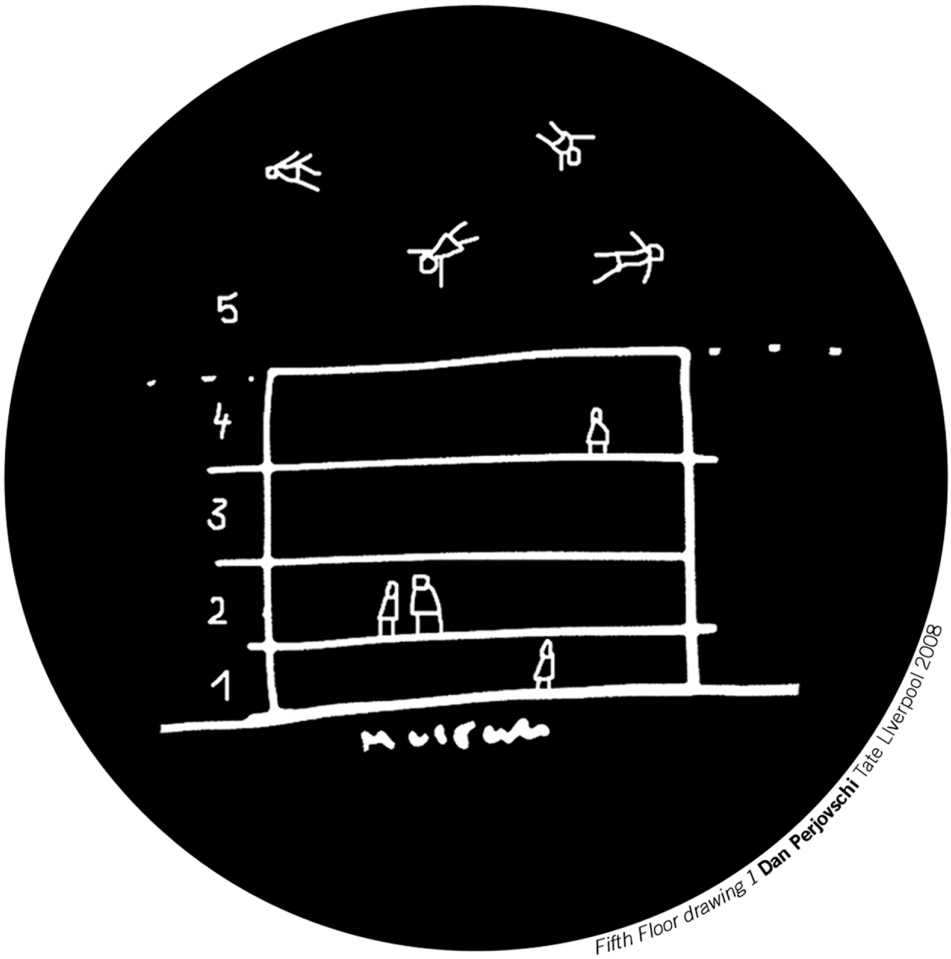
UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA
Faculdade de Arquitectura



Fifth Floor drawing 1 **Dan Perjovschi** Tate Liverpool 2008

PARA ALÉM DO MUSEU

O espaço da arte, dos artistas e arquitectura na cidade contemporânea

Mariana Pereira da Cruz Rodrigues Santana
(Licenciada)

Dissertação/Projecto para a obtenção do Grau de Mestre em Arquitectura (Mestrado Integrado em Arquitectura)

Orientador Científico: Arquitecto António Pedro Pacheco
Co-Orientador: Doutor Arquitecto José Aguiar

Júri:
Presidente: Doutora Arquitecta Maria Calado
Vogal: Mestre Arquitecto Luís Santiago Batista

Lisboa, Maio 2010

UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA
Faculdade de Arquitectura

PARA ALÉM DO MUSEU

O espaço da arte, dos artistas e arquitectura na cidade contemporânea

Mariana Pereira da Cruz Rodrigues Santana
(Licenciada)

Dissertação/Projecto para a obtenção
do Grau de Mestre em Arquitectura
(Mestrado Integrado em Arquitectura)

Orientador Científico: Arquitecto António Pedro Pacheco
Co-Orientador: Doutor Arquitecto José Aguiar

Júri:
Presidente: Doutora Maria Calado
Vogal: Mestre Arquitecto Luís Santiago Baptista

Lisboa, Maio 2012

RESUMO

Título
Para Além do Museu

Nome
Mariana Pereira da Cruz Rodrigues Santana

Orientador Científico
Arquitecto António Pedro Pacheco

Co-Orientador
Doutor Arquitecto José Aguiar

Mestrado Integrado em Arquitectura

Lisboa, Fevereiro 2012

Na cidade a que chamamos de genérica cada vez mais edifícios, como os museus, tendem a reclamar o seu lugar enquanto ícones ou enquanto marcos na paisagem, e não como espaços relacionais de partilha e de encontro, activos e habitáveis.

Em *Para Além do Museu* pretende-se desenvolver um discurso crítico que ganha corpo através do desenvolvimento prático de um espaço para as artes na zona da Junqueira em Lisboa. Com a sua reciproca influencia, desenvolve-se uma proposta de um espaço para as artes mais social, público que possibilite desenvolvimentos teóricos e práticos, de investigação, produção e difusão artística, aberto à crítica e interdisciplinariedade, que seja pensado a partir do contexto onde se insere, partindo do mesmo para se estabelecer como laboratório não só de práticas artísticas mas principalmente de práticas culturais contemporâneas.

Tentando alcançar uma arquitectura de relações (público e o privado, o individual e o colectivo, os artistas e a sociedade, a arte e a arquitectura, o passado, o presente e o futuro) é entendido o espaço como a unidade essencial para a prática arquitectónica, sendo exploradas estratégias de desenho que potenciam o inesperado, a mudança, a passagem do tempo, em suma, a vida.

Palavras-Chave: Relações, Museu, Espaço da Arte, Artistas, Tempo

ABSTRACT

Title
Beyond the Museum

Name
Mariana Pereira da Cruz Rodrigues Santana

Main Advisor
Architect António Pedro Pacheco

Co-Advisor
Doctor Architect José Aguiar

Integrated Master in Architecture

Lisbon, February 2012

In the so called "generic city" more and more buildings, like museums, tend to claim their place as icons or landmarks instead of being relational, sharing and meeting places, full of activities and habitable.

In "Beyond the Museum" it is intended to create a critical discourse that takes shape through the development of space for the arts in Junqueira, Lisbon. The proposal of the space for the arts has a social and public focus with the goal of allowing theoretical and practical research developments, artistic production and diffusion and, at the same time, being open to criticism and interdisciplinarity. This space must be though as an element of its own environmental context and this is a key factor for it grow as a laboratory of, not only artistic but also contemporary cultural practices.

Trying to achieve an architecture of relations (public and private, individual and collective, artist and society, art and architecture, past, present and future) the space is assumed as an essential unity for the architectural practice, being exploited drawing strategies that potentiate the unexpected, the change, the passage of time, in a word…life.

Keywords: Relationships, Museum, Art Space, Artists, Time

Para ti João.

AGRADECIMENTOS

Aos meus amigos, e a todas as pessoas, que directa ou indirectamente me ajudaram à realização do presente trabalho gostaria de expressar a minha sincera gratidão. Não sendo possível referir todos nominalmente, gostaria de agradecer com um especial atenção:

Ao professor Carlos Macedo e ao professor Jorge Spencer, pois sendo este documento não um acto isolado num percurso académico, mas sim um culminar de uma viagem que começou uns anos antes, agradeço todo o gosto e paixão pela arquitectura e pelo projecto arquitectónico que me incutiram ao longo do tempo, pelas conversas sobre arquitectura e futebol, e pelo incentivo ao uso do desenho como processo de pensamento critico e entendimento do mundo.

Ao professor António Lobato Santos que, mesmo sem nunca ter sido meu professor, me ajudou, incentivou e motivou a evoluir e tentar sempre ser melhor.

À dona Alda (como representante de todas as pessoas que diariamente trabalham na reprografia e na biblioteca da faculdade) e à dona Paula (da livraria) por todos os dias me receberem de braços abertos, sorriso na cara e com uma palavra amiga, ao longo destes cinco anos.

Ao professor Pedro Pacheco e professor José Aguiar pela orientação, pelo apoio, pela paciência e, principalmente, por toda confiança manifestada neste atribulado processo.

Por fim, e não menos importante, à minha família... à minha mãe e ao meu pai, aos meus irmãos e sobrinhos, ao Filipe... pelo apoio incondicional ao longo deste percurso, e ao longo da minha vida.

ÍNDICE

1. Introdução **1**

2. (R)evolução dos Espaços para a Arte **9**

Anti-Museu, o início 10

MoMA e (MoM)A PS1, entre o paradigma e o paradoxo 12

André Malraux e as Maisons de la Culture 18

Kunsthalle, Kunsthaus 20

Arts Centers versus Talleres de Creación 22

Do atelier ao estúdio, do individual ao colectivo 23

Cedric Price e o Caso Pompidou 26

Nicolas Bourriaud, Estética Relacional e o Palais de Tokyo 30

(R)evolução 32

3. Que espaços, para que criação? **35**

"What do you expect from an art institution in 21st century?" 35

Sobre a necessidade de espaços físicos 41

Espaço no tempo 42

Obra Aberta 43

Polivalência e a flexibilidade desenhada 50

Espaço (de valor) acrescentado 56

Do espaço ao lugar, por uma arquitectura relacional 62

4. Um espaço para as artes na cidade de Lisboa **67**

Construir no construído no sitio da Junqueira 68

Centro de Criação Artística de Lisboa 74

Edifício público como lugar público 77

5. Considerações Finais **83**

6. Fontes Documentais **87**

Anexos

ÍNDICE DE IMAGENS

Capa

Fifth Floor drawing 1, Dan Perjovschi, Tate LIverpool, 2008
in http://www.tate.org.uk/liverpool/exhibitions/thefifthfloor/artists/perjovschi.shtm

Introdução

1. Desenho de Dan Perjovschi na exposição "The Institute Drawing" no San Francisco Art Institute, Roberto Greco, 2010, *in* http://www.flickr.com/photos/robertogreco/5076809627/ 0

2. Desenho de Dan Perjovschi numa exposição no Moderna Museet de Estocolmo, Eddie Clark, 2006
in http://www.flickr.com/photos/hedgiecc/227177315/ 0

3. Desenho de Dan Perjovschi na nona Bienal de Arte de Istambul, 2010
in http://www.flickr.com/photos/_art/45084679/ 0

4. Desenho de Dan Perjovschi na exposição "Project 85: Dan Perjovschi", no Museu de Arte Moderna (MoMA), Nova Iorque, 2007
in http://www.flickr.com/photos/jozieb/860480859/ 7

5. Desenho de Dan Perjovschi na exposição "Project 85: Dan Perjovschi", no Museu de Arte Moderna (MoMA), Nova Iorque, 2007
in "Project 85: Dan Perjovschi, Newspapper".The Museum of Modern Art. 2007 7

(R)evolução dos Espaços para a arte

6. *"Tina Girouard, Carol Goodden, and Gordon Matta-Clark in front of Food Restaurant",* Fotografia de Richard Landry, escritos sobre fotografia por Gordon Matta-Clark. Nova Iorque, 1971
in http://www.collectionof.net/journal/2011/07/28/food-via/ 8

7. Pintura de Ed Ruscha, "Los Angeles County Museum on Fire", 1968
in http://www.edruscha.com/site/workView.cfm?pk=108 10

8. "An Eye at the Museum of de Modern Art", Fotografia de Henri Cartier-Bresson, 1947
in http://fort-da.tumblr.com/post/799401742/artist-henri-cartier-bresson-date-1947-title 13

9. Imagem exterior da intervenção de Frederick Fisher no PS1, 1998 16
in http://www.fisherpartners.net/work/arts/ps1/

10. Imagem exterior do PS1 durante uma WarmUp Session, 2001 17
in http://ps1.org/slideshow/view/47

11. Imagem exterior do PS1 durante uma exposição 17
in http://ps1.org/slideshow/view/47

12. Imagem exterior do PS1 durante uma WarmUp Session, Mark Lentz, 2006 17
in http://www.moma.org/about/ps1

13. Imagem exterior do PS1, Cristina Mingot, 2008 17
in http://www.flickr.com/photos/crisdanslalune/3194833023/

14. Imagem exterior do PS1 durante uma WarmUp Session, 2011 17
in http://www.glenwoodnyc.com/manhattan-living/moma-ps1-warm-up/

15. Esquiço de Le Corbusier, Maison de la Culture de Firminy, 1956 19
in http://lecorbusier.ville-firminy.fr/page.php?nIdPage_PM=54

16. *"Braque in is Studio",* fotografia de Alexander Liberman, 1966 24
in http://bombsite.com/issues/16/articles/774

17. *"Andy Warhol at the Silver Factory",* fotografia de Billy Name 1966-1967 24
in http://bombsite.com/issues/16/articles/774

18. Várias imagens do estúdio do artista Olafur Eliasson em Berlim,2007 27
in http://www.olafureliasson.net/publications/tyt_vol1.html

19. Vista interior do Inter-Action Centre de Cedric Price, Londres 29
in http://orl-futued.blogspot.com/2011/02/how-many-inches-can-you-lose-with.html

20. Vista interior do Palais de Tokyo, Paris, Fevereiro, 2011 30
in http://www.flickr.com/photos/dalbera/5477708000/

21. Vista porta do Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris 31
Fotografia de Filipe La Féria, Fevereiro 2011

22. Vista porta do Palais de Tokyo 31
Fotografia de Filipe La Féria, Fevereiro 2011

Que espaços? Para que criação?

23. Pintura de Sandra Gamarra, "El Museo de Arte borrado (d'aprés Emilio Hernández Saavedra, 1970)", 2008-2009 34
in http://www.li-mac.org/index.php?id=186

24. Imagens do episódio 8 da série 16 de *"The Simpsons"*, *"The Seven Beer Snitch"*, originalmente transmitido a 3 de Abril de 2005 43
in http://archidose.blogspot.com/2005/07/gehry- goes-2d.html

25. Imagem da capa do livro "Double or Nothing" do Atelier 51N4E 45
in 54N4E. *Double or Nothing.* London: AA publications/ Bozar Books, 2011

26. Fotografia do 1111 Lincoln Road (Herzog & de Meuron), Iwan Baan, 2010 46
in http://www.iwan.com/photo_1111_Lincoln_Road_Miami_Herzog_de_Meuron.php

27. Fotografia de uma aula de *yoga* no 1111 Lincoln Road, 2011 46
in http://www.flickr.com/photos/12673791@N08/6206399260/

28. Fotografia do 1111 Lincoln Road, 2010 46
in http://www.flickr.com/photos/bradlesb/5252993914/

29. Fotografia de uma festa no 1111 Lincoln Road, Lockhart Steele, 2011 46
in http://www.flickr.com/photos/lock/5879250520/

30. Fotografia de um concerto no 1111 Lincoln Road 46
in http://www.productionparadise.com/showcase/miami-issue-211-383/1111-lincoln-road-12158.html#photo

31. 32. 33. 34. "Sky Learning" ensaio fotográfico de Johann Watzke, Lausanne, 2010 48 49
in http://cargocollective.com/jw#560289/Ski-Learning

35. Fotografia interior da *Malmö Konsthall,* Aiert Buruaga, 2005 52
in http://www.flickr.com/photos/aiert/2275099552/

36. Fotografia interior da *Malmö Konsthall,* Martin Lang, 2011 53
in http://www.flickr.com/photos/photo_front/421975678/

37. Fotografia interior da *Malmö Konsthall,* Benjamin Busch, 2009 53
in http://www.flickr.com/photos/benbusch/3346902411/

38. Fotografia interior da *Malmö Konsthall,* Peter Guthrie, 2010 53
in http://www.flickr.com/photos/pg/5038651776/

39. Fotografia interior da *Malmö Konsthall* com uma instalação de Olafur Eliasson, *"The Light Setup"*, 2006 53
in http://davidreport.com/200710/olafur-eliasson-exhibition/

40. Fotografia aérea do *21st Century Art Museum*, Kanazawa 55
in http://www.kanazawa21.jp/en/

41. Fotografia interior da *Tate Modern* com uma instalação de Olafur Eliasson, *"The Weather Project"*, 2006 56
in http://www.flickr.com/photos/92832952@N00/144961046/

