal de Boullée.

A conformidade entre a forma piramidal e a distribuição programática lançam-nos agora para a influência local, a memória cultural que estimulou o desenvolvimento do projecto. A segunda pirâmide, relacionada com o pátio quadrangular, corresponde interiormente à cafeteria. Esta relação é justificada pelo autor através da referência à chaminé do Mosteiro de Alcobaça, cuja riqueza formal deslumbrou Souto de Moura.

Depois de nomes como Schinkel, Aldo Rossi, Álvaro Siza Vieira e Boullée, é fundamental falar naquela que se tornou a influência mais evidente: Raul Lino, ou mais precisamente, a Casa de Santa Maria e a Casa dos Penedos, em Cascais e Sintra respectivamente.

Souto de Moura não deixou passar despercebida a sua admiração por Raul Lino, “*arquitecto portugués que en la primera mitad del siglo XX hizo construir en esas regiones algunos palacetes en los que cristalizaría el arquetipo de la ‘casa portuguesa’ de esas décadas.*”¹⁵⁰

¹⁵⁰ GRANDE (2009); *Teatros del Mundo* in *El Croquis Souto de Moura 2005 2009*, p. 28.



274 | Casa dos Penedos
Vista exterior



275 | Casa dos Penedos
Vista exterior



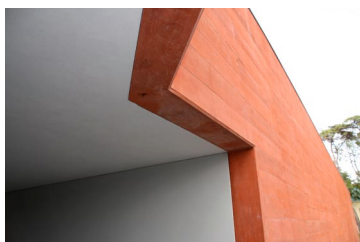
276 | Palácio da Pena
Vista aérea



277 | Palácio da Pena
Vista exterior



278 | Casa das Histórias Paula Rego
Alçado lateral



279 | Casa das Histórias Paula Rego
Pormenor do alçado principal



280 | Casa das Histórias Paula Rego
Pormenor

A Casa das Histórias retomou o conceito das ‘chaminés habitadas’ presente nas casas de Raul Lino, adaptando-as formalmente à linguagem contemporânea.

Esta referência é a que melhor sustenta a presença das duas pirâmides na composição volumétrica do Museu de Cascais precisamente pela forte identidade local. *“Fui a ver una casa suya que no está muy publicada, a la entrada de Estoril, con unas chimeneas muy pronunciadas. Y después comencé a hacer un organigrama.”*¹⁵¹

Os pináculos da Casa dos Penedos, remetem-nos, por sua vez, para a memória local que certamente influenciou Raul Lino aquando do projecto para o palacete de Sintra: o Palácio da Pena. A força imagética das duas realizações incentivou Souto de Moura a trabalhar com a verticalidade da composição e particularmente com a forma piramidal.

Para além da temática da ‘chaminé habitada’, a influência da Casa dos Penedos e do Palácio da Pena estendeu-se ao material utilizado para o revestimento exterior. *“(...) a Raul Lino, Souto de Moura vai ainda buscar a dimensão decorativa, retomada nos pigmentos óxidos do betão aparente, mas também no efeito estriado da sua cofragem, evocativa dos painéis de azulejo que povoam aqueles palacetes.”*¹⁵²

Souto de Moura anulou a individualização da composição volumétrica através da uniformização do revestimento exterior. Para além da memória da Casa dos Penedos e do Palácio de Sintra, o pigmento vermelho do betão contrapõe o verde das copas das árvores circundantes, reforçando o jogo de oposição entre o construído e a envolvente. *“A escolha desta cor tem ainda a ver com o efeito dos antigos courts de ténis em terra batida.”*¹⁵³

Os segmentos marcados pela cofragem de madeira criaram uma textura que confere tridimensionalidade à fachada através dos diferentes tons de vermelho. A estereotomia horizontal foi apenas interrompida nas duas pirâmides, onde cofragem em espinha reforçou a forma triangular e o movimento ascendente.

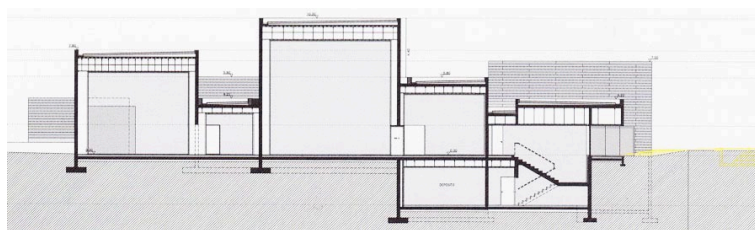
¹⁵¹ MOURA (2008); *Regresso a Casa* in *El Croquis Souto de Moura 2005 2009*, p. 17.

¹⁵² GRANDE (2009); *O Palácio Escarlata* in *Casa das Histórias Paula Rego. Arquitectura*, p. 14.

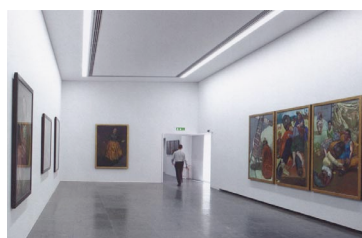
¹⁵³ MOURA (2007); *O Projecto* in *Casa das Histórias Paula Rego*, p. 11.



281 | Casa das Histórias Paula Rego
Planta do piso térreo



282 | Casa das Histórias Paula Rego
Corte transversal



283 | Casa das Histórias Paula Rego
Sala de exposição



284 | Casa das Histórias Paula Rego
Sala de exposição

O posicionamento dos volumes justapostos corresponde, no interior, à separação entre os diferentes sectores programáticos.

O Museu foi organizado de forma a permitir a utilização individual de cada secção, localizando-se portanto as funções anexas – cafetaria, livraria e auditório – junto à entrada do edifício, a Sul. Esta solução aproxima-se do esquema compositivo dos actuais centros culturais, nos quais a importância dos espaços de lazer se sobrepõe ao espaço expositivo. Embora aparente ter apenas um piso, o programa museológico estende-se para a cave, onde se localizam as áreas técnicas do edifício.

Tal como a forma exterior, também a distribuição interior mimetiza o modelo de Schinkel em Berlim, organizando-se o programa e o percurso expositivo em torno da sala central, destinada, neste caso, a exposições temporárias. A maior sala de exposição – a sala central – tornou-se, à semelhança da sala *rotunda* do *Altes Museum*, no coração do Museu, organizador da composição.

Enquanto que na secção Sul se encontra o programa adicional, na secção Norte do Museu que concentram-se os espaços expositivos. Para além da já mencionada sala de exposições temporárias, a Casa-Museu conta com sete salas destinadas à colecção de Paula Rego.

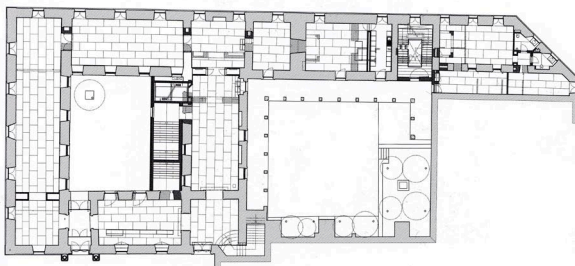
As salas de exposição permanente, maioritariamente rectangulares, organizam-se em torno da sala de exposições temporárias num percurso sequencial, intencionalmente narrativo e contínuo, que concretiza a vontade da Pintora de contar uma história. Apesar da aparente rigidez do percurso, o arquitecto previu a ligação à exposição temporária e a possibilidade de iniciar a visita pelos dois extremos da ‘narrativa’.

A sequência Clássica de salas em torno de um núcleo já havia sido experimentada por Souto de Moura no projecto para a remodelação do Museu Grão Vasco, em Viseu.

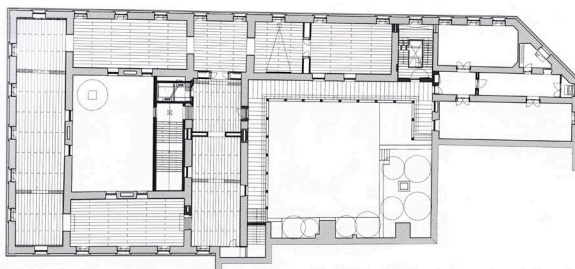
A intervenção do arquitecto no edifício do século XVI do **Museu Grão Vasco** apoiou-se na reestruturação do percurso expositivo e procurou criar condições favoráveis para a apresentação da colecção permanente. “Os *objectivos da nova restauração eram a eliminação das*



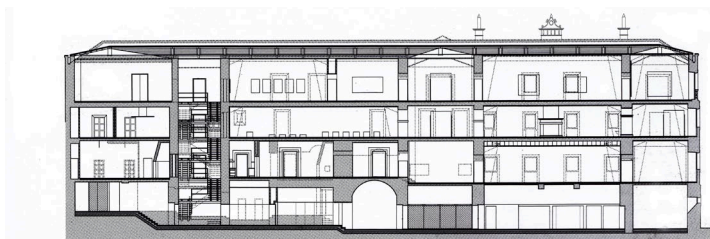
285 | Museu Grão Vasco
Vista exterior



286 | Museu Grão Vasco
Planta do piso térreo



287 | Museu Grão Vasco
Planta do 1º piso



288 | Museu Grão Vasco
Corte transversal

janelas da restauração anterior e pensar nos espaços idóneos para a exposição de obras de grande formato” ¹⁵⁴

Originalmente palácio episcopal, o edifício tinha uma planta reticulada que obrigou Souto de Moura a uma reorganização espacial. “O primeiro que havia a fazer era eliminar todas as divisórias interiores e voltar a começar outra vez.” ¹⁵⁵

Eduardo Souto de Moura utilizou as dimensões do maior quadro como módulo para dimensionar o espaço e tornar proporcional a relação altura/profundidade. O percurso expositivo foi simplificado numa sequência de salas rectangulares em torno do pátio central, onde se localizam agora os acessos verticais.