42. Fotografia interior da *Tate Modern* com tendas, 2007 56
in http://www.life.com/celebrity-pictures/74352419/tate-modern-turbine-hall-becomes-overnight-campsite

43. Fotografia interior da *Tate Modern* no festival *No Soul For Sale*, 2010 56
in http://www.flickr.com/photos/37996583811@N01/4609169917/

44. Fotografia interior da *Tate Modern,* Trevor Bancroft, 2011 56
in http://www.flickr.com/photos/jackson22/5936266271/

45. Fotografia interior do Le Centquatre, Paris, 2008 57
in http://www.flickr.com/photos/macb75/2931482625/

46. Fotografia interior do Le Centquatre, Paris, 2009 57
in http://www.flickr.com/photos/antoine-photoj/3351711352/

47. Fotografia interior do Le Centquatre, Paris, 2009 57
in http://www.flickr.com/photos/synaes/3676396330/

48. Fotografia exterior da Opera de Oslo, Helen Haanes, 2011 59
in http://www.flickr.com/photos/helipix/5852764570/

49. Fotografia exterior da Opera de Oslo, 2010 59
in http://www.flickr.com/photos/29061089@N03/5534168476/

50. Fotografia exterior da Opera de Oslo, aula de pilates, 2009 59
in http://www.flickr.com/photos/feelinstrangelyfine/3937335036/

51. Fotografia interior da Escola de Arquitectura de Nantes 60
in http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=55

52. Fotografia interior da Escola de Arquitectura de Nantes 60
in http://www.holcimfoundation.org/T1326/nantes.htm

53. Fotografia interior da Escola de Arquitectura de Nantes 60
in http://www.architectural-review.com/buildings/nantes-school-of-architecture-by-lacaton-and-vassal-nantes-france/8601117.article

54. Fotografia interior da Escola de Arquitectura de Nantes 60
in http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=55

55. Fotografia crianças a rebolar no interior da Turbine Hall, Tate Modern, 65
in http://www.flickr.com/photos/simonefisher/5745387783/

Um espaço para as artes na cidade de Lisboa

56. Vazio na frente ribeirinha de Lisboa 66
Imagem elaborada pela autora, 2011

57. Diagramas da relação existente na frente ribeirinha da cidade de Lisboa 69
Imagem elaborada pela autora, 2011

58. Diagramas conceptual de relações da proposta 69
Imagem elaborada pela autora, 2011

59. Diagramas da situação existente e da situação proposta 69
Imagem elaborada pela autora, 2011

60. Fotomontagem conceptual sobre a ideia de continuidade ao longo da frente ribeirinha 71
Imagem elaborada pela autora, 2011

61. Vista de percurso interior da zona ribeirinha da proposta (Exposição) 72
Imagem elaborada pela autora, 2011

62. Vista de percurso interior da zona ribeirinha da proposta (Desporto) 72
Imagem elaborada pela autora, 2011

63. Vista de percurso interior da zona ribeirinha da proposta (Encontro/ Reunião) 72
Imagem elaborada pela autora, 2011

64. Vista de percurso interior da zona ribeirinha da proposta (Feira do Livro) 72
Imagem elaborada pela autora, 2011

65. Fotomontagem de ocupação da nave central do Pavilhão do rio do Centro de Congressos de Lisboa 73
Imagem elaborada pela autora, 2011

66. Proposta de Logotipo do Centro de Criação de Lisboa 75
Imagem elaborada pela autora, 2012

67. Imagem de conceito e intenções 76
Imagem elaborada pela autora, 2012

68. Antigo Forte da Junqueira 77
in Arquivo Municipal de Lisboa

69. Arco na rua da Junqueira 77
Fotografia pela autora, 2011

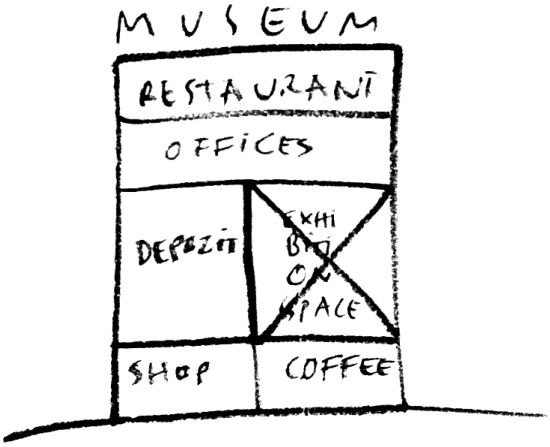
70. Palácio Óbidos-Sabugal - Rocha do Conde de Óbidos e passagem de nível para a Gare Marítima, Fotografia de Eduardo Portugal (ant. 1958) 77
in http://aps-ruasdelisboacomhistria.blogspot.pt/2010/08/avenida-24-de-julho-x.html

71. Axonometria exterior 79
Fotografia pela autora, 2012

72. Vista de Materialidades 81
Fotografia pela autora, 2012

Conclusão

73. Fotografia numas escadinhas de Lisboa 85
Fotografia da autora, Setembro 2011


MUSEUM
RESTAURANT
OFFICES
DEPOZIT
EXHI
BIT
ON
SPACE
SHOP
COFFEE


MUSEUM
IS
CLOSED
BUT
THE
RESTAURANT?


FOUR... FIVE...
ONE MORE SECOND
AND IT'S A
WORLD
RECORD
ART WATCHING

1. INTRODUÇÃO

> *"My museum of the future is about being close to those o make the art. It includes chapters and laboratories, large halls as well small rooms, white cubes and anti-white cubes. It is a perspective rooted in complexity, in the unexpected, the spontaneous and the unplanned."*[1]

No conceito actual de museu (especialmente no museu de arte contemporânea) a arquitectura é chamada a repercutir o significado da arte. Na cidade a que chamamos de genérica cada vez mais edifícios, como os museus, tendem a reclamar o seu lugar enquanto ícones ou enquanto marcos na paisagem, e não como espaços relacionais de partilha e de encontro, activos e habitáveis. É neste contexto que *Para Além do Museu* surge.

Sendo o problema dos museus directamente relacionado com a sua representação arquitectónica, é relevante questionarmo-nos se é ao serviço da espectacularidade, da efemeridade de sensações e do consumo de massas que actualmente se constata na maior parte das instituições museológicas, quer ao nível da arte quer ao nível da arquitectura, que estamos a colocar a nossa prática, ou se por outro lado o que queremos fazer é algo que volte a repensar o papel dos espaços das artes na sociedade e que servia de veiculo de relação entre as pessoas segundo um interesse comum e intrínseco ao ser humano a cultura, independentemente da sua forma.

1. 2. 3. *(Página oposta, de cima para baixo)* No que o museu se transformou segundo Dan Perjovschi, artista visual que utiliza técnicas como o *cartoon* ou o *graffiti* directamente nas paredes dos espaços para a arte como crítica à sociedade, à política e à cultura contemporâneas.

Com as novas tecnologias, a arte (como todas as outras práticas sociais contemporâneas) evolui a um ritmo que a arquitectura, enquanto espaço

[1] OBRIST, Hans Ulrich, "The Museum of tomorrow", *TateEtc - Europe's largest art magazine,* Londres, Issue 5/Autumn 2005.

físico, e a instituição, enquanto espaço conceptual, não conseguem acompanhar. O museu de arte contemporâneo ao evoluir, transformar-se e reinventar-se de tal forma, deixa de ser entendido como um museu *per se* (um *contentor social*, pois existe para si mesmo, como legitimação institucional e posteriormente objectual), mas sim como algo mais do que museu (um elemento *híbrido* que serve toda a sociedade e a sua envolvente, baseando a sua existência numa rede de relações cada vez mais activas e complexas entre a arte, o artista, o espectador, e a cidade). Para além de museus, aproximam-se a passos largos de outros dispositivos para as artes, que desde sempre viveram na clandestinidade social, simultaneamente de produção, habitação, investigação, comércio e partilha, e que não se limitam a expor pois o acto de criar é o evento em si mesmo

Tendo em conta estas premissas, será realmente necessário um espaço físico para a produção e mostra de arte contemporânea? Que espaços é que os artistas precisam ou esperam encontrar num lugar dedicado à arte contemporânea? Que relações deve este espaço estabelecer com o público, com a cidade e com a passagem do tempo? Deve a arquitectura ser apenas um contentor, ou pode ser um veículo impulsionador de todas estas relações? Que estratégias projectuais e arquitectónicas parecem necessárias ter em conta?

A resposta a estas, e outras, perguntas, que vão sendo levantadas ao longo deste processo, é desenvolvida através da realização de uma investigação e posterior reflexão crítica teórica, que permitiu aprofundar uma hipótese de pensamento e, de seguida, uma experimentação através da prática de projecto, fundamentada nos conceitos e ideais defendidos. Sendo a arquitectura portadora de três tempos, esses não poderiam ser esquecidos no momento de abordagem a este tema, neste sentido, o presente documento divide-se em três capítulos,

correspondendo cada um deles a uma fase determinada do pensamento e processo metodológico seguido, ou seja, através de um entendimento do passado, reflecte-se sobre o presente, e propõe-se um futuro.

No primeiro corpo de desenvolvimento deste trabalho, *(R)evolução dos espaços para a arte*, surge um enquadramento histórico, arquitectónico e social dos espaços para a arte a partir do séc. XX. Este, apresenta-se como uma pequena reflexão sobre a ideologia "anti-museu" enquanto movimento impulsionador de espaços alternativos às instituições museológicas modernas e, as influências espaciais, conceptuais e sociais que partilharam desde o inicio do século XX até aos dias de hoje. Não se baseia apenas numa análise tipológica e arquitectónica destes espaços que foram surgindo, mas sim, numa vontade de perceber as relações de diálogo que se estabeleceram entre a arte, os artistas, a arquitectura e a sociedade nos contextos em que se inseriam. As transformações descritas neste capítulo apontam para um conceito de arte enquanto uma prática e não enquanto um produto e esta condição relembra a célebre frase de Duchamp, *"I don't believe in art, I believe in artists",* e desloca o interesse do espaço do objecto para o espaço das pessoas, do espaço do consumo para o espaço da produção e participação.

Na entrada do séc. XXI face à excessiva objectualização do museu, já não como espaço para a arte, mas como arte em si mesmo, ícones na cidade e revitalizadores do mercado económico ao invés do cultural, surgem cada vez mais instituições, artistas e arquitectos, que se propõem a re-pensar o papel dos espaços para as artes e a sua representação arquitectónica.

No segundo corpo, *Que espaços, para que criação?*, pretende-se, através de uma pesquisa sobre as necessidades espaciais e sociais dos artistas contemporâneos, definir quais as valências programáticas e

espaciais que estes espaços devem possuir e, posteriormente, através dos dados recolhidos, reflectir sobre estratégias arquitectónicas que as possam potenciar.

No livro *"Un lugar bajo el sol, los espacios para las practicas creativas actuales"*, o título por si só é sintomático das alterações ideológicas que se apresentam, não se fala em obra de arte, mas sim em práticas artísticas, como algo que está em permanente criação, mutação, baseada numa relação entre espaço, tempo e sociedade, e não algo acabado, estático e objectual. Será, então, através deste e outros livros, entrevistas feitas por alunos da Faculdade de Arquitectura (UTL) no âmbito da disciplina de Projecto VI, em 2009, e conferências, principalmente as da ArtBASEL, que teremos acesso às inquietações de artistas, arquitectos, curadores e outros agentes ligados às novas expressões artísticas (na primeira pessoa), sobre o que esperam ou gostariam de um espaço da para as artes e para os artistas na cidade contemporânea.

Atendendo às características heterogéneas da sociedade actual e a pluralidade em que as práticas artísticas se apresentam, podemos afirmar que não existem projectos que possam ser identificados como ideais, mas sim estratégias projectuais que nos ajudam programar abordagens de definição arquitectónica de um espaço para as artes que tenha um papel activo na cidade.

Não sendo a arquitectura baseada no volátil, na beleza automática e efémera, aquela que permite uma permanência no tempo, a constante apropriação e re-apropriação, a mudança de significados, a abertura ao inesperado e não-planeado, nem a criação de relações entre as pessoas, entende-se o espaço, como a unidade arquitectónica, social e temporal, veículo impulsionador das relações desejadas.

Neste sentido, num segundo momento deste corpo te reflexão, Herman Hertzberger, e o seu livro *"Space and the Architect"*[2], apresenta-se como uma indispensável referencia para a reflexão sobre as diferentes possibilidades de relações entre o espaço, o tempo e as pessoas.

> *"The idea of space stands for everything that widens or removes existing limitations and for everything that opens up more possibilities, and is thus the opposite of hermetic, oppressing, awkward, shut up and divided up into drawers and partitions, sorted, stablished, predetermined and immutable, shut in, made certain."*[3]

Como elemento com potencial para o novo, o inesperado e indefinido, aberto a diversos significados e interpretações, é através dele que deve ser entendido o espaço para as artes contemporâneo. Paralelamente, alguns conceitos como a "obra aberta" e a "arte relacional" normalmente aplicados à teoria da arte, são re-intrepertados para o domínio da arquitectura, assumindo uma vez mais, a necessidade de interdisciplinariedade e relação entre o objecto ou programa, que é a arte e o espaço para aqueles que a produzem, os artistas, e o veículo que lhes irá dar abrigo, a arquitectura.

No terceiro e ultimo corpo, ***Espaço para as artes em Lisboa,*** desenvolve-se uma proposta arquitectónica de um espaço para as artes na zona da Junqueira, em Lisboa, mais concretamente entre o edifício da Cordoaria Nacional e o Centro de Congressos de Lisboa. Nesta tipologia urbana especifica da cidade, vária vezes apelidada de "Cidade dos Museus", encontramos localizados o Museu da Marinha, o Museu da Presidência da República, o Museu de Arqueologia (actualmente em debate para se

---

[2] HERTZBERGER, Herman. *Space and the Architect, Lessons in Architecture 2.* Rotterdam: 010 Publishers, 2000

[3] *Idem,* p.14

transferir para o edifício da Cordoaria Nacional), o "museu pós-moderno", edifício emblemático do Centro Cultural de Belém, o "museu edifício", a Fundação EDP na Antiga Central Tejo, o Museu de Arte Popular, e o ainda em construção "museu ícone", o novo Museu dos Coches.

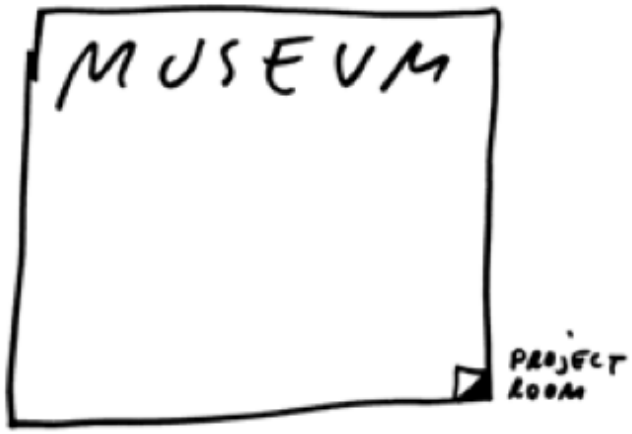
Devido às relações que esta "cidade equipamento" estabelece entre si, com a "cidade habitada" e como com a "cidade lúdica" da frente ribeirinha propriamente dita, esta proposta arquitectónica pretende não só colmatar a necessidade de um espaço dedicado à produção, investigação e difusão da arte contemporânea na cidade de Lisboa (segundo as premissas defendidas nos capítulos anteriores), mas também constituir um elemento de relação que re-conecte todas estes espaços de ruptura (seja da cidade com o rio, seja das pessoas com os equipamentos), complementando esta malha urbana, significando-a, gerando lugar.

Em *Para além do Museu,* pretende-se então, entender as alterações na arte e nas necessidades dos artistas contemporaneos, através do passado e do presente, estabelecendo relações entre eles, e a sociedade através de uma arquitectura crítica, que responda ao presente, permitindo um futuro. Como Aarno Ruusuvuori (arquitecto finlandês) sabiamente referia: *"architecture must provide a spatial response to man's activities and psycho-social need. As a built environment it must be as close to its user as the skin, a shelter to the most diverse and complex sequences of events and, on the other hand, a sensitive informer opening up new dimensions."*[4]

4. 5. *(Página oposta, de cima para baixo)* No que o museu se transformou segundo Dan Perjovschi.

[4] RUUSUVUORI, Aarno, "Opening words at the Architects' Day in 1982", Arkkitehtiuutiset 19/1982 in Kirsi Leiman (ed.), *Concrete Spaces, Architect Aarno Ruusuvuori's work from the 1960s*. Vammalan: Museum of Finish Architecture, 2000, p.11


RADICAL ARTIST OUT...
..AND IN THE MUSEUM


MUSEUM
PROJECT ROOM


DORIS' Restaurant
COMIDAS CRIOLLAS
PEPSI
FOOD

2. (R)EVOLUÇÃO DOS ESPAÇOS PARA A ARTE

> *"The situation of museums is obviously very complex and I think when we try to work out how to deal with this complexity, it is important not to reduce our reflections to one single model but to study several different ones, historical models, but also contemporary models, and to take an experimental approach with regard to this complexity."*[1]

Hans Obrist, numa conferência sobre arte e arquitectura, refere que a complexidade e a multiplicidade de aproximações ao tema do papel do museu e da sua arquitectura, deve ser pensada segundo diferentes contextos históricos, culturais e abordagens arquitectónicas, pois estes factores introduziram variantes e conduziram ao entendimento e desenvolvimento do museu segundo as mais diversas possibilidades.

Durante o séc. XX a humanidade assistiu a alterações determinantes em todos os campos do conhecimento que se reflectiram na vida em sociedade. Os conflitos políticos, ideológicos e consequentemente económicos; os avanços tecnológicos ao nível da produção industrial; novos paradigmas de comunicação (transportes, rádio, televisão..) e a alteração nas relações entre as pessoas e a informação; o nascimento da sociedade de consumo onde o lazer e a cultura passavam a ser elementos imprescindíveis da vida quotidiana; o desenvolvimento das ciências sociais e os estudos sobre papel do indivíduo e do colectivo na sociedade que emergia; entre outros, reflectiram-se nos campos da produção, exibição e consumo de arte e cultura. Estes avanços

6. *(Página oposta)* Em 1971, Tina Girouard, Carol Goodden, e Gordon Matta-Clark à frente do Food Restaurant, aqui vários artistas eram convidados a servir e a serem servidos. A refeição era considerada uma performance. À volta da mesa discutia-se arte, criticava-se arte, criava-se arte.

[1] OBRIST, Hans Ulrich. "Architecture for Art - The Limits of Art and Architecture", in *Transcripts Art Basel, Miami Beach, Conversations, Dez 4, 2004,* The Moore Building in the Miami Design District, p.128.

tecnológicos e conceptuais foram libertando a arte do seu papel de representação da realidade e abrindo espaço para a arte como crítica.

Anti-Museu, o início

Embora só tenha tido o seu expoente como corrente ideológica no séc. XX, é possível identificar movimentos associados ao conceito anti-museu desde os inícios do séc. XVII onde, nas principais capitais culturais da Europa, vários artistas começavam a desafiar a ordem estabelecida de galerias e patronato, convidando o público a assistir a exibições do seu trabalho directamente nos seus ateliers, os seus espaços de criação.[2]

Estes questionamentos e confrontações contínuas entre as instituições museológicas e os artistas sobre o que expor, onde expor e como expor, foram dinamizando a arquitectura de museus e a sua constante validação face à arte ao longo da sua história. No inicio do séc. XX, Fillippo Marinetti no seu *Manifesto do Futurismo* publicado no jornal *Le*



7. Pintura de Ed Ruscha como crítica à instituição museológica e à sua representação arquitectónica. "Los Angeles County Museum on Fire", 1968

[2] DAVIS, Douglas. *The Museum Transformed: design and culture in the post-Pompidou age.* New York: Abbeville Press, 1990. p. 170. O autor refere também como um exemplo, um pouco mais tardio, o dos artistas impressionistas e o seu *Salon des Refusés* de 1863, onde os artistas desejavam que fosse o público a decidir e fazer o seu próprio juízo sobre as obras de arte ali apresentadas que tinham sido recusadas pelo júris do *Salon* oficial.

Fígaro, associa os museus a cemitérios e incita à sua destruição[3], enquanto Paul Valéry no seu texto Le *Problème des Musées,* de 1923, descrevendo uma visita a um museu, classifica-o como lugar de imensa solidão, que tanto tem de templo como de salão, de cemitério e de escola.[4]

Será, no entanto, Marcel Duchamp com o seu texto *Creative Act*[5], e com as várias representações do seu museu portátil *Boîte en Valise* (1935-41), quem irá tecer as maiores críticas em relação à arte e ao espaço da arte, sendo quem mais efectivamente problematiza o papel desses lugares, abrindo a discussão sobre novos veículos culturais que poderiam fazer um contra-ponto à hegemonia actual do espaço de exposição sacralizado, hermético e neutral do cubo-branco. O seu museu portátil questiona a necessidade de existência de um espaço físico para as artes, colocando em causa a subjugação da arte pela arquitectura, admitindo que um museu pode tanto ser um edifício como uma mala, um objecto do quotidiano, portátil e efémero.[6] Por outro lado o texto de Duchamp revela um novo entendimento sobre a arte e o

---

[3] MARINETTI, Fillipo. "The Foundation and Manifesto of Futurism (1909)" in Alex Danchev (ed.) *100 Artists' Manifestos: From the Futurist to the Stuckists.* London: Penguin Books, 2011. pp. 1-8

[4] "Bientôt, je ne sais plus ce que je suis venu faire dans ces solitudes cirées, qui tiennent du temple et du salon, du cimetière et de l'école..."; VALÉRY, Paul. *Le Problème des Museés 1923.*

[5] DUCHAMP, Marcel. *The Creative Act.* Session on the Creative Act Convention of the American Federation of Arts Houston, Texas, April 1957

[6] Este conceito de museu portátil irá aparecer várias vezes ao longo da história museológica, parte de artistas, curadores e instituições, sendo interessante destacar o projecto do "Voyager 03" associado ao evento ExperimentaDesign 2003. Desenhado pelo designer Miguel Vieira Baptista, um camião com um atrelado expositivo, levou a arte e a criatividade artística contemporânea portuguesa ao quotidiano das diversas cidades por onde passou em Portugal e no estrangeiro. Com um programa pluridisciplinar, desde fotografia, escultura, design, video, musica, etc... pretendia estabelecer um contacto mais directo e informal com os visitantes e o seu conteúdo expandia-se para além dos seus limites físicos apropriando-se do espaço onde se inseria. (mais detalhes sobre este projecto em ECHAVARRIA, Pilar. *Arquitectura Portátil, Entornos Impredecibles.* Barcelona: Structure, 2006, pp. 54-57.)

espectador, pois para o autor um não existe sem o outro [7], passando o acto de criação a ser um dos aspectos centrais da arte moderna, ideia que ganhará impacto e importância no círculo das artes até aos dias de hoje.

MoMA e (MoMA) PS1, entre o paradigma e o paradoxo

No seguimento de um pensamento funcionalista e abstracto, de ruptura com o historicismo do passado experimentado por parte de vanguardas artísticas e arquitectónicas em diferentes campos da vida moderna, surge aquele que viria a ser considerado o primeiro museu dedicado exclusivamente à arte moderna, o Museu de Arte Moderna (MoMA) em Nova Iorque. Nascia, essencialmente, uma nova abordagem na relação entre a arte, a arquitectura e o público, elemento cada vez mais preponderante no processo de pensamento de uma nova instituição e da sua representação arquitectónica.

Depois de ocupar vários edifícios já existentes desde 1929, ano da sua fundação enquanto instituição, é apenas em 1939 que edifica um espaço de raiz que pretendia reflectir e explorar todas as premissas que defendia. Localizado num comum lote de Manhattan, perto do Central Park, num distrito de comércio e serviços, o edifício projectado por Philip Goodwin e Edward Stone, pretendia fazer parte desta rede de rituais citadinos que se sentiam nas suas ruas adjacentes. Embebido nesta teia de relações com o quotidiano, e na necessidade de renúncia ao estigma de templo, este museu moderno ignorou a escadaria e o que representava enquanto elemento principal do ritual de sacralização na

8. *(Página oposta)* Fotografia de Henri Cartier-Bresson tirada nos vidros curvos no átrio de entrada do museu, onde se vê uma sobreposição de reflexos e vistas que simbolizam a dinâmica interior exterior experiênciada neste espaço. "An Eye at the Museum of de Modern Art", 1947

[7] "All in all, the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualification and thus adds his contribution to the creative act. This becomes even more obvious when posterity gives a final verdict and sometimes rehabilitates forgotten artists." DUCHAMP, Marcel; *The Creative Act*. Session on the Creative Act Convention of the American Federation of Arts Houston, Texas, April 1957



entrada do espaço da arte e abriu-se directamente ao nível da rua[8], estendendo para o seu interior o movimento da vida da cidade. Também a sua organização espacial se assemelhava à dos demais edifícios, dado que a sua implantação inicial só lhe permitia crescer verticalmente.[9]

Nos espaços dedicados inteiramente à exposição de arte, assiste-se também a uma revolução na configuração arquitectónica do espaço. As galerias coloridas deram lugar ao branco, descontextualizando no tempo e no espaço os objectos que continham.[10]

As ideologias institucionais, representadas nesta arquitectura que se identificava com os cânones da vida moderna, traduziam-se não só na arquitectura, mas também no conteúdo programático do museu. Começou por ter uma reduzida colecção e dedicava-se essencialmente a exposições temporárias. Pretendia não só servir a pintura e a escultura, mas possuía departamentos de arquitectura, design, filme, fotografia. Completava as áreas de exposição com uma biblioteca, uma loja, restaurante e um anfiteatro. A interdisciplinaridade e o debate crítico sobre a arte nos seus mais diversos campos era o objectivo.

---

8 Esta relação do espaço da arte com a rua teve como exemplo a galeria de arte em 1901 a White Chapel Gallery, em Londres, projectada por Charles Townsend. LEVIN, Michael. *The Modern Museum, a Temple or a Showroom,* Tel Aviv: Dvir Publising House, 1983. p. 37

9 Com a possibilidade de compra dos lotes adjacentes ao seu, o MoMA irá ao longo da sua história continuar a crescer, desta vez, vertical e horizontalmente. São conhecidas três fases de renovações e ampliações: a primeira por Philip Johnson (fundador do Departamento de Arquitectura e Design deste museu), entre 1951 e 1964, permitiu ao museu a criação de um jardim de esculturas, que viria a ser ampliado pelo mesmo arquitecto, e duas novas alas de exposição e serviços; em 1984, Cesar Pelli foi convidado a renovar o museu, foi-lhe pedido que ignorasse a fachada do edifício original que seria destruída, o que ele recusou, fazendo apenas a ampliação e renovação através de melhoramentos ao que já existia e a construção de uma torre de apartamentos; por fim em 2004 abre com a renovação e ampliação feita pelo arquitecto japonês Yoshio Taniguchi, onde se destaca um novo edifício dedicado inteiramente à educação, pesquisa e documentação de todo o espólio do museu.

10 Espaço estudado e criticado por Brian O'Doherty, artista e crítico de arte, numa série de artigos publicados na revista *Artforum* em 1976, que viriam a ser compilados num único volume, "Inside de White Cube, the ideology of Gallery Space", primeira edição de 1999.

Através do seu conceito e desenho, este museu, pretendia reinventar o templo, tipologia normalmente associada aos museus neoclássicos, e servir por excelência a arte moderna. No entanto, o que se assistiu foi à sobreposição de conceitos; se por um lado a reinvenção de um templo, levou a outro templo, mas desta vez o hermético branco e abstracto, que retirava à arte qualquer contexto, por outro o museu assumia-se como um showroom[11], não só de arte, mas também do espectáculo, do efémero, do mimetismo exagerado da vida moderna quotidiana. Apesar do museu ser pensado para servir a arte moderna e todas as experimentações que se faziam na altura, o seu desenho acabaria por se adequar essencialmente à pintura e à escultura, sendo rapidamente posto em causa pelos artistas das novas vanguardas.[12]

A crítica de Duchamp ecoa nas décadas de 60 e 70, onde se assiste a uma tendência social de insurgimento contra as instituições e o poder instalado, com expressão no meio artístico por via da *Institutional Critique.* Este movimento de contra-cultura em relação ao instituído, neste caso o pressuposto ideológico de museu, levou os artistas a manifestarem uma maior proximidade e relação com a rua, a cidade, a paisagem e o quotidiano [13]. Muitos artistas e associações de artistas deslocavam os seus ateliers para zonas degradadas da cidade, edifícios industriais ou armazéns abandonados, renegando os espaços centrais associados à estética arquitectónica modernista. Estes locais apresentavam-se como espaços ideais à criação de arte contemporânea,

---

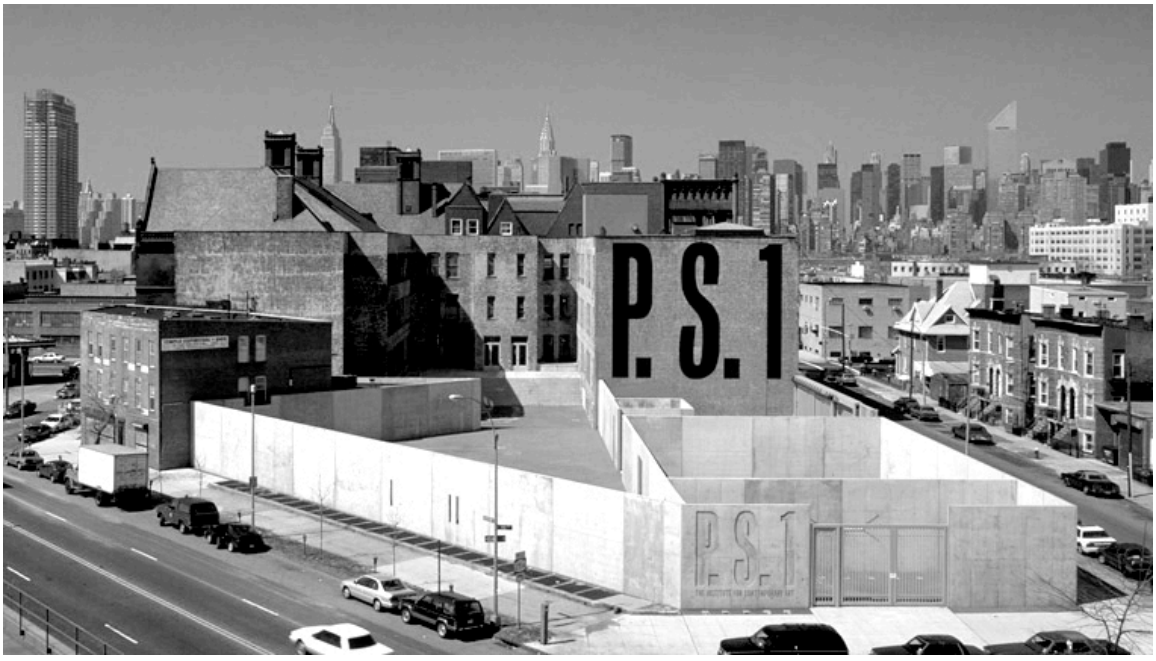
[11] LEVIN, Michael. *The Modern Museum, a Temple or a Showroom,* Tel Aviv: Dvir Publising House, 1983.

[12] "Painting was the white gallery's best friend, modernism's avatar. No matter how radical its innovations, the canvas hung quietly on the wall. But with the decline of painting as the dominant mode, the purity of the white cube space became compromised." O'DOHERTY, Brian; *Studio and Cube, On the relationship between where art is made and where art is displayed;* New York: Columbia University Press, 2008, p.39.

[13] GRANDE, Nuno (Ed.). *Museumania: museus de hoje, modelos de ontem.* Porto : Público e Fundação Serralves, 2009, p.8.

onde a mesma estava fortemente ligada à relação entre os artistas, o edificado e os habitantes dos bairros onde se inseriam. Um espaço relacional do quotidiano artístico e social que reabilitava a arquitectura e transformava a arte.