A intervenção do arquitecto centrou-se essencialmente no tratamento do espaço expositivo, o que implicou intervir na fachada. Para além de ter acrescentado um metro à fachada pré-existente, o arquitecto fechou as janelas do pátio para conseguir uma iluminação equilibrada no interior.

Ainda que se trate de uma recuperação de um edifício antigo, o Museu Grão Vasco conta com uma distribuição programática e espacial semelhante à da Casa das Histórias.

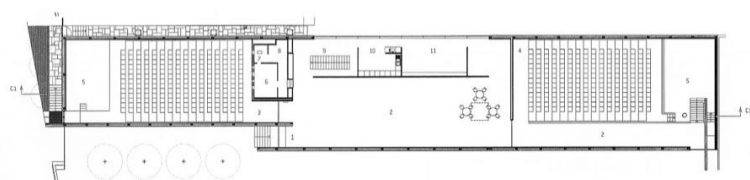
No Museu de Cascais, a linguagem neutra das salas destinadas à exposição assemelha-se já desenvolvida na Casa das Artes do Porto e, posteriormente, no Museu de Arte Contemporânea de Bragança.

Construída entre 1981 e 1991, a **Casa das Artes** do Porto contempla um vasto programa cultural para além do programa museológico. À semelhança do que acontece na Casa das Histórias Paula Rego, ao espaço expositivo foram associadas funções culturais e recreativas, neste caso proporcionalmente distribuídas no conjunto programático.

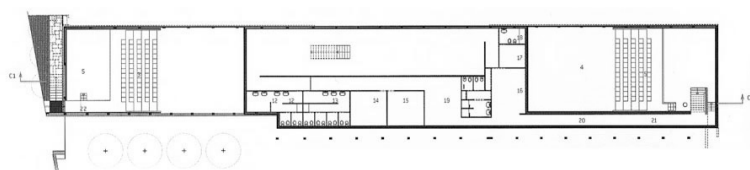
O rigor da geometria da casa e do jardim existentes no terreno destinado à Casa das Artes motivaram a pouca intervenção do arquitecto, cujas estratégias passaram por anular a presença formal do novo edifício.

¹⁵⁴ MOURA, Eduardo S. (2008); *Eduardo Souto de Moura. Conversas com Estudantes*, p. 41.

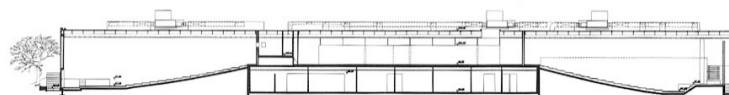
¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 41.



289 | Casa das Artes
Planta da Cave



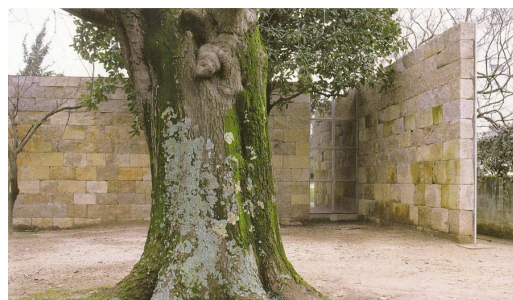
290 | Casa das Artes
Planta do piso térreo



291 | Casa das Artes
Corte longitudinal



292 | Casa das Artes
Entrada



293 | Casa das Artes
Vista exterior



294 | Casa das Artes
Vista interior



295 | Casa das Artes
Espaço de exposição

Souto de Moura projectou um edifício anónimo, perfeitamente autónomo, que se escondia na vegetação e nos muros em pedra, misturando-se nas cores da envolvente.

Os materiais escolhidos pelo arquitecto reforçaram esta vontade de não interferir na pré-existência e de anular a presença do edifício. Para além da paleta cromática seleccionada, o arquitecto jogou com os reflexos e as transparências dos planos de vidro na fachada. *“O projecto fez-me descobrir, num certo sentido, um dos princípios da minha linguagem que consiste em trabalhar por fragmentos: pedra por um lado, vidro por outro, uma parede rebocada na direcção da rua.”*¹⁵⁶

Os dois planos desfasados na fachada principal anunciam a entrada a eixo da composição tripartida. Dividido em três secções, o volume rectangular organiza-se em torno de um núcleo central onde se concentram acessos verticais e zonas de apoio ao visitante, num esquema compositivo simplificado. As restantes zonas técnicas e sanitários públicos concentram-se no piso inferior, invisível a partir da cota de entrada.

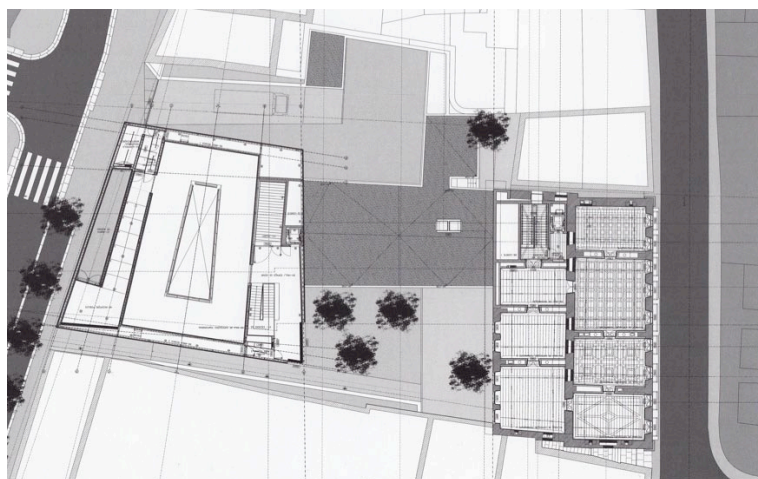
Mais do que pela caracterização formal, a Casa das Artes destaca-se no percurso museológico de Eduardo Souto de Moura pela abordagem Moderna ao espaço expositivo. Ainda que não seja o programa que mais área ocupa, a sala de exposições repete os princípios fundamentais do espaço expositivo contemporâneo neutro, branco e flexível, mais tarde aplicados no Museu de Cascais.

Livre de elementos arquitectónicos, a sala rectangular retoma o espaço amplo sem subdivisões que se adequa aos objectos em exposição. Apesar do carácter longitudinal do espaço se aproximar da concepção de galeria, o arquitecto procurou *“evitar transformar a galeria num corredor e manteve legível o espaço único”*¹⁵⁷.

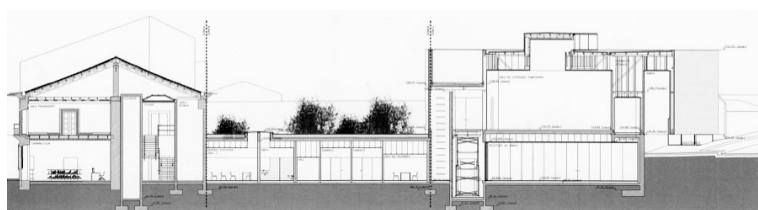
Tal como na Casa das Artes, também no Museu de Arte Contemporânea de Bragança o espaço expositivo se aproxima da flexibilidade e neutralidade introduzidas pelos mestres modernistas. Este caso torna-se particularmente interessante pela proximidade de duas soluções distintas: no edifício pré-existente, o espaço expositivo

¹⁵⁶ MOURA (2003); *Eduardo Souto de Moura*, p. 77.

¹⁵⁷ Ibidem, p. 77.



296 | Museu de Bragança
Planta do 1º piso



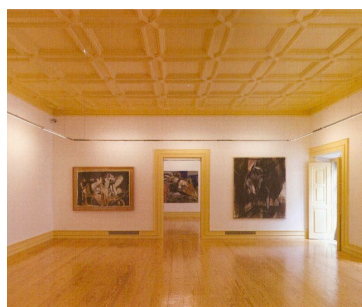
297 | Museu de Bragança
Corte longitudinal



298 | Museu de Bragança
Vista exterior



299 | Museu de Bragança
Vista exterior



300 | Museu de Bragança
Sala de exposição permanente



301 | Museu de Bragança
Sala de exposição temporária

desenvolve-se numa sequência Clássica e o novo edifício mimetiza o conceito de ‘cubo branco’.

O projecto para o **Museu de Arte Contemporânea de Bragança** contempla um pouco do Museu Grão Vasco e da Casa das Artes. Para além da construção de um novo edifício – à semelhança da Casa das Artes – o projecto conta com a intervenção do arquitecto num Solar do século XVIII, localizado no extremo Sul do lote.

Mais do que intervir física e culturalmente na cidade, o arquitecto propôs *“una nueva estrategia urbana, poniendo en valor la parte más degradada de la ciudad con un edificio limpio, claro y que sorprendentemente no toca el suelo.”*¹⁵⁸

Ao antigo solar – recuperado para integrar a exposição permanente do Museu – foi justaposto um volume rectangular longitudinal, uma galeria ampla onde são feitas pequenas exposições e por onde é feito o acesso ao novo volume da frente Norte. A rematar a galeria está um volume branco, cego, de planta sensivelmente rectangular, que acompanha a volumetria da rua.

A volumetria tripartida do Museu de Bragança reflectiu-se na sua distribuição funcional e programática. A associação de um edifício do século XVIII a um volume contemporâneo criou as condições necessárias para a convivência entre o percurso sequencial – característico do Museu Clássico – e o espaço livre e flexível do Museu Moderno.

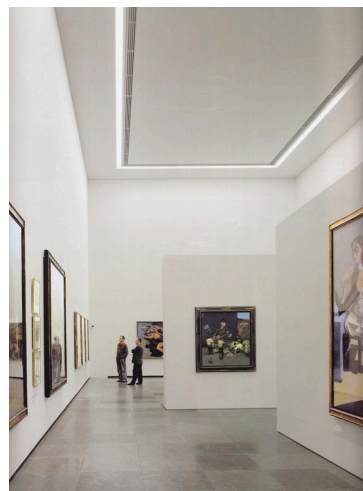
O aproveitamento da estrutura do solar resultou numa sequência de salas rectangulares de pequenas dimensões que estabelecem um percurso linear entre si. Em contrapartida, o volume cúbico corresponde a uma sala única, de grandes dimensões, totalmente flexível e livre da presença de elementos arquitectónicos, ideal para exposições temporárias.

Este edifício reflecte simultaneamente o princípio da ‘caixa branca’ desenvolvido no início do século XX e o fascínio do arquitecto pelos espaços industriais, como sendo o exemplo mais próximo do contentor asséptico. Segundo Eduardo Souto de Moura, *“Os artistas contemporâneos preferem as galerias industriais aos museus dos*

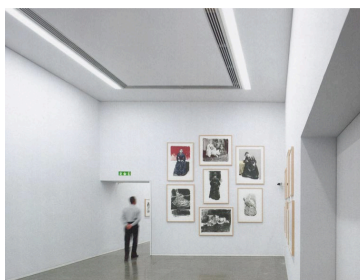
¹⁵⁸ MOURA (2008); *Memória Descritiva* in *El Croquis Souto de Moura 2005 2009*, p. 108.



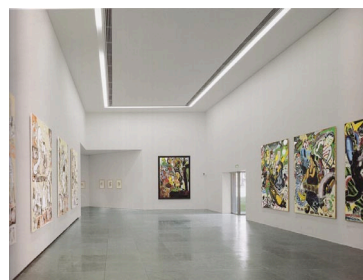
302 | Casa das Histórias Paula Rego
Sala de exposição temporária



303 | Casa das Histórias Paula Rego
Sala de exposição permanente



304 | Casa das Histórias Paula Rego
Sala de exposição temporária



305 | Casa das Histórias Paula Rego
Sala de exposição temporária

*arquitectos porque são edifícios neutros, onde a obra pode exprimir-se sozinha.”*¹⁵⁹

À semelhança do Museu de Bragança, o espaço expositivo da Casa das Histórias é uma fusão entre o modelo Clássico e o modelo Contemporâneo, anteriormente desenvolvidos no Museu Grão Vasco e na Casa das Artes, respectivamente.

A monotonia sequencial que preocupava Paula Rego foi anulada pela hierarquização e diferenciação das salas de exposição, quer pelo seu tamanho, quer pelo posicionamento das aberturas que enriquecem o percurso.

Também a iluminação das salas as diferencia e as torna únicas no contexto do Museu. Na Casa das Histórias, o arquitecto optou por limitar as salas à luz artificial pela dificuldade que existe em controlar a luz natural.

*É um debate que mantenho com o Siza à volta de experiências como Serralves e da dificuldade em controlar a luz quando se usam vãos na cobertura. Além disso está demonstrado que uma iluminação artificial adequada em museus, procurando reproduzir a luz natural com uma intensidade controlada, não acentua os custos energéticos.*¹⁶⁰

À excepção da sala de exposições temporárias e de duas das salas de exposição permanente, os espaços expositivos contam com aberturas para o exterior, ainda que a luz natural não seja significativa na iluminação do espaço e das obras expostas. Mesmo sendo necessário introduzir momentos de paragem ao longo do percurso, o arquitecto não queria que a dimensão dos vãos e a luz que deixam entrar interferisse na leitura da exposição.

¹⁵⁹ MOURA (2003); *Entrevista biográfica* in Eduardo Souto de Moura, p. 437.

¹⁶⁰ MOURA (2007); *O Projecto* in Casa das Histórias Paula Rego, p. 12.

CONSIDERAÇÕES FINAIS **DOIS MUSEUS, UM RUMO**

CONSIDERAÇÕES FINAIS **DOIS MUSEUS, UM RUMOR**

Ultrapassado um conturbado percurso ao longo da História, o Museu mostrou-se capaz de acompanhar o processo evolutivo contemporâneo, sobressaindo no conjunto das tipologias culturais da cidade actual.

Para descortinar o futuro do Museu é fundamental compreender, tanto o Museu Contemporâneo, como a totalidade da evolução museológica, já que os principais fundamentos do Museu do século XX foram sendo instituídos desde as primeiras realizações.

Desde as galerias palacianas semi-privadas do século XVI que o Museu vem seduzindo coleccionadores e estudiosos. O crescente interesse pela Arte e a posterior autonomização do espaço expositivo conduziram à sua instituição enquanto tipologia pública. Para isso, contribuíram modelos como o *Grand Louvre*, o *Guggenheim Museum* de Nova Iorque ou o *Centre Georges Pompidou*, decisivos na consolidação do Museu enquanto equipamento público e dinamizador urbano.

No início do século XX, a *“ruptura promovida pelas vanguardas teve reflexo no âmbito do museu, como instituição e como espaço do coleccionismo em que se apresentava a arte moderna.”*¹⁶¹ A construção do MoMA, em Nova Iorque, assinalou o momento de ruptura com a tradição, a vitória das vanguardas futuristas sobre o passado Clássico que introduziu uma nova concepção espacial – o espaço neutro e flexível da ‘caixa branca’.

*“Os museus contemporâneos seguiram na esteira dos protótipos do movimento moderno e de algumas realizações dos anos cinquenta, recuperando valores tipológicos dos museus históricos; ao mesmo tempo, porém, eles realizaram uma completa transformação de sua concepção convencional.”*¹⁶²

¹⁶¹ MONTANER (2003); *Museos para el siglo XXI*, p. 9.

¹⁶² Ibidem, p. 8.

A mediatização global no final de Novecentos originou uma explosão de Museus por todo o Mundo, especialmente na América do Norte, onde o crescimento das colecções privadas motivou a construção de numerosos modelos.

Os Museus construídos no final do século caracterizam-se, precisamente, pela inovação espacial e pelo seu papel na estrutura urbana, cultural e social da cidade. Exemplo disso é o *Museo Guggenheim Bilbao*, um Museu para massas construído com o objectivo de colocar no mapa uma cidade culturalmente esquecida.

O Museu Contemporâneo é, portanto, um meio de comunicação e reconhecimento da cidade contemporânea. Caracterizado pela sua dimensão urbana e colectiva, o Museu do século XX insurge-se como um ícone cultural cuja função didáctica foi ultrapassada pela função comercial e turística.

O Museu torna-se, cada vez mais, numa imagem arquitectónica identificativa, agente de modernização e de promoção política e institucional “*que sepultou o museu enquanto templo de musas, para o ressuscitar como um espaço híbrido algures entre a feira popular e o centro comercial.*” ¹⁶³

A ‘comercialização’ da tipologia reflecte-se na sua definição espacial e programática. O Museu Contemporâneo teve de se adaptar à grande afluência de que é alvo, a um público activo que procura um local de consumo e lazer – “*Museums need to funnel crowds efficiently but also allow the visitor intimacy or moments of direct experience before individual Works of artistic or historical interest.*” ¹⁶⁴

O novo Museu social é gerador de um grande espaço urbano interior cuja palavra de ordem é ‘diversificação’ – a periodicidade das exposições e a coexistência de diferentes programas num mesmo edifício garantem a dinâmica que alimenta o Museu Contemporâneo.

¹⁶³ HUYSEN (1995); *Sair da Amnésia: o Museu como Meio de Comunicação de Massas in Museomania, Museus de hoje, Modelos de ontem*, p. 163.

¹⁶⁴ MOORE & RYAN (2000); *Building Tate Modern. Herzog & de Meuron transforming Giles Gilbert Scott*, p. 25.

Compreendendo a conceptualização do Museu do século XX, é possível teorizar sobre o futuro da tipologia. O crescente mediatismo da instituição e o consequente aumento das colecções privadas exigem novos espaços de armazenamento, capazes de responder à aceleração do processo de produção, exposição e armazenamento do Museu Contemporâneo.

Num período em que as inovações tecnológicas ultrapassam a memória arquitectónica, é necessário procurar um modelo tipológico que se adapte às novas necessidades programáticas.

Para além da função expositiva inerente ao conceito do Museu e das funções anexas introduzidas pelo modelo de Centro Cultural, o Museu do século XXI pressupõe uma área de conservação dimensionada para uma grande colecção.

Também a condição comercial da arte é fundamental para a nova concepção do espaço museológico. O Museu actual não é só um ícone urbano dedicado às massas, mas é também um meio de projecção de novos artistas, onde é atribuído um valor económico à arte.

Neste sentido, o novo Museu não só deve expor e conservar, como também deve manter a totalidade da colecção acessível ao público profissional –

Therefore the question arises of what kind of building would make it possible, in the future, to limit publicly accessible space in a museum while at the same time not only ensuring the possibility of attractive exhibitions but also making the entire collection permanently accessible to a Professional public. ¹⁶⁵

Após compreender de que forma é feita a transição para o Museu do século XXI, interessa aplicar a teoria aos dois casos analisados: a *Schaulager Laurenz Fondation* e a Casa das Histórias Paula Rego.

Ainda que formal e programaticamente divergentes, as duas realizações convergem no domínio conceptual, enquanto derivações da tipologia museológica.

¹⁶⁵ URSPRUNG (2005); Herzog & De Meuron. *Natural History*, p. 193.

Apesar das diferentes abordagens urbanas e sociais – enquanto que a Casa das Histórias é assumidamente pública, a *Schaulager* é semi-pública –, o conceito de Museu-arquivo ou armazém de arte é aplicável aos dois modelos.