Neste contexto de subversão em relação à ideia de museu, surge também na cidade de Nova Iorque, em 1976, o P.S.1 (*Public School 1*), *Institute for Contemporary Art,* um dos primeiros espaços institucionais dedicados à pesquisa e experimentação da arte. Criada pelo *Institute for Art and Urban Resources,* fundado por Alanna Heiss, e tendo como assessor artístico Brian O'Doherty, esta antiga escola, apresentava-se como o local ideal para as mais diversas apropriações artísticas. Aludindo à memória de um antigo local de ensino, os artistas partilhavam experiências, discutiam ideias e promoviam o debate em torno da arte e de todo o processo criativo. As salas de aula assumiam uma dupla funcionalidade, por um lado eram usadas como suporte para a prática artística e por outro como lugar de exposição.



9. Vista da zona das galerias exteriores do PS1. 1998











10. 11. 12. 13. 14.
(de cima para baixo)
Várias ocupações ao longo do tempo, destes espaços exteriores do PS1. É interessante, também, reparar na evolução na marca de identidade da instituição no plano da fachada do lado direito e, como vai sendo apropriada pelo MoMA, desde 1988 até 2011.

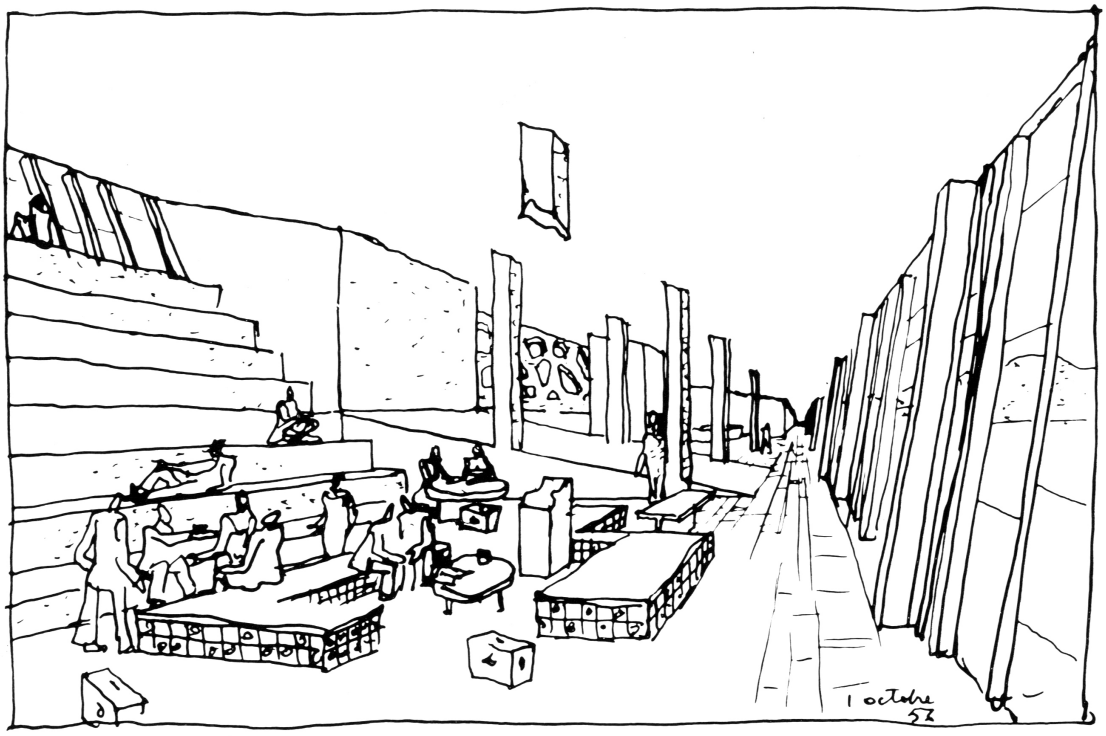
Entre 1995 e 1998, e quase 20 anos depois, o arquitecto americano Frederick Fisher é chamado a re-interpretar e renovar este edifício. Apercebendo-se das qualidades inerentes à arquitectura oitocentista americana e do próprio uso atribuído pelos artistas ao longo da sua apropriação, a intervenção do arquitecto baseou-se essencialmente na modernização dos espaços dos estúdios e galerias, e na criação de espaços de exposição e produção exterior. Este acrescento tem vindo, ao longo do tempo, a transformar-se num espaço essencial para a instituição, sendo constantemente apropriado das mais diversas maneiras, tendo como um dos eventos mais importantes o *Young Architects Program.* Aqui, jovens arquitectos são chamados a intervir com o intuito de gerar novos entendimentos sobre este recinto, relacionando a arquitectura com arte e comunidade. Como uma extensão da cidade, este espaço definido entre planos verticais, aberto ao céu, tornou-se no principal mediador entre a vida do bairro e a vida da "escola", um lugar gerador de relações entre as pessoas e a arte.

Embora considerado, contrapondo ao MoMA, um paradigma de espaço alternativo para as artes, não deixa de ser interessante o facto de o P.S.1 passar a ser uma filial deste em 1999, colmatando assim a necessidade do museu institucional em possuir uma vertente mais experimental.

Ao mesmo tempo que, nos EUA, se assistia a uma revolução institucional e espacial criada pelos artistas, centrada em questões relacionadas com a produção e experimentação no processo artístico, na Europa eram desenvolvidos novos espaços para a arte sobre a premissa da democratização, socialização e acesso universal à cultura.

André Malraux e as Maisons de la Culture

Em França, por volta da década de 60, vive-se uma das primeiras grandes revoluções no entendimento do papel social do espaço para a



15. Esquiço da zona comum da *Maison de La Culture de Firminy*. Le Corbusier, 1956

arte na sociedade moderna. Com o objectivo de promover as relações interpessoais e comunitárias, bem como instruir a sociedade através da cultura e da arte, o ministro da cultura francês, André Malraux[14] desenvolveu uma nova tipologia para as artes, as *maisons de la culture*. Aqui, associando espaços para difusão e produção de arte a outros programas, quer de lazer, quer de desporto, pretendiam juntar a comunidade à volta da cultura, servindo de veículo para a regeneração da sociedade face aos efeitos negativos que ainda se faziam sentir devido à Segunda Guerra Mundial.

[14] Nasceu em Paris a 1901 e foi Ministro da Informação Francês, Ministro do Estado e finalmente Ministro da Cultura, papel que desempenhou durante 10 anos. Além do principal responsável e impulsionador das *Maison de la Culture*, também reflectiu sobre um novo entendimento sobre a relação das pessoas com o museu. No seu livro, O Museu Imaginário, propunha não o fim do museu, mas uma expansão do mesmo, uma plataforma física, que através da fotografia representasse as obras de arte que estavam expostas no museu edificado. Nascia então o livro de arte como uma extensão do museu e do seu papel enquanto difusores da cultura universal. Um novo "espaço" para a arte que não pressuponha paredes e propunha uma nova relação entre o museu, a arte e o espectador, ou neste caso, o leitor. MALRAUX, André; *O Museu Imaginário.* Lisboa: Edições 70, 2000.

Estes espaços dedicados às artes, iriam abrir por toda a França, apostando na descentralização do poder cultural que Paris exercia no meio artístico francês, bem como permitir a um maior número de pessoas apreciar a arte dos grandes mestres.

Das várias *maisons* que Malraux tinha projectado para o país, poucas foram as que chegaram a ser construídas e ainda menos as que mantiveram as suas funções originais até aos dias de hoje. a *Maison des Jeunes e la Culture de Firminy* (1963), de Corbusier é um caso de sucesso. Associada a um estádio de futebol e atletismo, também desenhado pelo arquitecto, possui, auditório, biblioteca, salas comuns, salas de exposição, salas para cursos artísticos e um anfiteatro ao ar livre, virado para o estádio, permitindo uma dupla utilização do mesmo.

As *maisons de la culture* nasciam de uma análise e pensamento singular, consoante as necessidades das localidades onde se inseriam, tendo no entanto que cumprir a premissa de que eram um espaço que dava lugar às actividades pluridisciplinares de encontro entre o homem e a arte, desde o teatro, à pintura, à escultura, ao ballet, etc... Tal como referiu Augustin Girard na abertura da primeira *maison de la culture* (Havre,1961) a existência em conjuntos de tais programas beneficiava-os mutuamente, pois a arte e a cultura na sua essência, são um espelho da sociedade[15].

Kunsthalle, Kunsthaus

Simultaneamente às alterações que surgiam em território francês, proliferavam também as *kunsthallen* (galerias de arte) e as *kunsthäuser* (casas da arte) de origem germânica.

[15] GIRARD, Augustin. "1961, Ouverture de la première maison de la Culture", *Lettre d'information* nº 43, 17 février 1999, Ministère de la Culture et de la Communication

A primeira *kunsthalle* data de 1918 em Berna[16], mas seria na década de 60 que conheceriam a sua maior expansão. Eram lugares de promoção e exibição de obras de arte, assim sendo, não possuíam um colecção permanente constituindo-se deste modo como veículo essencialmente de mostra temporária de colecções emprestadas ou obras produzidas especificamente para o local. Foi neste contexto de possibilidades de re-interpretação das obras de arte segundo os espaços onde iram ser apresentadas, que o papel do curador se tornou visível. Entre o director do museu, e o crítico de arte, o curador era o intermediário entre o artista e a instituição, desenvolvendo propostas experimentais de mostra e intervenção da arte no espaço.

O conceito era o do museu como laboratório e espaço de transformação, mas a arquitectura não tinha papel activo neste fenómeno, era ao nível de práticas curatoriais e da própria arte que as transformações se faziam, atribuindo à arquitectura apenas um papel de recipiente para a exposição, muitas vezes assente numa arquitectura tradicional, revelando-se a essência destes espaços para a arte sintomática da ideia de contentor de objectos, herdada da história dos museus.

O facto de não possuírem complementos de espaços para a vida social levou ao aparecimento de outra tipologia, que pretendia introduzir a domesticidade e o quotidiano nos espaços para a arte, a *kunsthaus.* Como o nome indica este novo espaço servia de casa para arte, um espaço de pequena escala que permitia um contacto mais directo entre a arte e o público. Tal como Malraux pretendia em França, estes espaços estariam espalhados por vários pontos do território e albergariam exposições temporárias de arte, bem como serviriam de ponto de encontro para a sociedade, que se reunia no seu café ou na

[16] ARAMBURU, Nekane (ed.). *Un Lugar bajo el Sol - Los espacios para las prácticas creativas actuales/Revisión Y Análisis.* Buenos Aires: CCEBA - Centro Cultural de España en Buenos Aires, 2008, p.21.

sua livraria especializada. No entanto o seu uso da arquitectura como contentor de arte acabou por não diferir das já referidas *kunsthallen*.

Arts Centres versus Talleres de Creación

Durante toda esta evolução da arte e dos espaços para as arte, não só os museus foram questionados, também os espaços de ensino artísticos são alvos de criticas, dúvidas e transformações devido à crescente importância do acto de produção. De um lado os *Arts Centres* associados a escolas de arte e por outro os *Talleres de Creación*[17] como alternativa ao meio académico, são dois exemplos de espaços que pretendem dar aos artistas as condições necessárias para desenvolverem a sua actividade.

Os *Arts Centres* surgiram no Reino Unido na década de 60, e pretendiam ser edifícios que servissem desde as artes plásticas às artes performativas. Além dos grandes espaços de difusão, como zonas de exposição e auditórios, possuíam zonas de estudo e investigação o que estava relacionado com a dimensão académica destes centros, estando portanto muitas vezes associados a universidades ou outros espaços de ensino.

Quando não são associados directamente a universidades, como é o caso do *Camden Arts Center*[18], estes espaços adquirem um papel especial na sociedade, dialogando mais intensamente com a comunidade onde se inserem. Mais do que espaços de exposição, são

---

[17] NAVARRO, Cristina Giménez. "Otros espacios para la creación" in Jesús-Pedro Lorente (cord.), *Espacios de Arte Contemporâneo Generadores de Revitalización Urbana*. Zaragoza: Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1997, p. 105.

[18] O edifício onde se instalou o Camden Arts Centre desde a década de 70, era uma antiga biblioteca pública, e teve diversas alterações e ampliações, a mais recente pelas mãos do arquitecto Tony Fretton, entre 2000 e 2004. Na sua intervenção, tal como o caracter comunitário que a própria instituição apresenta, Fretton interessou-se em qualificar as zonas públicas e a relação desses espaços com a envolvente e as praticas diárias das pessoas que o utilizavam, permitindo ao próprio edifício expandir-se para os jardins que o delimitavam.

espaços de produção profissional e amadora, de encontro não só de artistas mas de todas as pessoas interessadas em aprender algo relacionado com o meio artístico, desenvolvendo ateliers e workshops que fomentam a relação entre arte, artista e público.

Em oposição os *Talleres de Creación* surgem em Espanha com o objectivo de oferecer uma alternativa às faculdades de Belas Artes e Escolas de Arte, que possuíam uma vertente demasiado académica e por vezes desajustada da realidade artística da época.

Os espaços dos *Talleres de Creación* tinham uma ambivalência artística uma vez que eram um meio para os artistas, sendo reabilitados por estes, como também passavam a ser o estúdio de criação. O que formava um vinculo entre o artista, o espaço e a cidade.[19] Ao longo do tempo estes espaços foram crescendo, quer em número, quer em importância, no círculo das artes por toda a Espanha. Na Catalunha, assumem-se como *Espais de Creació,* funcionam em rede e são na sua maioria espaços ocupados em edifícios industriais e fornecem aos artistas além de espaço individual e colectivo de criação, um suporte técnico e especializado, que os ajuda a concretizarem as suas ideias.

Do atelier ao estúdio, do individual ao colectivo

O atelier do artista pode ser considerado como o primeiro espaço de produção, exposição, critica e de socialização da obra de arte. Desde que, no séc. XIX, se afirmou como sujeito para a arte,[20] o atelier tem

[19] NAVARRO, Cristina Giménez. "Otros espacios para la creación" in Jesús-Pedro Lorente (cord.), *Espacios de Arte Contemporâneo Generadores de Revitalización Urbana.* Zaragoza: Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1997, p. 111

[20] "The studio is such a subject. We can ransack the nineteenth century - the century of the studio as a subject - and discover every variant: the studio as social center, as incubator of new ideas, as revolutionary cell, as church of a new religion, as tradesman's workroom, as conventional enclosure of received ideas, as home of a cult, as production factory (including display of product), as clinical, clean kitchen, as chaotic attic, as site of experiment, as lair of the solitary hero." in O'DOHERTY, Brian; *Studio and Cube, On the relationship between where art is made and where art is displayed;* New York: Columbia University Press, 2008, p.10





16. Braque no seu atelier
Paris, 1966

17. Andy Warhol no seu
estúdio "Factory"
Nova Iorque, 1967

vindo a evoluir e a transformar, sendo influenciado e por sua vez influenciando outros espaços da arte, bem como as características das práticas artísticas.

É neste espaço especifico de confronto entre o artista e as ideias, o artista e as obras em potência, que se começa a perceber a verdadeira importância da arquitectura no acto artístico. Enquanto os artistas europeus continuavam, embora que tentando diluir o tempo e o espaço nas suas obras, agarrados às molduras e aos suportes convencionais nos seus ateliers de origem clássica, os artistas americanos apropriavam-se da arquitectura e dos mais diversos materiais, explorando as potencialidades do espaço como veículo essencial para a produção de objectos artísticos.

A pluridisciplinaridade experimentada, bem como a crescente socialização dos espaços da arte levaram à deslocação conceptual do atelier a estúdio. A representação idílica do artista no seu pequeno atelier, o primeiro local de criação, isolado em profundo acto criativo, deu lugar ao grande armazém industrial, uma nave de luz e espaço, laboratório de constante experimentação.[21] A maior parte das vezes, os artistas instalavam os seus estúdios próximos uns dos outros bem como de galerias de arte, funcionando como pequenas comunidades multidisciplinares, em que experiências se cruzavam, se trocavam e se criticavam em prol de uma maior compreensão da arte contemporânea.

Para além do estúdio enquanto espaço físico identificável e demarcado, surgiam outros suportes de produção e difusão artística devido ao

[21] Daniel Buren faz a distinção entre o espaço de criação de tipo europeu, e o espaço de criação de tipo americano. Um caracterizado por ser um espaço com pés direitos altos, e de luz difusa de norte, o outro, muito maior que o europeu mas menos alto, com a luz a desempenhar um papel diferente visto que existia por via natural, através de grandes envidraçados, e também luz eléctrica em abundância. BUREN, Daniel. "The Function of the Studio (1971)" in Alexander Alberro e Blake Stimson (ed.) *Institutional Critique, an anthology of artists' writings.* Massachusetts: The MIT Press, 2009. pp. 110-117

crescente abandono da objectualização na obra de arte. Desde intervenções permanentes ou temporárias em guetos citadinos ou paisagens rurais, a livros reproduzidos manual ou mecanicamente (como Malraux idealizava) que traduziam as obras de arte que os artistas produziam e difundiam directamente, tudo servia de suporte para uma arte cada vez mais plural.