Na **Schaulager Laurenz Fondation** estamos perante um depósito de arte, periodicamente aberto ao público, cuja área expositiva foi reduzida em detrimento da área de conservação. Na verdade, o programa expositivo surge associado ao armazenamento como forma de inserção urbana, motivando a expansão do núcleo cultural de Basileia até ao subúrbio.

Construído apenas com o intuito de se tornar um armazém privado, a *Schaulager* é um dos maiores edifícios inteiramente dedicados à arte contemporânea.

Com uma concepção assumidamente industrial, a *Schaulager Fondation* é o primeiro registo de uma nova tipologia que deriva do Museu – um edifício que serve de arquivo para um espólio em crescimento, uma espécie de *back-up* do espaço museológico.

Derivado do conceito de Casa-Museu, o Museu-depósito desenvolvido por Herzog & de Meuron promove, de certa forma, um retorno ao modelo ancestral do Museu-palácio, onde as galerias serviam não só para armazenar colecções de antiguidades, mas também para o deleite privado do coleccionador e seus convidados. Apenas a elementaridade do conceito foi restituída, num edifício que congrega o Museu público e o armazém privado num modelo inovador.

Por sua vez, a **Casa das Histórias Paula Rego** é concebida com base no esquema conceptual da Casa-Museu. Eduardo Souto de Moura projectou um Museu onde a ‘nova’ concepção programática contrasta com a reminiscência do modelo Clássico de Oitocentos.

Formal e espacialmente distante da *Schaulager Fondation*, a Casa das Histórias apresenta semelhanças conceptuais com o armazém de arte de Herzog & de Meuron – mesmo sendo um Museu público, a Casa-Museu Paula Rego é um arquivo da vida, trabalho e obra da artista plástica portuguesa.

Ainda que não seja uma consequência directa do engrandecimento das colecções privadas, a Casa-Museu é, sem dúvida, um depósito, onde é permitida uma relação de proximidade entre o visitante a colecção, contrariando a comercialidade do Museu Contemporâneo.

Todo o Museu é, portanto, um armazém acessível; enquanto que no Museu-depósito existem claramente duas zonas programáticas, no caso do Museu desenvolvido por Eduardo Souto de Moura, o espaço expositivo coincide com o espaço dedicado ao armazenamento e conservação das peças.

A *Schaulager Laurenz Fondation* e a Casa das Histórias Paula Rego indicam, portanto, aquele que parece ser o futuro da tipologia museológica – o crescimento das colecções privadas irá transformar o Museu expositivo que conhecemos num Museu-arquivo.

A crescente necessidade de armazenamento encontrará resposta em modelos de influência industrial, cujo planeamento permitirá a conservação das peças de acordo com a sua especificidade.

O Museu enquanto câmara de tesouros carregada de simbolismo dará lugar a uma concepção de armazém de arte público, um depósito de apoio ao Museu que simultaneamente expõe e conserva registos da indústria cultural contemporânea.

O MUSEU **CRONOLOGIA**

- - *Museion* da Academia de Platão.
- - *Museion* do Liceu de Aristóteles.
- - *Museion* de Alexandria.
- - Pinacoteca dos Propileus da Acrópole de Atenas.

1508 | 1579 - *Cortile de Belvedere*, Donato Bramante. Roma, Itália

1545 | 1550 - *Antiquarium*, Cardeal Cesi. Roma, Itália

1559 | 1564 - *Galleria degli Uffizi*, Giorgio Vasari. Florença, Itália

1569 | 1571 - *Antiquarium* de Albrecht V, Jacopo Strada. Munique, Alemanha

1574 | 1581 - *Tribuna degli Uffizi*, Buontalenti. Florença, Itália

1583 | 1590 - *Galleria de Sabbioneta*, Vincenzo Scamozzi. Mantova, Itália

1678 | 1683 - *Ashmolean Museum of Oxford*. Oxford, Inglaterra

1704 - Proposta para o Museu Ideal, Leonhard C. Sturm.

1740 | 1761 - *Villa Albani*, Carlo Marchionni; Roma, Itália

1742 - Proposta para o Museu de Augusto III, Conde Algarotti. Dresden, Alemanha

1767 | 1770 - *Newby Hall*, Robert Adam. North Yorkshire, Inglaterra

1769 | 1777 - *Museum Fridericianum*, Simon Louis du Ry. Kassel, Alemanha

1773 | 1780 - *Museo Pio-Clementino*, M. Simonetti e Giuseppe
Camporesi. Roma, Itália

1778 | 1779 - *Prix de Rome*, Guy de Gisors e J.F. Delonay.

1783 - Proposta para um Museu, Étienne-Louis Boullée.

1785 | 1819 - *Museo del Prado*, Juan de Villanueva. Madrid, Espanha

1793 - *Grand Louvre*. Paris, França

- 1802 | 1809 - Proposta para um Museu, Jacques-Nicolas-Louis Durand.
- 1806 | 1823 - *Braccio Nuovo del Museo Pio-Clementino*, Rafael Stern. Roma, Itália
- 1811 | 1814 - *Dulwich College Picture Gallery*, Sir John Soane. Londres, Inglaterra
- 1816 | 1830 - *Glyptothek*, Leo von Klenze. Munique, Alemanha
- 1822 | 1830 - *Altes Museum*, Karl Friedrich Schinkel. Berlim, Alemanha
- 1823 | 1852 - *British Museum*, Sir Robert Smirke. Londres, Inglaterra
- 1824 - *National Gallery of London*. Londres, Inglaterra
- 1826 | 1836 - *Alte Pinakothek*, Leo von Klenze. Munique, Alemanha
- 1830 | 1852 - *Musée de L'Hermitage*, Leo von Klenze. São Petersburgo, Rússia
- 1843 - *Alte Staatsgalerie*, Gottlob Georg von Barth. Estugarda, Alemanha
- 1847 | 1855 - Galeria de Dresden, Gottfried Semper. Dresden, Alemanha
- 1852 | 1908 - *South Kensington Museum (Victoria and Albert Museum)*. Londres, Inglaterra
- 1854 | 1860 - *University Museum of Oxford*, Benjamin Woodward. Oxford, Inglaterra
- 1859 | 1861 - *Corcoran Gallery of Art*, Renwick. Washington, E.U.A.
- 1871 | 1881 - *Natural History Museum of London*, Alfred Waterhouse. Londres, Inglaterra
- 1880 | 1905 - *Musée Royale d'Art et d'Histoire*. Bruxelas, Bélgica
- 1897 | 1903 - *Kaiser Friedrich Museum*, Ihne. Berlim, Alemanha
-
- 1910 | 1930 - *Pergamon Museum*, Alfred Messel. Berlim, Alemanha
- 1911 | 1915 - *Minneapolis Museum of Art*, Zontzinger, Borie e Trumbauer. Minneapolis, E.U.A.
- 1911 | 1941 - Museu Nacional Soares dos Reis, Joaquim Sampaio. Porto, Portugal
- 1928 - Projecto para o Museu Pernio, Alvar Aalto e A. Rancken.
- 1928 | 1929 - Pavilhão Alemão de Barcelona, Mies van der Rohe. Barcelona, Espanha
- 1929 - *Musée Moderne*, Auguste Perret.
- 1929 - *Musée Mondial*, Le Corbusier.
- 1930 | 1935 - *Den Haag Gemeentemuseum*, Hendrik Petrus Berlage. Den Haag, Holanda
- 1930 | 1939 - *Museum of Modern Art*, Philip Goodwin e Edward D. Stone. Nova Iorque, E.U.A.
- 1931 - Projecto para um Museu de Arte Contemporânea, Le Corbusier. Paris, França
- 1937 - Concurso para o Museu de Belas-Artes, Alvar Aalto. Talin, Estónia
- 1937 | 1938 - *Rijksmuseum Kröller-Müller*, Henry van de Velde. Otterlo, Holanda
- 1939 - *Musée à Croissance Illimitée*, Le Corbusier.
- 1938 | 1941 - *National Gallery of Art*, John Russell Pope. Washington, E.U.A.
- 1942 - Museu para uma Cidade Pequena, Mies van der Rohe.