Esta expansão do estúdio para além do seu espaço físico e virtual, bem como a sua vocação como laboratório, composto por várias pessoas de várias áreas do conhecimento, é hoje uma das características mais comuns dos estúdios contemporâneos, lugares onde as ideias ganham vida através do conhecimento colectivo e da partilha do espaço arquitectónico.

Cedric Price e o Caso Pompidou

Em oposição à tradicional ideologia do museu e à sua arquitectura representativa enquanto instituição sólida, invariável e acabada, Cedric Price[22] defendia o efémero, o informal, o imprevisível, a mobilidade e a interdisciplinaridade, e apoiava-se na arquitectura e na tecnologia para traduzir as suas ideologias.[23]

Em 1961, no seu Fun Palace, idealizado em conjunto com Joan Littlewood uma produtora de teatro, preconizava o conceito em que, 16 anos mais tarde, Piano e Rogers se basearam para construir o seu museu laboratório em pleno bairro histórico de Paris. Segundo Price, a sua forma e a sua estrutura seriam como um grande estaleiro, onde

---

[22] Cedric Price (1934-2003) foi um arquitecto inglês, escritor e professor na *Architectural Association,* em Londres. A sua obra foi maioritariamente experimental, baseada em temas como a flexibilidade e a mutação. É de destacar, além do *Fun Palace*, o projecto *Potteries Think Belt (1964-66)* onde o arquitecto repensa as características da instituição "Universidade" e recorre à arquitectura para a transformar.

[23] OBRIST, Hans Ulrich. "Architecture for Art - The Limits of Art and Architecture", in *Transcripts Art Basel, Miami Beach, Conversations, Dez 4, 2004,* The Moore Building in the Miami Design District, p.129.



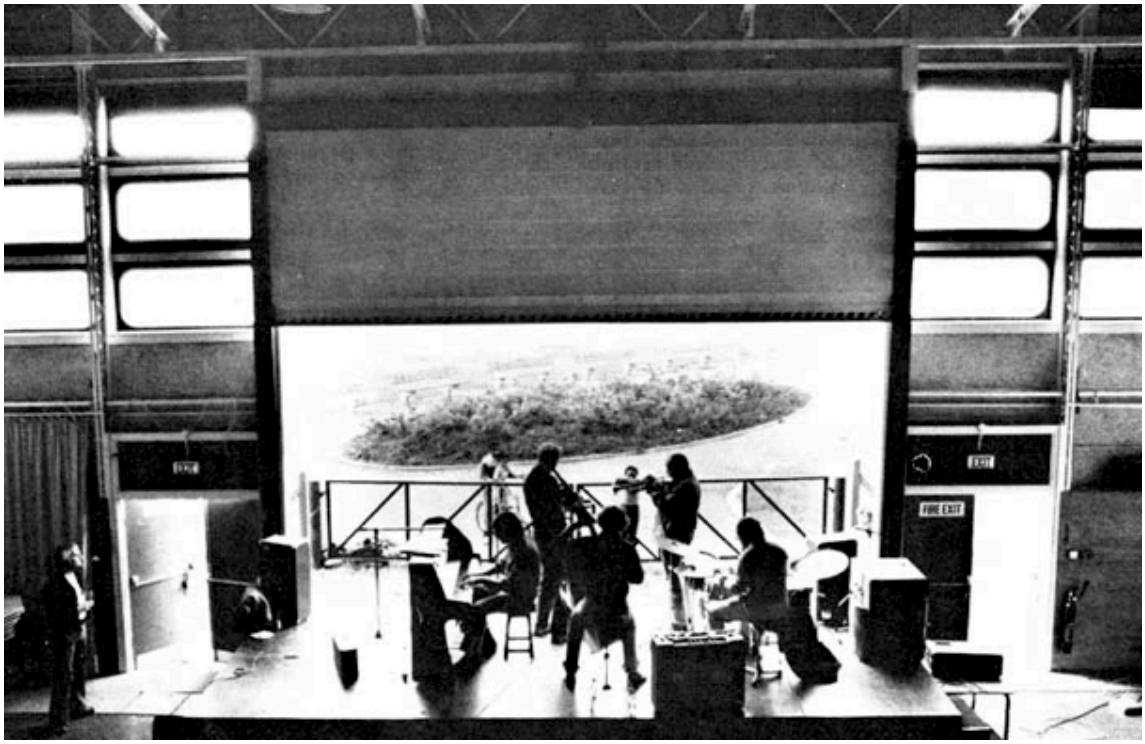
18. Vários espaços no estúdio do artista Olafur Eliasson, em Berlim. Espaços interiores e exteriores, zona de produção de grande e pequeno formato, espaços de socialização como a cozinha e zona de refeições, etc... Como o mesmo o descreve: *"We all spend a lot of time in the studio, not necessarily all of it working. So in that sense there's a bit of a community. And, of course, there are all the other people working there, as well, which creates a kind of "glue" that turns the whole thing into a small community. (...) I have two electricians, two blacksmiths, a carpenter, a furniture builder, as well as geometricians and artists. I also have two people who are educated in stage design and theater. Then, of course, I have a group of architects, but even within that group there are large differences: some of them are from the world of graphic design, some do very sophisticated 3D-drawings, and some are more hands-on. I have an electrical engineer, and I have a light planner. Occasionally, I have one or two model makers, just as architectural offices do. Finally, the office itself is divided into rather diverse areas: I have a publication department and an archive with two or three art historians. And then there's the bookkeeper and a project manager."*

teatros, cinemas, restaurantes, workshops e espaços de encontro serviriam o entretenimento, a educação e as interacções sociais. Um anti-edifício, projectado por um anti-arquitecto [24], onde o espaço era flexível e mutável e o evento como movimento dos utilizadores é que produzia a arquitectura de acordo com as suas necessidades programáticas. Devido à constante mutação do programa, das acções e dos desejos da sociedade, Price defendia que a arquitectura não necessitava de existir para sempre, pois se deixava de servir o seu propósito, de satisfazer os seus utilizadores, então deveria ser substituída. A introdução da ideia de tempo e morte de um edifício é explorada através da utilização de materiais mais baratos, pré-fabricados e previstos para não durarem mais do que 10 anos, prevendo durante a fase de projecto como seria a posterior demolição e reutilização dos materiais.

Nunca chegando a edificar o Fun Palace, foi em 1971 que, através de um projecto de menor escala, Price testou a relação entre programas comunitários de produção, educação e difusão da cultura, associados a uma construção modular barata e flexível, alterável e modificável ao longo do tempo, o Inter-Action Centre, localizado em Londres. Tal como previu, esta abordagem programática e arquitectónica, viu o seu fim em 2003 quando foi demolido.

Apoiado nestas ideologias surgia então em 1977 o Centro George Pompidou em Paris. Pensado numa ideologia de anti-museu, na sua essência arquitectónica e conceptual um museu laboratório, acabou por subjugar a sua independência e flexibilidade às estratégias institucionais

[24] MATHEWS, Stanley. *From Agit-Prop to Free Space: The Architecture of Cedric Price*. London: Black Dog Publishing, 2007. p.73



19. Relação interior/exterior numa sala de polivalente no *Inter-Action Centre.*

dos grandes centros culturais, museus americanos e europeus sucessores do paradigma moderno do MoMA.[25]

Nicolas Bourriaud, Estética Relacional e o Palais de Tokyo

A partir do anos 90 é possível identificar um conjunto de artistas, entre eles (Philippe Parreno, Gabriel Orozco e Rirkrit Tiravanija) que, segundo

[25] Nos anos 80 e 90 a arquitectura de museus voltou ao seu conservadorismo inicial, afastando-se das práticas de cariz social de educação através da cultura. Assistiu-se a uma proliferação de grandes exposições que funcionavam como catalisador de um enorme número de pessoas, sem que no entanto isso se traduzisse numa maior discussão e critica sobre as instituições e a arquitectura dos espaços que ocupavam, assumindo-se ao máximo o papel dos museus como meros espaços de consumo. Neste período, os arquitectos aboliram a linguagem moderna, re-introduziram o ornamento e re-visitaram nas suas obras elementos arquitectónicos tanto clássicos como vernaculares. Por um lado, a estética ecléctica associada à grande escala, que os edifícios dedicados à arte assumiam, voltava a apresentar estes mesmos espaços como instituições de poder e depósitos de objectos, por outro, a alusão a elementos arquitectónicos e signos quer da cultura popular quer da arquitectura vernácula transformavam-nos em grandes símbolos da cultura de massas baseada no capitalismo e consumo da sociedade e arquitectura pós-moderna.

Nicolas Bourriaud, critico e curador francês, se afastavam definitivamente da arte como objecto e um fim em si mesma, para se dedicarem a práticas interdisciplinares, baseando-se, como ele identifica, numa lógica "relacional". As relações humanas e contextos sociais estabelecidos entre o artista e o público tornavam-se no campo de experimentação e colaboração, sendo a resultante dessa atitude o que poderia ser entendido como obra de arte.[26]

É segundo estas ideias de colaboração entre o artista e o público que, em 1999, Bourriaud fundou com Jerôme Sans, também curador e critico de arte, o Palais de Tokyo, em Paris. Este sítio para a criação contemporânea foi instalado no interior de um edifício construído para a Exposição Internacional de 1937, o Palais de Tokyo, que durante anos



20. O interior do Palais de Tokyo, a ruína moderna à espera de ser apropriada.

[26] Sobre este tema, consultar: Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Paris: Les presses du réel, 2002.

foi sendo sucessivamente ocupado, transformado e destruído. É neste estado de destruição que os arquitectos Anne Lacaton e Phillipe Vassal encontram o interior em que teriam que intervir para a implementação do projecto de Bourriaud. Sem grande intervenção e limitando-se a resolver maioritariamente problemas estruturais, infra-estruturais, e de restituição de luz natural ao espaço, o programa baseia-se essencialmente na criação de uma escola, "Le Pavillion", e na criação de espaços de exposição e encontro (Bar, restaurante, loja, etc...). A importância das práticas sociais traduziu-se no desejo de conformação de uma praça interior que poderia ser apropriada das mais variadas maneiras, dando lugar à arte e à vida para ser a protagonista espacial nesta ruína moderna.

21. 22. (da esquerda para a direita) Entrada do Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris e entrada do *Palais de Tokyo*





Embora o seu papel na transformação dos espaços para a arte seja inegável, quer pelos conceitos ideológicos e programáticos que defende, quer pela cirúrgica intervenção arquitectónica interior potenciadora de múltiplas interpretações, a contradição faz parte da identidade do Palais de Tokyo e do discurso dos seus fundadores. Sendo uma das principais premissas a relação entre a arte e as práticas do quotidiano, a condição exterior do edifício ocupado e a relação de continuidade que pretende estabelecer com a cidade e a sociedade não é de todo evidente, pois esta casca de traços neoclássicos não teve qualquer tipo de adequação ou transformação, confinando o espaço para a criação ao seu espaço interior, um mundo dentro de outro mundo, acabando por não se diferenciar, quanto à sua confrontação com a rua, o espaço do quotidiano urbano por excelência, do seu vizinho o Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris.

(R)evolução

Desde o museu portátil de Duchamp, às intervenções em edifícios industriais, às *Maisons de la Culture* e museu imaginário de André Malraux, às exposições temporárias e temáticas nas *Kunsthäuser*, desenvolvimento de práticas dos artistas nos *Arts Centers, Talleres de Creación* ou estúdios comunitários, etc... O conceito de "anti-museu" mais do que um movimento contra, pretendeu ser um movimento alternativo. Um movimento que completasse as lacunas apresentadas pelas instituições museológicas. Através de uma revolução social e cultural, impulsionou, transformou e permitiu a evolução das práticas institucionais, práticas artísticas e práticas arquitectónicas, cruzando conceitos espaciais e ideológicos.

A evolução da arte libertou-a do "espaço contentor", sendo agora, qualquer espaço passível de apropriação. O crescente abandono do objecto, a introdução de novas tecnologias e o espaço virtual, levaram a

uma mudança de paradigma na condição da arte, do artista contemporâneo e do seu espaço representativo. Já não se trata de pensar um espaço para um objecto, mas sim um espaço para uma produção, a criação de contextos onde a mesma possa existir, seja ela de objectos físicos ou de conhecimento. Não nos referimos à arte, enquanto objecto, mas à arte enquanto ritual, enquanto uma prática de relações.

Nesta breve viagem pela história de espaços alternativos para as artes, apercebemo-nos da complexidade e ambiguidade de relações que apresentam e que o seu sucesso ou validade dependem dos mais variados factores. Como espaços para além de museus, centrados na produção de conhecimento, laboratórios de experimentação, centros de difusão, espaços da vida quotidiana de artistas, curadores e espectadores, é necessário destacar, como factores determinantes, a necessidade da sua adequação para as práticas artísticas e sociais contemporâneas e o papel que a arquitectura, enquanto organizadora do espaço do homem, desempenha na construção dos mesmos em determinado contexto.



23. O vazio que representa a falta de um espaço dedicado à arte contemporânea, adquire um novo significado se, ao invés de ser entendido como uma ausência passar a ser entendido como uma possibilidade de ocupação, de desenvolvimento de uma hipótese conceptual e arquitectónica que proponha um espaço para as novas práticas artísticas.
"El Museo de Arte borrado (d'aprés Emilio Hernández Saavedra, 1970)" de Sandra Gamarra

3. QUE ESPAÇOS, PARA QUE CRIAÇÃO?

Ao longo do tempo, a arte foi gerando os seus próprios espaços de apresentação, sejam eles o cubo branco, a "black box", o palco, a rua, os media, etc... Podendo apropriar-se de qualquer espaço libertou-se finalmente do suporte para se basear nas ideias. Assim, como arte em construção, uma arte viva, já não se baseia na ideia do belo mas sim em conceitos sociais, culturais e políticos, que pretendem reflectir e abordar temas intrínsecos à sociedade actual.

A interdisciplinariedade dos vários campos do conhecimento leva a uma arte de muitas caras e até a uma produção que não é necessariamente concretizada em objectos físicos. O artista apresenta-se assim, não como alguém que representa, mas sim que crítica. Numa era da informação, levita entre os mais diversos suportes e formas de expressão, optando por aqueles que, em determinado momento, melhor exprimem as suas inquietações.[1]

"What do you expect from an art institution in 21st century?"

A arte contemporânea coloca a importância no artista como construtor de realidades, e Hans Obrist quando partilha *"one of the most important things in a discussion about museums is the idea to learn from artists and most of the things I know about museums I have always learned*

[1] É interessante, para uma melhor compreensão desta dimensão, ver a entrevista realizada por alunos da Faculdade de Arquitectura (FA-UTL) ao artista João Louro, em 2009, onde abordam temas como o artista contemporâneo, o atelier e os espaços de exposição. Sobre o artista contemporâneo João Louro refere: *"Hoje um artista não é um pintor ou escultor, não, é um artista visual, pode trabalhar com qualquer media. Não tem nenhum fetiche sobre os media, por fazer um filme não é um realizador, por fazer uma pintura não é um pintor, é um artista!"*
LOURO, João. "O artista contemporâneo" (1m08s;4m30s) *in Conversa com João Louro,* entrevista filmada por Cláudia Costa, Joana Branco, João Urbano. DVD (26m16s). Lisboa: Faculdade de Arquitectura-UTL, Laboratório de Projecto VI, 2009

from artists"[2], relembra o papel do artista também como construtor de espaços, na medida em que a sua experiência, bem como as necessidades e especificidades das suas práticas artísticas, se apresentam como importante base de recursos para a definição programática e espacial de tais lugares.

A multiplicidade de práticas do artista contemporâneo, induz a um infinito número de possibilidades espaciais, no entanto, existem padrões nas necessidades que foram sendo reveladas, quase como "statements", no livro que o *Palais de Tokyo* publicou em 2001, *Qu'attendez-vous d'une institution artistique du 21e siècle?/What do you expect from an art institution in 21st century?*[3]. Neste livro estão reunidas as respostas de diversos agentes da cultura artística contemporânea, desde artistas, a curadores, a directores, a críticos, a arquitectos, a jornalistas, entre outros, à pergunta: "O que espera de uma instituição artística para o século vinte e um?". As respostas, embora concisas, são espelho da situação actual das práticas artísticas e da vontade de transformar os seus espaços representativos.

A produção e exposição já não são duas fases separadas no processo criativo, interligam-se e sobrepõe-se, e aqui reside toda a diferença. Como Anselm Franke, curador da *Kunstwerke* em Berlim refere, no futuro irá ser tão importante um espaço como o museu, no seu sentido mais tradicional, lugar depositário da memória cultural, como um espaço para a pesquisa e desenvolvimento de projectos teóricos e práticos.[4]

---

[2] OBRIST, Hans Ulrich. "Architecture for Art - The Limits of Art and Architecture", in *Transcripts Art Basel, Miami Beach, Conversations, Dez 4, 2004*, The Moore Building in the Miami Design District, p.128.

[3] SANS, Jerôme, SANCHEZ, Marc. *TokyoBook #1 - Qu'attendez-vous d'une institution artistique du 21e siècle?/What do you expect from an art institution in 21st century?.* Paris: Palais de Tokyo, 2001

[4] Anselm Franke, curador Kunstwerke, *in Idem,* p.106

Neste sentido, Thomas Demand, artista alemão, sintetiza em quatro palavras a vocação de este espaço complementar aos da preservação da memória: *"More institute, less institution"*[5]; pois se considerarmos a instituição como um conjunto de estruturas estabelecidas, fechadas e reguladoras, dedicadas à mostra e legitimação do objecto, por sua vez, o instituto como espaço para o conhecimento, pode ser entendido como o veículo que as questiona, e que coloca ou não em prática as suas ideias, um verdadeiro lugar para a crítica e produção de conhecimentos.

> *"I think the term "art" might be starting to describe that space in society for experimentation, questioning and discovery that religion, science and philosophy have occupied sporadically in former times. It has become an active space rather than one of passive observation. Therefore the institution, to foster it, have to part community center, part laboratory, part academy with little need for the establishment showroom function."*[6]

Esta vontade de espaço para a evolução, para o trabalho, para a investigação, e não para a saturada sala de exposição, continua a ser referida noutras intervenções ao longo do livro:

> *"I would like such a venue to be a space open to everyone, with the information that such an institution demands! Not elitist and serious. As an artist I dream of a "technical" workshop (i.e. a venue for contemporary art that is a focal point drawing together various activities) making technical material available (computer, video,*

---

[5] Thomas Demand, artista, *in* Jerôme Sans, Marc Sanchez. *TokyoBook #1 - Qu'attendez-vous d'une institution artistique du 21e siècle?/What do you expect from an art institution in 21st century?.* Paris: Palais de Tokyo, 2001, p.52

[6] Charles Esche, Director Rooseum, Malmö, *in Idem,* p.21

editing table, etc.), able to help artists to realise their projects while remaining a place to work, meet others, communicate."[7]

"An "institution of the 21st century" is a platform that provides facilities (research, discourse, production, exhibition) for both the local scene and for international artists, filmmakers, architects, designers, computer experts, writers, researchers etc., to both challenge and foster production and an ongoing discourse in contemporary art."[8]

"I also hope that the art institution of the 21st century is not only a venue for display but also, like the workshop or the laboratory, a place for sharing, shaping, bringing to light: above all for bringing to life."[9]

Como espaço para as práticas artísticas contemporâneas, deveria estar dotado de: espaços para a formação, workshops, aulas, palestras; espaços de trabalho técnico, como um medialab (laboratório para desenvolvimento de trabalhos digitais), associado a salas de produção especializadas, de fotografia, video, audio e novas tecnologias, que possuam a infra-estrutura necessária aos mais diversos suportes; um espaço de arquivo, um arquivo de criadores, como memória viva do que já foi produzido neste espaço, que possa ser consultado e, funcione como plataforma de divulgação de novos artistas.

Além da necessidade de espaço para o trabalho, técnico, especializado, e por vezes assistido, fruto da crescente complexidade que os vários projectos artísticos requerem, a procura de um espaço de encontro social e intelectual também se verifica nos desejos dos artistas.

---

7 Katherine Helner, artista, *in* Jerôme Sans, Marc Sanchez. *TokyoBook #1 - Qu'attendez-vous d'une institution artistique du 21e siècle?/What do you expect from an art institution in 21st century?.* Paris: Palais de Tokyo, 2001, p.111

8 Eva Grubinger, artista, *in Idem,* p.25

9 Pascal Gautrand, *in Idem,* p.65

> *"An art institution of the 21st century will be more a centre of production and distribution than of exhibition. What institutions will mainly produce and distribute will be information and structures, and not transportable art items. An institution will be a nice, agreeable, comfortable place designed for people to work (with portable computers), eat, drink, and occasionally sleep. Staff, artists and public will often change roles. The institution will function as a hotel too, for artists and others traveling from art institution to the next."*[10]

A sociedade do século XXI depende de uma complexa e interligada rede de comunicações e trocas, e este espaço não deve ser excepção, sem redes que o activem através das relações que se estabelecem entre os seus utilizadores e as sinergias que promovem, não deixará de ser apenas mais um contentor. Sendo assim, a possibilidade de possuir espaços de estadia para curtas ou longas temporadas, como ateliers individuais e colectivos, residências ou até mesmo um hotel, como refere a artista Dora Garcia, que promovam o entendimento do mesmo como um lugar de permanência e de apropriação quotidiana, remete para a possibilidade de criação de relações de proximidade, como se de uma comunidade se tratasse. Comunidade essa que pode ser composta pelos seus utilizadores ou, numa situação ideal, por todo o contexto físico e cultural que a rodeia, permite ao espaço estabelecer-se como parte integrante e dinamizador das suas relações.

> *"An institution where all forms of art are integrated, a place the public treats as a community center where creativity, knowledge and information are exchanged without the superstructure of high and low art, authority and layman, etc., an institution that grows and develops*

---

[10] Dora Garcia, artista, *in* Jerôme Sans, Marc Sanchez. *TokyoBook #1 - Qu'attendez-vous d'une institution artistique du 21e siècle?/What do you expect from an art institution in 21st century?.* Paris: Palais de Tokyo, 2001, p.26

organically with the community."[11]

Estes espaços deveriam então estar pensados como autênticos lugares de encontro, um fórum da cultura contemporânea, criando um contexto físico que se transforme numa *"ferramenta criativa, educativa e social"*[12], com Nekane Aramburu ressalta no livro Un Lugar bajo el Sol, a versão impressa de um encontro sobre espaços para as praticas criativas actuais[13], *"um espaço simbólico de reunião colectiva, um tecto para abrigar as pessoas, dando-lhes a possibilidade de se reunir, com portas que convidem a entrar"*[14]. Um espaço que sirva os artistas localmente, mas que esteja relacionado com uma rede global, que o alimente e complemente, uma rede de museus, escolas de arte, associações públicas e privadas, entre outros.

"It should be a platform for artists of different fields and also a house for the people in that city to see international contemporary art, and to meet the artists in exhibitions, lectures, concerts and so. It should offer the opportunity to develop projects together with the artists. It

---

11 Oscar Ho, Director do Hong Kong Arts Centre, *in* Jerôme Sans, Marc Sanchez. *TokyoBook #1 - Qu'attendez-vous d'une institution artistique du 21e siècle?/What do you expect from an art institution in 21st century?.* Paris: Palais de Tokyo, 2001, p.18

12 Nekane Aramburu, historiadora de arte e museóloga, *in* ARAMBURU, Nekane (ed.). *Un Lugar bajo el Sol - Los espacios para las prácticas creativas actuales/ Revisión Y Análisis.* Buenos Aires: CCEBA - Centro Cultural de España en Buenos Aires, 2008, p.84

13 *Un Lugar bajo el Sol - Los espacios para las prácticas creativas actuales,* foi um encontro realizado no inverno de 2006, em Buenos Aires. Organizado pelo Centro Cultural de Espanha nessa mesma cidade, teve como principal moderadora Nekane Aramburu e contou com a participação de diversos arquitectos, artistas, directores, críticos e sociólogos, do contexto ibero-americano. As reflexões inicias, bem como as conclusões, foram organizadas segundo o livro referido, e publicadas dois anos mais tarde, em 2008.

14 Nekane Aramburu, in ARAMBURU, Nekane (ed.). *Un Lugar bajo el Sol - Los espacios para las prácticas creativas actuales/ Revisión Y Análisis.* Buenos Aires: CCEBA - Centro Cultural de España en Buenos Aires, 2008, p.97

should be part of an international network, but not loose the local touch. A vivid place, a "now" place."[15]

Em suma, um espaço público que possibilite desenvolvimentos teóricos e práticos, de investigação, produção e difusão artística, com um carácter experimental e tecnológico, aberto à crítica e interdisciplinariedade, que promova a participação e democratização no espaço para a arte e, que seja pensado a partir do contexto onde se insere, partindo do mesmo para se estabelecer como laboratório não só de práticas artísticas mas principalmente de práticas culturais[16] contemporâneas.

Sobre a necessidade de espaços físicos

A condição criada pelas redes digitais, o encurtamento das distâncias físicas e virtuais, e o constante movimento de informação, bens e pessoas, poderia sugerir um artista cada vez mais isolado, alheio ao seu contexto. Um nómada que baseia o seu trabalho em redes virtuais, mas que não se estabelece como parte integrante de uma estrutura social maior, pois já não necessita obrigatoriamente de um espaço físico, ou uma instituição que sirva de intermediário ao seu trabalho, comunicando directamente com o seu público alvo através da tecnologia. No entanto, não é isso que se verifica. Na realidade estas estruturas digitais apresentam-se como um complemento, uma abordagem paralela, sendo

---

15 Nina Fisher and Mardan El Sani, artistas, *in* Jerôme Sans, Marc Sanchez. *TokyoBook #1 - Qu'attendez-vous d'une institution artistique du 21e siècle?/What do you expect from an art institution in 21st century?.* Paris: Palais de Tokyo, 2001, p.78

16 Admitindo a cultura como um conjunto de conhecimentos adquiridos (ou por adquirir) que contribuirão para a formação do indivíduo enquanto ser social. Neste caso poderá ser mais ou menos especializada na medida em que estará intimamente ligada à produção de conhecimento artístico, no entanto, as práticas culturais irão sempre remeter para a possibilidade da criação de um sistema de relações e padrões partilhados por uma sociedade ou grupo de indivíduos, que produzirão pensamento crítico e intelectual mas, que acima de tudo, informam a vida.

cada vez mais o espaço de encontro entre indivíduos uma ferramenta necessária para o desenvolvimento de práticas artísticas.

Enquanto a arquitectura se apresenta como um elemento permanente, a criação artística e as instituições culturais têm a sua génese como algo mutável e transformável. Consequentemente surgem questões que só podem ser respondidas através do próprio exercício da arquitectura. Como poderemos projectar para o inesperado e para o desvio? O que se entende por flexibilidade e o que representa na arquitectura contemporânea? Como poderemos desenvolver hipóteses que se mostrem como alternativa ao constante debate sobre o museu moderno, como caixa branca e contentor, ou, o museu como obra de arte em si mesmo?[17]

Espaço no Tempo

Apresentando-se tão heterogéneas quanto as práticas artísticas que até aqui foram referidas: fluídas, complexas e relativas, cada vez mais interligadas e interdependentes, em constante evolução, a sociedade e a cidade contemporânea precisam de uma arquitectura crítica sobre o presente, que o sirva mas, que também informe o futuro.

Admitindo o espaço para as artes contemporâneas como espaço para construir uma experiência, para o intercâmbio entre pessoas e ideias, entre o quotidiano e arte e, para a multidisciplinariedade de práticas culturais e sociais, este deveria apresentar-se como um lugar para a vida, para o movimento, para o inesperado e para o acaso, necessidades que advêm da interacção dos indivíduos com os ambientes que os rodeiam.

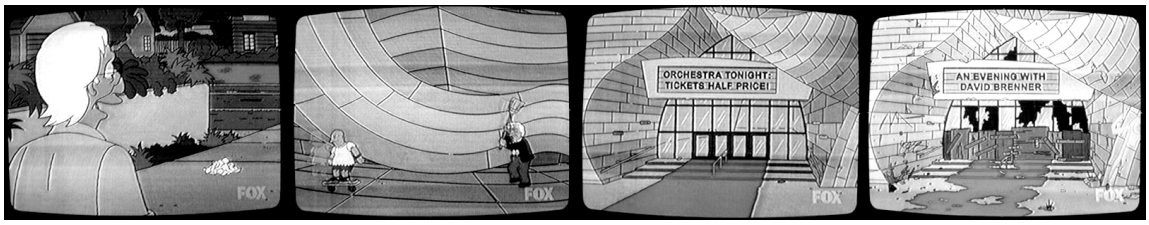
---

[17] RODRÍGUEZ, Florencia. "Scapes: Paisajes Culturales" in Nekane Aramburu (ed.). *Un Lugar bajo el Sol - Los espacios para las prácticas creativas actuales/ Revisión Y Análisis.* Buenos Aires: CCEBA - Centro Cultural de España en Buenos Aires, 2008, pp.72-73

Com memória nas mais diversas experiências apresentadas no capítulo anterior, ao contrário de um espaço que represente uma autoridade cultural ou política e, mais do que responder a um determinado programa, deve ser um espaço que permita as mais diferentes maneiras de ser vivido e experienciado. Deve ter a potencialidade de adaptação, de polivalência, de ser para além do programa, pois não irá depender apenas dele, mas sim, da capacidade de estar aberto à transformação, possuindo qualidades espaciais que, contrapondo à criação da forma sem conteúdo e da criação de espaços espectaculares, se baseiem nas relações dinâmicas entre, numa primeira abordagem, edifício e cidade, e numa segunda abordagem, entre espaço e pessoas. Estas duas relações representam dois espectros temporais distintos mas, cada vez mais interligados e dependentes um do outro.

Obra aberta

Tal como na ideologia do "cubo branco" se criava uma alienação do objecto e da percepção do tempo no contacto com a obra no interior do museu, no exterior, a arquitectura baseada na forma e num ideal estético de beleza transformou a cidade, retirou-lhe tempo, retirou-lhe as relações entre as pessoas e o espaço como veículo participativo.



24. Num episódio da série americana "Os Simpsons" a arquitectura contemporânea e Frank Gehry são satirizados com uma precisão extraordinária. Na primeira imagem está representada a aleatoriedade da forma que advém de um papel amachucado que o próprio Gehry atirou para o chão. De seguida, Gehry a expulsar os miúdos , que sugeridos pelas formas que ele criou, apropriaram-se do espaço. Por fim, o destino que este espaço teve quando os habitantes de Springfield deixaram de o utilizar.

Ao reflectir sobre a arquitectura da metrópole contemporânea, no seu texto *A Cidade,*[18] Cacciari refere que *"o tempo da metrópole contrasta dramaticamente com a sua organização espacial, com o peso dos seus*

18 CACCIARI, Massimo. *A cidade.* Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2010

edifícios, com a massa dos seus contentores. As massas da metrópole não se transformam em energia, pelo contrário, absorvem-na, consomem-na"[19], e esta observação é sintomática na arquitectura dos espaços para a arte. A contemplação não permitia a participação e a representação formal sobrepôs-se ao tempo e ao uso. Ignorado o tempo e as pessoas como parte integrante na sua construção, o espaço apresenta-se como objecto em si mesmo, fechado e completo. Esta objectificação da experiência não permite interpretações, o espaço é consumido pelas pessoas e por consequência consome todas as relações que poderia e deveria gerar. A negação de uma condição da arquitectura, existir no tempo e servir primariamente as pessoas, conduz a que vida útil de uma arquitectura com excessiva dependência formal é tão longa quanto a próxima evolução técnica ou a próxima moda.

Segundo Cacciari, para resolver este problema, *"é preciso, talvez, começar a projectar em voz baixa, modestamente, à civil, renunciar às grandes pretensões simbólicas, que ameaçam a cada instante cair no ridículo, e tentar combinar mais funções na construção dos edifícios."*[20] No entanto, esta ideia multi-funcionalidade (aqui entendida não só como agregação de diversas funções, actualmente intrínseca a quase todos os edifícios, mas também como uma representação da arquitectura como elemento abstracto, que tudo sirva) e a negação da espectacularidade formal, por si só não chegam.