- 1943 | 1959 - *Guggenheim Museum NY*, Frank Lloyd Wright. Nova Iorque, E.U.A
- 1950 | 1953 - *Yale University Art Gallery*, Louis Khan. New Haven, E.U.A.
- 1952 | 1957 - Museu de Ahmedabad, Índia, Le Corbusier. Ahmedabad, Índia
- 1953 | 1957 - *Wallraf-Richartz-Museum*, Rudolf Schwarz. Colónia, Alemanha
- 1955 - Galeria Gyllenberg. Helsínquia, Finlândia
- 1955 - Pavilhão Finlandês para a Bienal de Veneza, Alvar Aalto. Veneza, Itália
- 1957 - Museu de Belas-Artes de Bagdad, Alvar Aalto. Bagdad, Iraque
- 1957 | 1959 - Museu de Arte Ocidental, Le Corbusier. Tóquio, Japão
- 1957 | 1968 - Museu de Arte de São Paulo, Lina Bo Bardi. São Paulo, Brasil
- 1958 | 1972 - *Aalborg Kunstmuseum*, Alvar Aalto. Aalborg, Dinamarca
- 1958 | 1966 - *Louisiana Museum of Modern Art*, Jorgen Bo e V. Wohlert. Humlebæk, Denmark
- 1959 | 1965 - *Israel Museum*, Alfred Mansfeld e Dora Gad. Jerusalém, Israel
- 1961 | 1963 - *Sheldon Memorial Art Gallery*, Philip Johnson. Lincoln Nebraska, E.U.A.
- 1962 | 1968 - *Neue Nationalgalerie*, Mies van der Rohe. Berlim, Alemanha
- 1963 | 1966 - *Whitney Museum*, Marcel Breuer. Nova Iorque, E.U.A.
- 1963 | 1978 - *Bauhaus Archive*, Walter Gropius. Berlim, Alemanha
- 1966 | 1972 - *Kimbell Art Museum*, Louis Khan. Fort Worth, E.U.A.
- 1969 | 1973 - Museu de Arte Moderna, Alvar Aalto. Shiraz, Irão
- 1969 | 1974 - *Yale Center for British Art and Studies*, Louis Khan. New Haven, E.U.A.
- 1971 | 1974 - Museu Alvar Aalto, Alvar Aalto. Jyväskylä, Finlândia
- 1972 | 1977 - *Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou*, Renzo Piano e Richard Rogers.
Paris, França
- 1973 | 1974 - *De-Menil Foundation Art Center*, Louis Khan. Houston, E.U.A
- 1974 | 1981 - *Neue Pinakothek*, Alexander Freiherr von Branca. Munique, Alemanha
- 1975 | 1976 - Museu de Jidda, Alvar Aalto. Jidda, Arábia Saudita
- 1979 | 1984 - Museu de Artes Aplicadas, Richard Meier. Frankfurt, Alemanha
- 1979 | 1984 - *Neue Staatsgalerie*, James Stirling e Michael Wilford. Estugarda, Alemanha
- 1980 | 1986 - *Musée de la Gare d'Orsay*, Gae Aulenti. Paris, França
- 1980 | 1986 - *Musée des Sciences et des Industries*, A. Fainsilber. La Villette, França
- 1981 | 1985 - *Museo Nacional de Arte Romano*, Rafael Moneo. Mérida, Espanha
- 1981 | 1987 - Instituto do Mundo Árabe, Jean Nouvel. Paris, França
- 1981 | 1987 - *Menil Collection*, Renzo Piano. Houston, E.U.A
- 1982 | 1986 - *Museum of Contemporary Art*, Arata Isozaki. Los Angeles, E.U.A.
- 1984 | 1992 - *Carré d'Art*, Norman Foster. Nîmes, França

- 1986 | 1998 - *Gemaldegalerie*. Berlim, Alemanha
- 1987 - Museu de Marburg, Aldo Rossi. Marburg, Alemanha
- 1987 | 1989 - *Vitra Design Museum*, Frank Ghery. Weil am Rhein, Alemanha
- 1988 | 1989 - *Deutsches Historisches Museum*, Aldo Rossi. Berlim, Alemanha
- 1988 | 1993 - Centro Galego de Arte Contemporânea, Álvaro Siza. Santiago de Compostela, Espanha
- 1989 | 1992 - *Sammlung Goetz*, Jaques Herzog & Pierre de Meuron. Munique, Alemanha
- 1990 | 1992 - *Museum La Congiunta*, Peter Märkli. Giornico, Suíça
- 1990 | 1995 - *Bonnefantenmuseum*, Aldo Rossi. Maastrich, Holanda
- 1991 - *National Museum*, Aldo Rossi. Edimburgo, Escócia
- 1992 - *Museo del Mar de Galiza*, Aldo Rossi. Vigo, Espanha
- 1992 | 1995 - *Museum of Modern Art*, Mário Botta. San Francisco, California
- 1992 | 1996 - *Galerie der Gegenwart*, Oswald Mathias Ungers. Hamburgo, Alemanha
- 1992 | 1998 - *Museum of Contemporary Art Kiasma*, Steven Holl Architects. Helsínquia, Finlândia
- 1992 | 2002 - *Niederösterreichisches Landes-Museum*, Hans Hollein. St. Pölten, Áustria
- 1993 | 1997 - *Museo Guggenheim Bilbao*, Frank Ghery. Bilbao, Espanha
- 1994 | 1997 - *Kunsthau Bregenz*, Peter Zumthor. Bregenz, Áustria
- 1994 | 2001 - *Milwaukee Art Museum*, Santiago Calatrava. Milwaukee, E.U.A.
- 1995 - *Stedelijk Museum*, Álvaro Siza. Amsterdão, Holanda
- 1996 | 1998 - *Museum Liner*, Annette Gigon e Mike Guyer. Appenzell, Suíça
- 1996 | 1998 - *Felix Nussbaum Haus*, Studio Daniel Libeskind. Osnabrück Alemanha
- 1996 | 1999 - Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Álvaro Siza. Porto, Portugal
- 1996 | 1999 - *Museum of Contemporary Arts*, Bruner/Cott & Associates. Massachussets, E.U.A.
- 1998 | 2000 - *Tate Modern Gallery*, Herzog & de Meuron. Londres, Inglaterra
- 1998 | 2000 - *Kunstmuseum*, Morger & Degelo Kerez Architects. Liechtenstein, Liechtenstein
- 1998 | 2003 - *Schaulager Laurenz Fondation*, Herzog & de Meuron. Basileia, Suíça
- 1998 | 2004 - *Museum's Quartier*, Ortner & Ortner. Viena, Áustria
- 1999 | 2001 - *Palais de Tokyo*, Lacaton & Vassal. Paris, França
- 1999 | 2005 - *New De Young Museum*, Herzog & de Meuron. San Francisco, E.U.A.
- 1999 | 2005 - *Walker Art Center*, Herzog & de Meuron. Minnesota, E.U.A.
- 2001 | 2002 - *Karikaturmuseum*, Gustav Peichl. Krems, Áustria
- 2001 | 2003 - *Dia:Beacon NY*, Robert Irwin e OpenOffice Art+Architecture. Nova Iorque, E.U.A.
- 2001 | 2003 - *Kunsthau Graz*, Spacelab Cook-Fournier. Graz, Áustria
- 2001 | 2004 - *Contemporary Arts Center*, Zaha Hadid. Cincinnati, E.U.A.

- 2001 | 2004 - *Institute of Contemporary Art*, Diller Scofidio + Renfro. Boston, E.U.A.
- 2001 | 2006 - *CaixaFórum Madrid*, Herzog & de Meuron. Madrid, Espanha
- 2001 | 2007 - *The Nelson-Atkins Museum of Art*, Steven Holl Architects. Missouri, E.U.A.
- 2002 | 2004 - *Chichu Art Museum*, Tadao Ando. Naoshima, Japão
- 2002 | 2005 - *Museo de Arte Contemporáneo*, Mansilla e Tuñón. León, Espanha
- 2002 | 2008 - Fundação Iberê Camargo, Álvaro Siza. Porto Alegre, Brasil
- 2004 | 2012 - *Tate Modern 2*, Herzog & de Meuron. Liverpool, Inglaterra
- 2005 | 2007 - *New Museum of Contemporary Art*, SANAA. Nova Iorque, E.U.A.
- 2006 | 2009 - *Museum Brandhorst*, Sauerbruch Hutton. Munique, Alemanha
- 2006 | 2010 - *Centre Pompidou-Metz*, Shigeno Ban e Jean des Gastines. Metz, França
- 2007 | 2009 - Casa das Histórias Paula Rêgo, Eduardo Souto Moura. Cascais, Portugal
- 2008 - Serralves 21, Kazuyo Sejima e Ryeu Nishizawa + Cannatá & Fernandes.
Matosinhos, Portugal

O MUSEU REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alvar Aalto, Band I 1922-1962 (1963); Les Editions d'Architecture Artemis Zurich; Zurique: Verlag für Architektur Artemis Zürich und München.

Álvaro Siza: Due Musei. Museo d'arte Contemporanea Serralves a Porto, Museo d'arte Iberê Camargo a Porto Alegre (2009); Milão: Electa Architettura.

Álvaro Siza. Expor on Display (2005); Porto: Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea.

Álvaro Siza Uma questão de medida (2008); Casal de Cambra: Caleidoscópio Edição e Artes Gráficas.

ANDERSON, R.G.W. (1995); *Los Grandes Museos Históricos*; Galaxia Gutemberg; Barcelona: Círculo de Leitores.

Architectures of Herzog & de Meuron (1995); 2ª Edição; Nova Iorque: Peter Blum.

BARDI, Lina Bo; **EYCK**, Aldo Van (1997); *Museu de Arte de São Paulo. Lina Bo Bardi 1957-1968*; Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; São Paulo: Editora Blau.

BARRANHA, Helena Silva (2007); *Arquitectura de museus de arte contemporânea em Portugal: da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo*; Tese de Doutoramento; Porto: FAUP.

BERGDOLL, Riley (2001); *Mies in Berlin*; Nova Iorque: The Museum of Modern Art.

BINNI, Lanfranco; **PINNA**, Giovanni (1989); *Museo, Storia e Funzioni di una macchina culturale dal cinquecento a oggi*; Milão: Garzanti Editore s.p.a..

BLASER, Werner (2003); *Stein Element Stone. Eduardo Souto de Moura*; Basileia: Birkhäuser.

BRAGHIERI, Gianni (1997); *Aldo Rossi: Works and Projects*; 3ª Edição; Barcelona: Gustavo Gili.

Casa das Histórias Paula Rego. Arquitectura (2009); Cascais: Punkte Art – Produções Gráficas.

CERVER, Francisco Asensio (1997); *La arquitectura de los museos*; Barcelona: ARCO.

CIORRA, Pippo (1991); *Botta, Eisenman, Gregotti, Hollein: musei*; Milão: Electa.

CO, Francesco Dal (2004); *Il tempo e l'architetto. Frank Lloyd Wright e il Guggenheim Museum*; Architetti e Architetture; Num. 14; Milão: Mondadori Electa.