E neste sentido, Graça Dias no seu texto *"A Arquitectura como uma arte que contém o útil",* ao definir a arquitectura como "*ofício de congregar espaço indefinido e de lhe articular as ligações, de lhe preparar a*

[19] CACCIARI, Massimo. *A cidade.* Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2010 p.58

[20] *Idem,* p.66

plasticidade dos usos que lhe daremos depois"[21] admite que, "*esta dificuldade em tentar adivinhar o futuro (esta ansiedade em querer estar sempre fora do nosso tempo, finalmente), gera a presunção da "funcionalidade*"[22], e ao contrário da funcionalidade, defende a necessidade da ideia de utilidade (baseando-se na trilogia defendida por Vitrúvio do final do séc. I a.C: *Firmitas, Utilitas* e *Vernustas* [23]).

"A ideia do útil é a ideia generosa que inclui aquilo que sabemos sobre o homem e as suas relações, e que, tranquilamente, nos propõe um jogo aberto que poderemos jogar de modos diferentes também amanhã.(...)



25. Embora não esteja efectivamente acabada a construção. A forma que já foi concluída, os acessos e as lajes, permitem a apropriação por parte destes adeptos de futebol, que fazem desta ruína prematura, as suas bancadas. Esta imagem representa o poder da forma, das circunstâncias e da acção humana, que levaram a que este espaço servisse a vida.

21 DIAS, Manuel Graça. "A Arquitectura como uma arte que contém o útil" *in* Manuel Graça Dias, *Arte, Arquitectura e Cidade.* Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2011, pp. 91-92

22 *Idem*, p.92

23 Solidez, Utilidade e Beleza, respectivamente.



26. 27. 28. 29. 30. *(de cima para baixo, da esquerda para a direita)* O parque de estacionamento projectado pela dupla Herzog e de Meuron em Miami tornou-se num espaço de apropriação espontânea ou programada por excelência, atribuindo novas possibilidades às potencialidades que espaços como estes possuem para além daquele para que são projectados. A construção na vertical, a estrutura desenhar, e a abertura para a paisagem, transformam este espaça num lugar insólito, mas apropriável, para os mais diversos eventos.

A ideia da utilidade prova-se nas arquitecturas que, sólidas e bonitas, nos continuam sempre a servir e ao que quisermos inventar. Quando reabilitamos uma arquitectura do passado, quando a trazemos para o presente, será a escala a determinar a escala do uso e apenas ela: de cela de monge a quarto de hotel, de refeitório a anfiteatro, de biblioteca a sala de baile, de sala de estudo a salão de fumo, de prisão a escola, de tribunal a associação recreativa. (...) A proporção do espaço deixado antes conduzirá sempre, também, a simbólica da escolha; e o atravessado das ligações que aquela estrutura permitir, acomodar-se-á às necessidades novas que novas localizações inteligentemente dispostas tornarão emergentes.[24]

Poderíamos então, pensar a arquitectura (dos novos espaços para as artes, bem como toda a arquitectura produzida para a sociedade contemporânea) como *obra aberta*[25], não no sentido de estar sempre em constante mutação física e inacabada, mas sim, no sentido de poder existir no espaço e no tempo (seja ele o tempo presente ou futuro) através da permanência da forma como suporte e gerador de usos, resistindo à tentação de se tornar num dispositivo impossível de acolher outro tipo de apropriações ou num *apparatus* em constante mutação, como é o caso do já referido Centro Georges Pompidou.

---

[24] DIAS, Manuel Graça. "A Arquitectura como uma arte que contém o útil" *in* Manuel Graça Dias, *Arte, Arquitectura e Cidade*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2011, pp. 92-93

[25] O termo *"obra aberta"* baseia-se num um conceito apresentado num livro com o mesmo nome do escritor e filosofo italiano Umberto Eco. A sua primeira edição data de 1962, e nasceu como resposta às restrições culturais e intelectuais, praticadas pelo regime fascista que assolou Italia na primeira metade do séc. XX.
Neste contexto, e referindo-se não só à produção literária, mas também à musica, à arte, ao teatro e outras formas de expressão artísticas, Eco reitera: *"na verdade interessa: não a obra-definição, mas o mundo de relações de que esta se origina; não a obra-resultado, mas o processo que preside a sua formação; não a obra-evento, mas as características do campo de probabilidades que a compreende."* A *obra-aberta* tem por base, então, o entendimento do sujeito como construtor da própria obra, na medida em que interage e se relaciona com a mesma, complementando-a, um pouco à semelhança do que Duchamp defendia no seu *Creative Act* (1967). Por outro lado a determinação da forma, mas a indeterminação quanto ao conteúdo também é um factor que caracteriza esta ideia de *obra-aberta*. Esta indeterminação, permite ao sujeito ou intérprete construir a sua ligação e a atribuição de significados que a mesma lhe sugere.









31. 32. 33. *(página oposta, de cima para baixo)* **34.** *(em cima)* Incentivados demonstrar o que o novo Rolex Learning Center, da EPFL em Lausanne (dos arquitectos Sejima e Nishizawa) lhes sugeria, os alunos de fotografia apropriaram-se do centro como se de uma pista se sky se tratasse, fazendo uma analogia com as montanhas da Suiça. Mais do que a brincadeira, é interessante reparar como é repensado o uso das formas e dos elementos que existem, mesmo a plataforma elevatória para pessoas com mobilidade reduzida é reinventada como o veículo que os leva ao topo da montanha.

> *" 'When I use a word,' Humpty Dumpty said in rather a scornful tone, 'it means just what I choose it to mean - neither more nor less.'*
> *'The question is,' said Alice, 'Whether you can make words mean so many different things.' "*[26]

À semelhança do que Eco defendia para outras representações artísticas, estaríamos perante uma arquitectura que sugere e não que determina, que promove e não que impõe, que permite e canaliza diferentes interpretações por parte das pessoas que a habitam, reconhecendo e entendendo o espaço através da experiência e da sua apropriação, pois são as pessoas que o completam e lhe atribuem

[26] CARROLL, Lewis. *Through the Looking-Glass.* Mineola, New York: Dover Publications, Inc., 1999, p.57

significado, tomando-se parte activa na criação de uma memória colectiva de uso, seja ele qual for, ao longo da sua existência enquanto objecto participante na cidade. Esta ideia de arquitectura aberta será alcançada através de uma estrutura arquitectónica que *"bem feita, inteligente, elegante, é uma dádiva às combinações dos usos que entendermos empreender. Faltarão sempre coisas; mas será a luz, o modo de a apanhar, o desenho do recorte dos muros, a grandeza comparativa, o estado de alguma nervosa relação esquecida, o que nos fará inventar o modo de estarmos melhor lá, de habitarmos melhor lá, de querermos continuar lá"*[27], representando uma renuncia à leitura unívoca da forma associada a determinada função.

> "*Deveríamos fazer projectos de tal modo que o resultado não se referisse abertamente a uma meta inequívoca, mas que ainda admitisse a interpretação, para assumir a sua identidade pelo uso. (...) assim, não deve ser apenas neutro e flexível - e, portanto, não-especifico - mas deve possuir aquela eficácia mais ampla que chamamos de polivalência."*[28]

Polivalência e a flexibilidade desenhada

O conceito de obra aberta, anteriormente descrito, permite à arquitectura ser mais para a cidade, bem como evoluir com ela. Remete para uma ideia de tempo longo, de alterações de carácter definitivo (durante um determinado espaço de tempo) e baseia-se nas relações, colectivas e temporais, entre o objecto arquitectónico e estrutura urbana que o envolve. Não obstante, partilha dos mesmo princípios geradores das noções de polivalência e flexibilidade de um espaço, se bem que

---

[27] DIAS, Manuel Graça. "A Arquitectura como uma arte que contém o útil" *in* Manuel Graça Dias, *Arte, Arquitectura e Cidade.* Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2011, p. 93

[28] HERTZBERGER, Herman. *Lições de Arquitetura.* São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.152

estas últimas sejam normalmente associadas a alterações de uso em curtos espaços de tempo.

No museu contemporâneo, como na maior parte dos espaços dedicados à arte, a ideia de *flexibilidade* é utilizada como a estratégia que melhor serve a necessidade de adequação do edifício à passagem do tempo. E normalmente representa (como Jonathan Hill refere, citando Forty) uma *flexibilidade por meios mecânicos.*[29] Ou seja, a existência de um limite edificado de suporte, supostamente neutro, e de elementos físicos que, ou se deslocam segundo eixos pré-estabelecidos, ou são adicionados através de técnicas de construção *em seco,* transformando a configuração espacial do mesmo, e consequentemente os seus usos.

Mas, como foi demonstrado até aqui, os artistas e as suas práticas já não se identificam com esta ideia, desmaterializada, de espaço sem identidade, pois cada vez mais pretendem realizar trabalhos que se relacionem com o lugar onde se inserem, em que possam estabelecer confrontos e ambiguidades. E, se existe um deslocamento da ideia de espaço de apenas expor, para um espaço de produzir e partilhar as mais diversas experiências artísticas, então nesse caso, ainda menos esta representação da flexibilidade serve os seus propósitos.

"O problema da mudança não é tanto uma questão de ter de adaptar e mudar traços característicos, mas de, antes de tudo, possuir esses traços característicos "[30]*,* traços esses, que caracterizam uma forma capaz de acolher os mais variados usos, com o mínimo de mudança. E é isto que a polivalência, segundo Hertzberger, representa. A consciência de que determinada forma, original ou com o mínimo de alterações pode por si só promover diferentes tipos de apropriações e interpretações.

---

[29] HILL, Jonathan. *Actions of Architecture, Architects and Creative Users*. London: Routledge, 2003, p.32

[30] HERTZBERGER, Herman. *Lições de Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.146



35. Vista geral do interior da *Malmö Konsthall,* onde se percebe a materialidade, e as diferenças de altura e configuração da cobertura, que levam à criação de diferentes ambientes, mesmo sem divisões que os separem. É de referir também, a relação entre o espaço da galeria e o plano de vidro que, embora fechando fisicamente o espaço, estabelece uma ideia de continuidade visual e consequentemente espacial (no sentido da percepção) entre o interior e o jardim exterior.

Na *Malmö Konsthall*, através do equilíbrio entre as proporções, os materiais (madeira, betão, vidro e alumínio) e a luz, Klas Anshelm[31] desenha um espaço que, mesmo sem arte que o "encha", se representa a si próprio, embora, por outro lado, quando a arte lá está não se sobrepõe, permite ser apropriado, adquirindo novos significados.

> *"A generalized, large-scaled shed would not necessarily facilitate the installation of small and medium sized work. As a result, Anshelm has introduced barely perceptible complexities that allow for a rich range of inhabitations within this simple enclosure. (...) The open plan is charged by three kinds of ceiling which establish overlapping spatial*

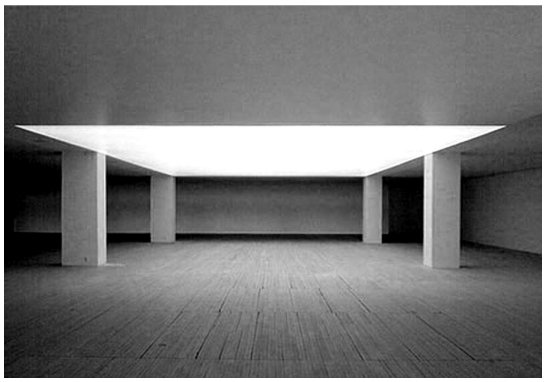
[31] Klas Anshelm (1914-1980) arquitecto sueco. Da sua obra são de destacar a *Malmö Konsthall* (1971) e a *Lund Konsthall* (1954).

36. 37. 38. 39.
(de cima para baixo)
Nestas diferentes imagens pretendem demonstram a capacidade de adaptação e polivalência que o espaço da *Malmö Konsthall* possui. Desde a implantação de elementos que dividam os espaço na totalidade, a outros que propiciam a mostra de objectos de pequeno formato, ao uso da estrutura das luminárias como suporte para a arte e até à total transformação percepção do ambiente por parte de uma intervenção artística, o espaço nunca deixa de ser entendido como elemento presente e característico, no entanto, nunca se sobrepondo ao que é mostrado.









fields and produce room-like attributes even when the space is not divided by walls. (...) There is no hint of making a representation, or pastiche, of an industrial space. Instead, Anshelm has made a space of an equivalent character, a place for production, a place that can be robustly engaged with and altered."[32]

Com o mesmo pensamento de Adam Caruso, quando refere que um grande espaço neutro não permite, necessariamente, a melhor apropriação para diversos tipos de arte ou praticas artísticas, o arquitecto Richard Gluckman, sugere um novo entendimento de flexibilidade, aquilo a que poderíamos chamar de *flexibilidade desenhada.*

"(...) With regard to flexibility, a big white room or a giant Kunsthalle space is not an ideal venue, whether or not you can put walls in that will take nineteenth- or pre-twentieth-century art, mid-twentieth-century large work, or late twentieth-century, early twentieth-century arts of new types, twentieth-century photography or twenty-first-century video art. (...) Flexibility is providing an institution or building in which these different physical environments exist at different scales, different types of light, different quality of finishes (...)"[33]

Neste caso, não é um grande espaço que se apresenta como o poder de flexibilidade de determinada instituição ou edifício para as artes, mas sim a característica de possuir diversos espaços, de diferentes escalas, diferentes acabamentos, que à vez, podem também eles ser apropriados das mais diversas maneiras, hoje é um atelier, amanha é um pequeno museu... Voltando à citação que iniciou toda esta pesquisa, *"my museum of the future is about being close to those o make the art. It*

---

32 CARUSO, Adam. "The Malmö Konsthall" (2000) *in The Feeling of Things.* Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2008. pp. 72-75

33 GLUCKMAN, Richard. "Art Loves Architecture", in *Transcripts Art Basel, Miami Beach, Conversations, Dez 5, 2002*, Miami Beach Convention Center, p.89



40. Um dos exemplos contemporâneos representativos desta abordagem à flexibilidade é o *"21st Century Museum"* de Kanazawa, dos SANAA. Como a própria Sejima salienta: *"I have always been interested in how to define flexibility, which until now in museums has been provided by the archetypical movable partition. What I thought when we were working on Kanazawa was that there surely must be an alternative approach, and that were we to create different types of rooms in different configurations, then perhaps we could expand the potential for different kinds of exhibitions. (...) what I realize now is that depending on the artist or exhibition, the same room can feel expansive in one case, and confining the next. "*

includes chapters and laboratories, large halls as well small rooms, white cubes and anti-white cubes. It is a perspective rooted in complexity, in the unexpected, the spontaneous and the unplanned."[34]

Espaço (de valor) acrescentado

Para além da necessidade de criação de espaços com um programa especifico (que correspondam às intenções reveladas pelos artistas no início deste capitulo) mas que possam acomodar, através da forma, outros entendimentos e alterações ao longo do tempo, é também importante pensar na necessidade de criação de espaços complementares, à parte do programa, que funcionem como promotores e mediadores, das relações físicas e programáticas do espaço dos artistas e as suas práticas e o espaço da cidade e práticas sociais da comunidade onde se insere.

No P.S.1 em Nova Iorque (projecto apresentado no capítulo anterior), os planos verticais, que encerravam o domínio exterior utilizado para os mais diversos fins, pode ser entendido como um modelo inicial daquilo a que iremos chamar de *espaço (de valor) acrescentado.* É referido como um modelo inicial, pois embora seja uma aproximação a este conceito,



41. 42. 43. 44.
(da esquerda para a direita) Diversas apropriação do espaço da Turbine Hall, da Tate Modern. Uma obra do artista Olafur Eliasson, que levou o sol aos londrinos, um acampamento de crianças, uma feira de artistas independentes, e a "praça pública" do dia a dia que se apresenta à disposição de quem lá passa.

[34] OBRIST, Hans Ulrich, "The Museum of tomorrow", *TateEtc - Europe's largest art magazine,* Londres, Issue 5/Autumn 2005.

ainda não possui todas as características que seriam desejadas. É verdade, que este espaço remete para uma ideia de elemento mediador entre as relações do bairro e do edifício, no entanto, e como tem vindo a ser referido, recentemente pela comunidade, é demasiado fechado em si mesmo. A falta de permeabilidade criada pelos planos de betão e a existência de uma única entrada, e consequentemente saída daquele espaço, induz numa ideia de lugar privado (mesmo sendo exterior), que só admite usos ou actividades relacionadas com a própria instituição. Ou seja, a reciprocidade e partilha na utilização e significação do espaço, por parte da instituição e da comunidade, não existe.