COHEN, Jean-Louis (2007); *Ludwig Mies van der Rohe*; 2ª Edição; Basileia: Birkhäuser Verlag AG.

COSTA, Filipe (2005); *O espaço como suporte de arte. Museus de arte contemporânea*; Prova Final para Licenciatura em Arquitectura; Porto: FAUP.

DIOGUARDI, Gianfranco (1993); *Il Museo dell'esistenza*; Palermo: Sellerio Editore.

Eduardo Souto de Moura Architect (2009); Barcelona: Loft Publications.

Eduardo Souto de Moura. Conversas com Estudantes (2008); Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

ESPOSITO, António; **LEONI**, Giovanni (2003); *Eduardo Souto de Moura*; Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

FERLENGA, Alberto (2000); *Aldo Rossi. Tutte le Opere*; Documenti di Architettura, 2ª Edição; Milão: Electa.

FERNÁNDEZ, Luís Alonso (1993); *Museología: Introducción a la Teoría e Práctica del Museo*; Fundamentos Mayor; Madrid: Ediciones Istmo.

FRAMPTON, Kenneth (1999); *Álvaro Siza Tutte le Opere*; Milão: Electa.

Fundação Iberê Camargo: Álvaro Siza (2008); Fundação Iberê Camargo, São Paulo: Cosac Naify.

GUIMARÃES, Carlos (2004); *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*; Tese de Doutoramento, 1ª Edição; Porto: FAUP Publicações.

GRANDE, Nuno (2009); *Museumania, Museus de hoje, Modelos de ontem*; Coleção de Arte Contemporânea Público 12; Porto: Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea.

HEINS, Ronner (1987); *Louis I. Kahn: Complete Work : 1935-1974*; 2ª Edição; Basileia: Birkhäuser Publishers for Architecture.

HENDERSON, Justin (1998); *Museum Architecture*; Gloucester: Rockport Publishers.

Le Corbusier 1910- 65 (1971); Barcelona: Gustavo Gili.

Le Grand Louvre, Métamorphose d'un Musée 1981-1993 (1989); Paris: Electa Moniteur.

LOUD, Patrícia Cummings (1991); *Louis I. Khan. I musei*; Milão: Electa.

MACK, Gerhard (1996); *Herzog & de Meuron 1989-1991*; 2º volume; Basileia: Birkhäuser – Verlag für Architektur.

MONEO, Rafael (2004); *Inquietud Teórica y Estrategia Proyectual en la Obra de Ocho Arquitectos Contemporáneos*; Barcelona: Actar.

MONTANER, Josep Mª (1995); *Museos para el nuevo siglo*; Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

MONTANER, Josep Mª (2003); *Museos para el siglo XXI*; Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

MONTANER, Josep Mª (1990); *Nuevos Museos. Espacios para el arte y la cultura*; Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

MOORE, Rowan; **RYAN**, Raymund (2000); *Building Tate Modern. Herzog & de Meuron transforming Giles Gilbert Scott*; Londres: Tate Gallery Publishing.

Museos y arquitectura: nuevas perspectivas (1994); Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente; Dirección General para la Vivienda, el Urbanismo y la Arquitectura; Madrid: Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, Centro de Publicaciones.

Museu de Serralves: Álvaro Siza (2001); 1ª Edição; Lisboa: Selected Works White & Blue.

Museum Builders (1994); Londres: Academy Group Ltd.

Museus para o Novo Milénio. Conceitos, Projectos, Edifícios (1999); Munique: Prestel Verlag.

NAREDI-RAINER, Paul von (2004); *Museum Buildings. A design manual*; Basileia: Birkhäuser Publishers for Architecture.

PERESSUT, Luca Basso (1999); *Musei, Architetture 1990-2000*; Milão: Federico Motta Editore.

Peter Zumthor Kunsthhaus Bregenz (1999); Bregenz: Kunsthhaus Bregenz und den Autoren.

PEVSNER, Nikolaus (1979); *Historia de las Tipologías Arquitectónicas*; Biblioteca de Arquitectura; Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

PIVA, António; **MARSILIO**, Saggi (1993); *Lo Spazio del Museo. Proposte per l'arte contemporanea in Europa*; Veneza: Marsilio Editori.

Planos. Fundació Mies van der Rohe; Barcelona: Fundació Mies van der Rohe.

RAVE, Paul Ortwin (1989); *Karl Friedrich Schinkel*; Documenti di architettura; Milão: Electa.

SANTOS, Maria Sofia (2006); *Arquitectura em exposição. Os museus de arte contemporânea*; Prova Final para Licenciatura em Arquitectura; Porto: FAUP.

SCHILDT, Göran (1994); *Alvar Aalto. Obra completa: Arquitectura, Arte y Diseño*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Schinkel Arquitecturas 1781-1841 (1989); Madrid: Dirección General para la Vivienda y Arquitectura.

SILVER, Nathan (1994); *The Making of Beauborg. A Building Biography of the Centre Pompidou Paris*. Cambridge: The MIT Press.

Souto de Moura (1990); Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

STUNGO, Naomi (2002); *Herzog & de Meuron; Arquitectura Moderna*; Madrid: Carlton Publishing Group.

SZAMBIEN, Werner (1989); *Schinkel*; Paris: Éditions Hazan.

Una conversación entre Jacques Herzog y Jeff Wall (2004); Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

URSPRUNG, Philip (2005); *Herzog & De Meuron. Natural History*; Canadian Centre for Architecture; Baden: Lars Müller Publishers.

ZIMOLO, Patrizia Montini (2005); *L'architettura del museo con scritti e progetti di Aldo Rossi*; Milão: Città Studi Edizioni.

PERIÓDICOS

ARQA Arquitectura e Arte. Materialidades Ambíguas (2008); Num. 54; Carnaxide: Fernandes & Terceiro, Lda.

ARQA Arquitectura e Arte. Mercados Criativos (2010); Num. 80/81; Venda Nova: OffsetMais – Artes Gráficas.

Arquitectura Ibérica Museus _ Museos (2004); Num. 4; Casal de Cambra: Caleidoscópio – Edição e Artes Gráficas.

Arquitectura Ibérica Museus _ Museos (2009); Num. 31; Casal de Cambra: Caleidoscópio – Edição e Artes Gráficas.

Blueprint Souto De Moura's Casa das Histórias Paula Rego (2009); Num. 284; Londres: S&G Print Group.

Casa das Histórias Paula Rego. Eduardo Souto de Moura (2009); Cascais Arquitectura, Num. 5; Cascais: MR Artes Gráficas.

El Croquis Herzog & de Meuron 1981 2000 (2005); Madrid: El Croquis Editorial.

El Croquis Herzog & de Meuron 1998 2002, La Naturaleza del Artificio (2005); Num. 109/110; Madrid: El Croquis Editorial.

El Croquis Herzog & de Meuron 2002 2006, Monumento e intimidad (2006); Num. 129/130; Madrid: El Croquis Editorial.

El Croquis Souto de Moura 2005 2009, Teatros del Mundo (2009); Num. 146; Madrid: El Croquis Editorial.

Fundação Iberê Camargo: o projecto, a obra, as tecnologias (2010); Cadernos d'Obra, Revista Científica Internacional de Construção; Num. 2; Porto: GEQUALTEC.

Guggenheim Bilbao (2000), *Connaissance des Arts*, Num. 134; Société Française de Promotion Artistique; Paris: ISTR-BL.

Herzog & de Meuron: 2002-2006 (2006); *Architecture and urbanism, Special Issue*; Tóquio: A+U Publishing.

2G Eduardo Souto de Moura. Obra recente (1998); Num. 5; Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

WEBSITES

<http://www.casadashistoriaspaularego.com>

<http://www.schaulager.org>

O MUSEU FONTES DAS IMAGENS

PARTE I

- 1 | <http://en.wikipedia.org/wiki/mnemosyne>, retirado no dia 16 de Setembro de 2010 às 18h.
- 2 | *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*, p. 48.
- 3 | Idem, p. 48.
- 4 | Idem, p. 51.
- 5 | *Museus para o Novo Milénio. Conceitos, Projectos, Edifícios*; p. 19.
- 6 | <http://unpodimondo.wordpress.com/2009/03/05/visita-guidata-alla-galleria-degli-uffizi>, retirado no dia 15 de Setembro de 2010 às 15h.
- 7 | *Historia de las Tipologías Arquitectónicas*, p. 133.
- 8 | *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*, p. 53.
- 9 | *Historia de las Tipologías Arquitectónicas*, p. 135.
- 10 | *O espaço como suporte de arte. Museus de arte contemporânea*, p. 15.
- 11 | *Historia de las Tipologías Arquitectónicas*, p. 140.
- 12 | Idem, p. 140.
- 13 | Idem, p. 140.
- 14 | Idem, p. 140.
- 15 | <http://scholar.lib.vt.edu/theses/available/etd-05222003-124212/>, retirado no dia 15 de Setembro de 2010 às 15h.
- 16 | *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*, p. 55.
- 17 | *Historia de las Tipologías Arquitectónicas*, p. 141.
- 18 | *Musei, Architetture 1990-2000*, p. 15.
- 19 | Idem, p.15.
- 20 | *Museum Buildings. A design manual*, p. 21.
- 21 | Idem, p. 20.
- 22 | Idem, p. 20.
- 23 | *Musei, Architetture 1990-2000*, p. 10.
- 24 | *Historia de las Tipologías Arquitectónicas*, p. 139.
- 25 | Idem, p. 139.
- 26 | http://www.plataformaarquitectura.cl/wp-content/uploads/2008/12/1908933719_prado10_resto-de-plantas.jpg, retirado no dia 16 de Setembro de 2010 às 18h.

- 27 | Arquivo pessoal.
- 28 | *Museus para o Novo Milénio. Conceitos, Projectos, Edifícios*, p. 20.
- 29 | *Le Grand Louvre, Métamorphose d'un Musée 1981-1993*, p. 16.
- 30 | *L'architettura del museo con scritti e progetti di Aldo Rossi*, p. 47.
- 31 | *Musei, Architetture 1990-2000*, p. 16.
- 32 | *Museum Buildings. A design manual*, p. 15.
- 33 | *Musei, Architetture 1990-2000*, p. 16.
- 34 | *Idem*, p. 16.
- 35 | *Historia de las Tipologías Arquitectónicas*, p. 153.
- 36 | *Museus para o Novo Milénio. Conceitos, Projectos, Edifícios*, p. 19.
- 37 | *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*, p. 70.
- 38 | *L'architettura del museo con scritti e progetti di Aldo Rossi*, p. 85.
- 39 | *Louis I. Khan. I musei*, p. 21.
- 40 | *Idem*, p. 21.
- 41 | *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*, p. 68.
- 42 | *Idem*, p. 68.
- 43 | <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:L-british-museum-london.png>, retirado no dia 15 de Setembro de 2010 às 15h.
- 44 | *Historia de las Tipologías Arquitectónicas*, p. 151.
- 45 | http://en.wikipedia.org/wiki/neues_museum, retirado no dia 16 de Setembro de 2010 às 18h.
- 46 | *Museum Buildings. A design manual*, p. 16.
- 47 | *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*, p. 72.
- 48 | http://commons.wikimedia.org/wiki/File:1905_Kaiser-Friedrich-Museum-monbijoubruecke.jpg, retirado no dia 15 de Setembro de 2010 às 15h.
- 49 | *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*, p. 75.
- 50 | *Idem*, p. 74.
- 51 | *Idem*, p. 75.
- 52 | *Idem*, p. 75.
- 53 | *Planos. Fundació Mies van der Rohe*, p. 2.
- 54 | <http://www.miesbcn.com/en/outside.html>, retirado no dia 15 de Setembro de 2010 às 15h.
- 55 | *Ludwig Mies van der Rohe*, p. 68.
- 56 | <http://www.miesbcn.com/en/outside.html>, retirado no dia 15 de Setembro de 2010 às 15h.
- 57 | *Musei, Architetture 1990-2000*, p. 22.
- 58 | *Idem*, p. 22.

- 59 | *Le Corbusier 1910- 65*, p. 235.
- 60 | *Idem*, p. 235.
- 61 | *Idem*, p. 235.
- 62 | *Museos para el siglo XXI*, p. 30.
- 63 | *Le Corbusier 1910- 65*, p. 240.
- 64 | *Idem*, p. 239.
- 65 | *Louis I. Khan. I musei*, p. 47.
- 66 | *Musei, Architetture 1990-2000*, p. 29.
- 67 | *Louis I. Khan. I musei*, p. 47.
- 68 | *L'architettura del museo con scritti e progetti di Aldo Rossi*, p. 106.
- 69 | *Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova*, p. 103.
- 70 | *Idem*, p. 103.
- 71 | *L'architettura del museo con scritti e progetti di Aldo Rossi*, p. 108.
- 72 | *Idem*, p. 106.
- 73 | *Musei, Architetture 1990-2000*, p. 25.
- 74 | *Louis I. Khan. I musei*, p. 44.
- 75 | *Idem*, p. 41.
- 76 | *Idem*, p. 42.
- 77 | *Idem*, p. 43.
- 78 | <http://www.delmars.com/Wright/flw8-17.html>, retirado no dia 16 de Setembro de 2010 às 18h.
- 79 | *Musei, Architetture 1990-2000*, p. 26.
- 80 | *Museos para el nuevo siglo*, p. 48.
- 81 | *Historia de las Tipologías Arquitectónicas*, p. 160.
- 82 | *Musei, Architetture 1990-2000*, p. 27.
- 83 | *Museos para el siglo XXI*, p. 13.
- 84 | *Museu de Arte de São Paulo. Lina Bo Bardi 1957-1968*, p. 14.
- 85 | *Idem*, p. 15.
- 86 | *Idem*, p. 17.
- 87 | *Idem*, p. 1.
- 88 | *Idem*, p. 4.
- 89 | *Idem*, p. 47.
- 90 | *Alvar Aalto. Obra completa: Arquitectura, Arte y Diseño*, p. 121.
- 91 | *Alvar Aalto, Band I 1922-1962*, p. 213.
- 92 | *Museum Buildings. A design manual*, p. 100.

- 93 | *Alvar Aalto, Band I 1922-1962*, p. 212.
- 94 | *Museum Buildings. A design manual*, p. 101.
- 95 | *Idem*, p. 101.
- 96 | *Musei, Architetture 1990-2000*, p. 38.
- 97 | *Mies in Berlin*, p. 361.
- 98 | *Idem*, p. 359.
- 99 | *Idem*, p. 359.
- 100 | *Idem*, p. 360.
- 101 | *L'architettura del museo con scritti e progetti di Aldo Rossi*, p. 92.
- 102 | *Louis I. Kahn: Complete Work : 1935-1974*, p. 346.
- 103 | *Idem*, p. 346.
- 104 | *Louis I. Khan. I musei*, p. 110.
- 105 | *Musei, Architetture 1990-2000*, p. 33.
- 106 | *Louis I. Khan. I musei*, p. 153.
- 107 | <http://www.richardrogers.co.uk/render.aspx?siteID=naviDs=1,4,24,120,180&showimages=detail&imageID=59>, retirado no dia 16 de Setembro de 2010 às 18h.
- 108 | http://www.greatbuildings.com/egi-bin/gbc-drawing.cgi/Centre_Pompidou.html/Pompidou_Plan.jpg, retirado no dia 16 de Setembro de 2010 às 18h.
- 109 | *Musei, Architetture 1990-2000*, p. 38.
- 110 | *Idem*, p. 43.
- 111 | *Building Tate Modern. Herzog & de Meuron transforming Giles Gilbert Scott*, p. 24.
- 112 | <http://www.richardrogers.co.uk/render.aspx?siteID=1&naviDs=1,4,24,120,180&showimages=detail&imageID=416>, retirado no dia 21 de Setembro de 2010 às 15h.
- 113 | *Aldo Rossi. Tutte le Opere*, p. 271.
- 114 | *Idem*, p. 274.
- 115 | *Idem*, p. 271.
- 116 | *Idem*, p. 273.
- 117 | *Idem*, p. 274.
- 118 | *Museum Buildings. A design manual*, p. 32.
- 119 | *Musei, Architetture 1990-2000*, p. 213.
- 120 | *Guggenheim Bilbao*, p. 17.
- 121 | Arquivo pessoal.
- 122 | *Guggenheim Bilbao*, p. 62.
- 123 | *Idem*, p. 44.

- 124** | Idem, p. 35.
- 125** | *Peter Zumthor Kunsthhaus Bregenz*, p. 57.
- 126** | *Museumania, Museus de hoje, Modelos de ontem*, p. 36.
- 127** | Idem, p. 36.
- 128** | Idem, p. 38.
- 129** | Idem, p. 38.
- 130** | *Peter Zumthor Kunsthhaus Bregenz*, p. 93.
- 131** | *Museumania, Museus de hoje, Modelos de ontem*, p. 36.
- 132** | *Álvaro Siza Tutte le Opere*, p. 348.
- 133** | Idem, p. 348.
- 134** | Arquivo pessoal.
- 135** | Idem.
- 136** | Idem.
- 137** | Idem.
- 138** | Idem.
- 139** | *Álvaro Siza Tutte le Opere*, p. 423.
- 140** | *Museumania, Museus de hoje, Modelos de ontem*, p. 59.
- 141** | *Álvaro Siza Tutte le Opere*, p. 422.
- 142** | Idem, p. 422.
- 143** | *Museumania, Museus de hoje, Modelos de ontem*, p. 58.
- 144** | *Álvaro Siza Tutte le Opere*, p. 424.
- 145** | *Herzog & de Meuron 1989-1991*, p. 43.
- 146** | Idem, p. 43.
- 147** | *Museumania, Museus de hoje, Modelos de ontem*, p. 115.
- 148** | *Fundação Iberê Camargo: Álvaro Siza*, p. 45.
- 149** | *Museumania, Museus de hoje, Modelos de ontem*, p. 118.
- 150** | *Fundação Iberê Camargo: Álvaro Siza*, p. 68.

PARTE II

- 151** | Arquivo pessoal.
- 152** | Idem.
- 153** | <http://en.en.urbarama.com/project/schaulager>, retirado no dia 20 de Setembro de 2010 às 17h.
- 154** | Arquivo pessoal.

- 155** | Idem.
- 156** | Idem.
- 157** | *El Croquis Herzog & de Meuron 2002 2006, Monumento e intimidad*, p. 133.
- 158** | Arquivo pessoal.
- 159** | Idem.
- 160** | Idem.
- 161** | Idem.
- 162** | *El Croquis Herzog & de Meuron 2002 2006, Monumento e intimidad*, p. 129.
- 163** | *Herzog & De Meuron. Natural History*, p. 265.
- 164** | *El Croquis Herzog & de Meuron 2002 2006, Monumento e intimidad*, p. 128.
- 165** | *El Croquis Herzog & de Meuron 1981 2000*, p. 90.
- 166** | *Herzog & De Meuron. Natural History*, p. 191.
- 167** | *Una conversación entre Jacques Herzog y Jeff Wall*, p. 46.
- 168** | *Herzog & De Meuron. Natural History*, p. 190.
- 169** | Idem, p. 195.
- 170** | *El Croquis Herzog & de Meuron 1981 2000*, p. 103.
- 171** | *Herzog & de Meuron 1989-1991*, p. 81.
- 172** | Idem, p. 81.
- 173** | Idem, p. 81.
- 174** | Idem, p. 78.
- 175** | *Herzog & de Meuron*, p. 31.
- 176** | *El Croquis Herzog & de Meuron 1981 2000*, p. 108.
- 177** | Idem, p. 10.
- 178** | *El Croquis Herzog & de Meuron 2002 2006, Monumento e intimidad*, p. 131.
- 179** | Idem, p. 134.
- 180** | Idem, p. 134.
- 181** | Idem, p. 134.
- 182** | Idem, p. 134.
- 183** | Arquivo pessoal.
- 184** | Idem.
- 185** | *El Croquis Herzog & de Meuron 1981 2000*, p. 277.
- 186** | Idem, p. 277.
- 187** | Idem, p. 278.
- 188** | Idem, p. 278.

- 189** | Idem, p. 278.
- 190** | *El Croquis Herzog & de Meuron 2002 2006, Monumento e intimidad*, p. 136.
- 191** | Idem, p. 135.
- 192** | Idem, p. 138.
- 193** | Arquivo pessoal.
- 194** | Idem.
- 195** | Idem.
- 196** | Idem.
- 197** | *El Croquis Herzog & de Meuron 2002 2006, Monumento e intimidad*, p. 342.
- 198** | Arquivo pessoal.
- 199** | *El Croquis Herzog & de Meuron 2002 2006, Monumento e intimidad*, p. 137.
- 200** | Idem, p. 133.
- 201** | Idem, p. 145.
- 202** | Arquivo pessoal.
- 203** | *El Croquis Herzog & de Meuron 1998 2002, La Naturaleza del Artificio*, p. 254.
- 204** | *El Croquis Herzog & de Meuron 2002 2006, Monumento e intimidad*, p. 154.
- 205** | Idem, p. 151.
- 206** | Idem, p. 157.
- 207** | Idem, p. 179.
- 208** | Idem, p. 154.
- 209** | Idem, p. 164.
- 210** | Idem, p. 168.
- 211** | Arquivo pessoal.
- 212** | Idem.
- 213** | *El Croquis Herzog & de Meuron 2002 2006, Monumento e intimidad*, p. 132.
- 214** | Arquivo pessoal.
- 215** | *El Croquis Herzog & de Meuron 2002 2006, Monumento e intimidad*, p. 132.
- 216** | Arquivo pessoal.
- 217** | Idem.
- 218** | *El Croquis Herzog & de Meuron 2002 2006, Monumento e intimidad*, p. 134.
- 219** | Arquivo pessoal.
- 220** | *El Croquis Herzog & de Meuron 2002 2006, Monumento e intimidad*, p. 141.
- 221** | Idem, p. 143.
- 222** | *Building Tate Modern. Herzog & de Meuron transforming Giles Gilbert Scott*, p. 17.

- 223** | *El Croquis Herzog & de Meuron 1981 2000*, p. 370.
- 224** | *Museumania, Museus de hoje, Modelos de ontem*, p. 80.
- 225** | *El Croquis Herzog & de Meuron 1981 2000*, p. 374.
- 226** | *Idem*, p. 385.
- 227** | *Herzog & De Meuron. Natural History*, p. 290.
- 228** | *Building Tate Modern. Herzog & de Meuron transforming Giles Gilbert Scott*, p. 38.
- 229** | *Herzog & De Meuron. Natural History*, p. 174.
- 230** | *Idem*, p. 144.
- 231** | *Musei, Architettura 1990-2000*, p. 42.
- 232** | *El Croquis Herzog & de Meuron 2002 2006, Monumento e intimidad*, p. 132.
- 233** | *Museumania, Museus de hoje, Modelos de ontem*, p. 113.
- 234** | <http://en.en.urbarama.com/project/schaulager>, retirado no dia 20 de Setembro de 2010 às 17h.
- 235** | *Museumania, Museus de hoje, Modelos de ontem*, p. 114.
- 236** | Arquivo pessoal.
- 237** | *Idem*.
- 238** | *El Croquis Herzog & de Meuron 2002 2006, Monumento e intimidad*, p. 140.
- 239** | Arquivo pessoal.
- 240** | *Idem*
- 241** | *Idem*.
- 242** | *Idem*.
- 243** | http://www.casadashistoriaspaularego.com/index_pt.html#/edificio/galeria/exterior/exterior12/, retirado no dia 29 de Outubro de 2009 às 13h.
- 244** | *Casa das Histórias Paula Rego. Arquitectura*, p. 13.
- 245** | http://www.casadashistoriaspaularego.com/index_pt.html#/edificio/projecto/desenhos/desenhos2/, retirado no dia 29 de Outubro de 2009 às 13h.
- 246** | http://www.casadashistoriaspaularego.com/index_pt.html#/edificio/projecto/desenhos/desenhos9/, retirado no dia 29 de Outubro de 2009 às 13h.
- 247** | http://www.casadashistoriaspaularego.com/index_pt.html#/edificio/projecto/desenhos/desenhos7/, retirado no dia 29 de Outubro de 2009 às 13h.
- 248** | http://www.casadashistoriaspaularego.com/index_pt.html#/edificio/projecto/desenhos/desenhos3/, retirado no dia 29 de Outubro de 2009 às 13h.
- 249** | *Casa das Histórias Paula Rego. Arquitectura*, p. 16.
- 250** | *Blueprint Souto De Moura's Casa das Histórias Paula Rego*, p. 47.
- 251** | Arquivo pessoal.

- 252** | Idem.
- 253** | *Casa das Histórias Paula Rego. Arquitectura*, p. 15.
- 254** | Arquivo pessoal.
- 255** | Idem.
- 256** | Idem.
- 257** | *El Croquis Souto de Moura 2005 2009, Teatros del Mundo*, p. 130.
- 258** | *Casa das Histórias Paula Rego. Arquitectura*, p. 22.
- 259** | Idem, p. 23.
- 260** | *Eduardo Souto de Moura*, p. 161.
- 261** | Idem, p. 161.
- 262** | *Casa das Histórias Paula Rego. Arquitectura*, p. 21.
- 263** | Idem, p. 20.
- 264** | Arquivo pessoal.
- 265** | Idem.
- 266** | Idem.
- 267** | http://palavraleve.blogspot.com/2010/05/Lisboa_03.html, retirado no dia 22 de Setembro de 2010 às 17h.
- 268** | *Aldo Rossi. Tutte le Opere*, p. 274.
- 269** | *Aldo Rossi: Works and Projects*, p. 119.
- 270** | *Herzog & De Meuron. Natural History*, p. 174.
- 271** | http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Mosteiro_de_Alcobaca_Cozinha_16a.jpg, retirado no dia 16 de Setembro de 2010 às 18h.
- 272** | http://www.casdashistoriaspaularego.com/index_pt.html#/edificio/galeria/interior/interior9/, retirado no dia 29 de Outubro de 2009 às 13h.
- 273** | http://www.casdashistoriaspaularego.com/index_pt.html#/edificio/galeria/interior/interior10/, retirado no dia 29 de Outubro de 2009 às 13h.
- 274** | *Casa das Histórias Paula Rego. Arquitectura*, p. 10.
- 275** | *El Croquis Souto de Moura 2005 2009, Teatros del Mundo*, p. 19.
- 276** | http://palavraleve.blogspot.com/2010/05/Lisboa_03.html, retirado no dia 22 de Setembro de 2010 às 17h.
- 277** | <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:lppar-palacio-pena-aerea.jpg>, retirado no dia 22 de Setembro de 2010 às 17h.
- 278** | http://www.casdashistoriaspaularego.com/index_pt.html#/edificio/galeria/exterior/exterior15/, retirado no dia 29 de Outubro de 2009 às 13h.

279 | Arquivo pessoal.

280 | http://www.casadashistoriaspaularego.com/index_pt.html#/edificio/galeria/exterior/exterior5/, retirado no dia 29 de Outubro de 2009 às 13h.

281 | *Casa das Histórias Paula Rego. Arquitectura*, p. 19.

282 | *El Croquis Souto de Moura 2005 2009, Teatros del Mundo*, p. 134.

283 | *Casa das Histórias Paula Rego. Arquitectura*, p. 57.

284 | *Idem*, p. 55.

285 | *Eduardo Souto de Moura*, p. 314.

286 | *Idem*, p. 315. -

287 | *Idem*, p. 315.

288 | *Idem*, p. 315.

289 | *Eduardo Souto de Moura Architect*, p. 170.

290 | *Idem*, p. 170.

291 | *Idem*, p. 170.

292 | *Eduardo Souto de Moura*, p. 82.

293 | *Eduardo Souto de Moura Architect*, p. 173.

294 | *Eduardo Souto de Moura*, p. 83.

295 | *Eduardo Souto de Moura Architect*, p. 174.

296 | *El Croquis Souto de Moura 2005 2009, Teatros del Mundo*, p. 112.

297 | *Idem*, p. 114.

298 | *Idem*, p. 113.

299 | *Idem*, p. 115.

300 | *Eduardo Souto de Moura Architect*, p. 262.

301 | *El Croquis Souto de Moura 2005 2009, Teatros del Mundo*, p. 121.

302 | http://www.casadashistoriaspaularego.com/index_pt.html#/edificio/galeria/interior/interior4/, retirado no dia 29 de Outubro de 2009 às 13h.

303 | *El Croquis Souto de Moura 2005 2009, Teatros del Mundo*, p. 145.

304 | *Casa das Histórias Paula Rego. Arquitectura*, p. 54.

305 | *El Croquis Souto de Moura 2005 2009, Teatros del Mundo*, p. 142.