Parecidos com este exemplo (como modelo inicial de *espaço (de valor) acrescentado)*, mas semi-fechado ou coberto, são a *Turbine Hall*, da *Tate Modern*, em Londres (projectada pelos arquitectos Herzog e De Meuron) e a galeria central do *Le Centquatre* (104), em Paris (re-habilitada pelo Atelier November). O primeiro uma praça coberta, o segundo um típica galeria de Paris, funcionam como verdadeiros mediadores entre a vida no espaço das artes (no primeiro um museu de arte moderna, no segundo um espaço para as práticas artísticas contemporâneas, com ateliers e salas de produção e ensaio) e a vida da

45. 46. 47.
(da esquerda para a direita) Le Centquatre, e galeria, Parisiense, mais dedicada às artes e às expressões artísticas contemporâneas.



comunidade e da cidade onde se inserem. Quer um quer outro, aproveitam este elemento com memórias de uso colectivo, por representarem entidades urbanas reconhecíveis, tentando dinamizá-lo com acções que promovam a interacção entre as pessoas e o espaço, sejam elas exposições, feiras, conferências, desfiles ou simplesmente, um espaço de encontro enquanto esperam para ver uma exposição, ir ao café, ou simplesmente como lugar de abrigo, e Rowan Moore, destaca exactamente isso, referindo-se à *Turbine Hall.*

> *"(...) it does not dictate to visitors how they should experience it, which, in a time when public space is used ever more intensively to market, to sell and to deliver messages, is a precious quality. Also leaves the place open to the artists interpretations. To make architecture, it is not necessary to dictate every shape and detail. Nor does architecture reside in construction alone, but in the interaction of built matter and the activities it contains. Architecture, fixed and permanent thought it may seem, is always in motion."*[35]

No entanto, mais uma vez, a sua abertura ao público só dura as horas de funcionamento das suas instituições, sendo este desfrute de um espaço social colectivo apenas possível enquanto a instituição os cumprir.

Já por outro lado, na Opera de Oslo (projectada pelo atelier norueguês Snøhetta) a cobertura percorrível, uma duplicação da área interior de implantação do edifício (muita dela inacessível ao público comum), representa outro nível de *espaço (de valor) acrescentado.* O espaço todo ele público em rampa, com um sentido ascendente, e cuidadosamente desenhado, possui vários espaços de apropriação, revelando-se num

---

[35] MOORE, Rowan. "Architecture in Motion" *in Tate Modern: The First Five Years.* London: Tate, 2005. p.30

promontório sobre o mar. Mais do que pretender transformar-se num ícone (que viria a acontecer), pretendia estabelecer a relação perdida entre o edifício, a cidade e os fiordes, permitindo uma nova perspectiva sobre estas paisagens. Esta generosidade perante o espaço público e social na cidade, é a estratégia programática que se pretende ressaltar.

A ideia de dar lugar a algo, dar espaço extra para que o imprevisto possa acontecer, e que outras actividades possam existir em sintonia com aquelas que o programa exigido assim requer, permite diluir os limites entre a arquitectura e a sua envolvente. Funcionando como espaços que tanto podem ser considerados parte do edifício ou parte da cidade, promovem as relações entre os seus usuários, e toda a comunidade em geral.

48. 49. 50.
(da esquerda para a direita)
A cobertura como continuidade do espaço público, um miradouro sobre os fiordes, a cobertura como "bancada" para um evento, a cobertura como "sala" de pilates.





É no projecto da escola de arquitectura de Nantes, dos arquitectos Lacaton e Vassal (já anteriormente referidos devido ao seu projecto do *Palais de Tokyo)*, que este conceito é amplamente compreendido nas suas diversas valências. Aqui, além da existência de espaços sem programa a todos os níveis, que complementam e promovem a extensão dos que são afectos à escola, uns são interiores e outros exteriores, permitindo que as pessoas exteriores à escola possam na mesma utilizá-los. Através de rampas (desenhadas para peões e automóveis) que









51. 52. 53. 54.
(de cima para baixo)
Diferentes usos, desde a cobertura ao piso térreo, que foram sendo dados, pontualmente ao espaço (de valor) acrescentado, da Escola de Arquitectura de Nantes. A cobertura como miradouro público, o interior como lugar de ócio, ou de extensão das aulas, e por fim, o uso do espaço para uma cerimónia oficial, um jantar da faculdade.

funcionam como uma extensão da cidade, é possível aceder à sua cobertura, um grande vazio apto para acolher eventos da mais diversa natureza. Além da cobertura, também todos estes espaços a mais, são possíveis de ser alugados para actividades especificas, sejam elas a implantação de um pequeno café, um concerto ou um jantar de finalistas.

> *"Open to appropriation, the unprogrammed spaces allow the users of the school to redefine the standards of an architecture school. The production of a viable social space becomes an assumed risk shared by all inhabitants, allowing for the democratic and spontaneous creation of a social space that could never have been explicitly envisaged in the school's original program."*[36]

Como é referido por Nathalie Jansen, a existência destes espaços, tem não só operabilidade prática ao nível da ocupação física dos mesmos, mas funciona também como veículo de discussão critica sobre os usos que poderá ter, aumentando a responsabilidade sobre os seus usuários, mas também promovendo uma maior interacção entre pessoas e arquitectura. Além desta ideia de dar espaço para o não programado, que se relacione com os espaços programados, também outros espaços que projectamos, e obrigatoriamente fazem parte das necessidades básicas de um edifício, podem ter esta capacidade de se tornarem em *espaços (de valor) acrescentado,* mesmo quando à partida nunca seriam encarados como tal.

> *"Streets, alleys, lobbies, informal spaces, and even car-parks and lifts figure more regularity in peoples' lives and form the nature of their exchanges, Such 'loose spaces', as they could be called, have provided a ground for many architects to create an unprogrammed*

---

36 JANSEN, Nathalie. "Lacaton & Vassal architects: Sustainable space makers" *in University Building in France - Nantes School of Architecture.* Zurique: Holcim Foundation: 2011, p.57

space for encounter. Program, once simply a tool for assigning an objective function to a space has been critiqued and manipulated to allow for new synthetic opportunities and greater openness for the unplanned event." [37]

Concluindo, estes espaços além de, efectivamente, serem um acrescento de superfície ocupável e habitável, são, a cima de tudo, um acrescento de valor, de oportunidades para a apropriação, para a acção, para a vida. Como lugares mediadores entre partes de um edifício, ou entre o edifício e a cidade, relacionam os espaços que consideramos os servidores e transformam-se em espaços servidos, à vez, pelos mais variados usos, tantos quanto aqueles que forem necessários e a imaginação permitir, possuindo a capacidade de tornar determinado programa mais social, ecológico e, pontualmente, financeiramente sustentável.

"The important thing is to construct space for possibilities and the result of these possibilities are a lot more fun than you would have expected."[38]

Do espaço ao lugar, por uma arquitectura relacional

Até aqui, a importância do espaço como unidade reguladora das relações entre o homem, a arquitectura e os seus usos, foi sendo desvendada através de processos de configuração, por meio da arquitectura (algo concreto e tangível), que as pretendiam potenciar. Mas, embora seja configurado pela arquitectura, e possuir uma operabilidade no que toca à *praxis* arquitectónica, o espaço é essencialmente a unidade, como Hertzberger defende, que nos permite

---

37 MUSIATOWICZ, Martin. "Re-engaging society with itself" (2000) *in Civilities I.* Vitoria-Gasteiz: a+t ediciones, 2007. p.171

38 WEIWEI, Ai. "Architecture for Art - Artists who build"*, in Transcripts Art Basel, Miami Beach, Conversations,* Dez 10, 2006, Art Guest Lounge, Miami Beach Convention Center, pp.184.

a criação de lugares. Ou seja, o espaço é o elemento tangível, e quando determinado espaço é identificado como lugar (algo do domínio fenomenológico), seja apenas para uma ou para mais pessoas, então o mesmo adquire valor. Sendo, esta atribuição de valor, produzida pelas relações entre os seus ocupantes e o espaço.

> *"Place is where you recognize yourself, something familiar and safe, specially for you. When a large number of people have the same feeling and derive from it the sense of being linked together, it is a collective place."*[39]

É esse o valor que devemos procurar que a arquitectura (no geral), e a arquitectura de espaços para a arte (em particular) adquiram, pois como concluímos ainda no início deste capitulo, cada vez mais são necessários espaços para a experiência, produção e troca de conhecimento cultural, pois este, envolve não só os domínios da arte, mas de todos os campos que englobam a vida em sociedade, e uma não vive sem a outra.

> "*If place is an ultimate emotional appropriation of a space that originally was unsignified but is potentially signifiable, we can say: space is a quality that contains the new, that can be filled in to make a place, so that space and place can relate as "competence" and "performance". Space and place are interdependent in that each brings the other to awareness, enables the other to exist as a phenomenon. (...) Space and place cannot exist without each other - each summons up the other. If place is heat, fire, then space is fuel. "*

---

[39] HERTZBERGER, Herman. *Space and the Architect, Lessons in Architecture 2.* Rotterdam: 010 Publishers, 2000, p.25

Mais uma vez, não é o programa que rege a arquitectura, nem tão pouco a arquitectura como objecto em si mesma, mas sim, a potencialidade de repensar a reciprocidade entre práticas sociais de encontro e partilha e o desenvolvimento do entorno onde se insere, num tempo presente e num tempo futuro. Esta arquitectura da interacção, aberta à passagem do tempo, e para o inesperado, para as mais diversas relações é conhecida como *arquitectura relacional.* [40]

> *"Espacio colectivo o relacional - Un espacio auténticamente colectivo abierto al uso, al disfrute, al estimulo, a la sorpresa: a la actividad. A la indeterminación de lo dinámico, del intercambio entre escenario activos e paseantes-usuarios-actores activadores. (...) Un espacio de nuevas paisajes para la interacción y la apropiación. (...) Un espacio relacional, pues, cómplice. No sólo para el paseo sino para el estimulo personal y/o compartido. Un espacio colectivo, desinhibido, optimista, distendido - y en muchos aspectos cambiante, mutable, precario y reversible - para una ciudad definitivamente más alegre y excitante que elegante."*[41]

Este conceito, remete para a ideia de colectivo, e da importância que o espaço público como propriedade colectiva tem na configuração de um espaço para as artes na cidade contemporânea. Tal como existe uma transformação na relação das pessoas com a obra de arte (do passivo

---

[40] O conceito de *relational aesthetics* e *relational art* (como foi apresentado no fim do primeiro capítulo) defende uma arte de relações entre pessoas e o objecto, pessoas e espaço, pessoas e pessoas. E é entendida, segundo Nicolas Bouriaud, como *"an aesthetic theory consisting in judging the artwork on the basis of the inter-human relation which they represent, produce or prompt. (...) a set of artistic practices which take as their theoretical and practice point of departure the whole of human relations and their social context, rather than an independent and private space."* Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics.* Paris: Les presses du réel, 2002, pp.112-113

[41] GAUSA, Manuel; GAULLART, Vicente; SORIANO, Frederico; PORRAS, Fernando; MORALES, José. *The Metapolis Dictionary of advanced architecture - city, technology and society in the information age.* Barcelona: Actar, 2003, p. 204



55. Crianças a rebolarem na rampa da Turbine Hall.

para o activo), a mesma transformação deve existir também no espaço público e urbano da cidade, desvinculando as pessoas dos comportamentos automáticos de relação com a envolvente e promovendo uma participação activa do sujeito com o entorno que o rodeia. É portanto necessário ressaltar que é esta arquitectura de relações, pois na realidade é disto que se trata, de relacionar o público e o privado, o individual e o colectivo, os artistas e a sociedade, a arte e a arquitectura, o passado e o presente, o edificado e a envolvente, que nos permite *"superar as arquitecturas do acontecimento, para descobrir, nesta 'idade da distracção, que detrás de cada projecto se escondem evidentes compromissos humanos e verdadeiras ocasiões de arquitectura"*[42], só é preciso estarmos dispostos a não desistir.

[42] DEL VAL, Miguel Alonso. *Arquitectura Relacional,* CIRCO nº 154, 2009, p.10



56. O vazio como representação da inexistência de um espaço para a produção artística na cidade de Lisboa.

4. UM ESPAÇO PARA AS ARTES NA CIDADE DE LISBOA

Como analogia à pintura de Sandra Gamarra que iniciava o segundo capítulo, também aqui, o vazio que representa a falta de um espaço dedicado à produção, critica e desenvolvimento da arte contemporânea, adquire um novo significado se, ao invés de ser entendido como uma ausência passar a ser entendido como uma possibilidade de ocupação, de desenvolvimento de uma hipótese conceptual e arquitectónica que proponha um espaço para as novas práticas artísticas na cidade de Lisboa, mais propriamente, entre a Cordoaria Nacional e o Centro de Congressos de Lisboa.

A proposta de intervenção neste vazio espectante, outrora cobiçado para a implantação de um hotel, surge não só por de facto ser um espaço vazio, de grandes dimensões, onde se pode edificar um objecto de raiz, mas essencialmente, pelas diversas relações que este lugar especifico na cidade pode potenciar, assumindo-se como um elemento relacional nesta frente ribeirinha fragmentada.

Construir no construído no sítio da Junqueira

"Vá-se de "eléctrico ou de automóvel só o ponto de destino nos encadeia.

O que está no caminho não nos interessa e suporta-se porque não há outro remédio. Olha-se por olhar, com indiferença quase apática, para tudo que se vai deixando para trás. O que fica no trajecto não pode evitar-se; equivale a tempo perdido à espera do que quer que seja.

A Junqueira está nesses casos.

Raro se lá vai, mas passa-se por lá a miúde, sempre que haja necessidade de ir a Belém ou Algés. Pois se perguntarmos a quem lá não mora, mas por lá passa habitualmente, quotidianamente, por dever de oficio: como é a Junqueira? - verificaremos, nove casos, em dez, espanto e embaraço, quando não total incapacidade do inquirido para responder-nos.

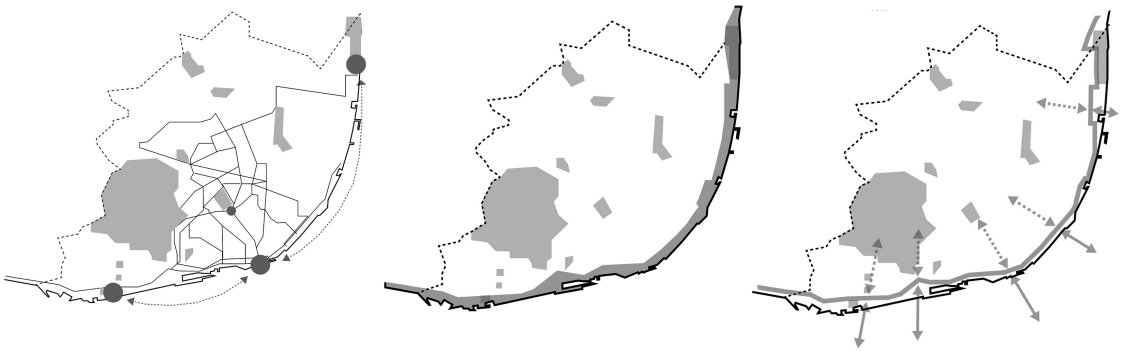
Só tem uma noção vaga, imprecisa..."[1]

Entre a cidade e o rio, entre Alcântara e Belém, esta zona, mais conhecida por Junqueira, é há muito negligenciada. Por um lado partilha da pouca relação que, sintomaticamente toda a cidade estabelece com o rio ao nível da sua cota mais baixa, por outro, ao localizar-se entre dois pólos importantes, um em crescente expansão (Alcântara) e outro já consolidado (Belém), e pela grande concentração de equipamentos, apresenta-se como zona de passagem, lugar de ocupação esporádica e segmentada.

Construir neste lugar, remete então, não só para a resposta às necessidades primárias que um espaço para as práticas artísticas assim o exige, mas para todas as relações que este deve estabelecer com as variedades de tipologias sociais, arquitectónicas e naturais, especificas neste fragmento de cidade.

Numa primeira abordagem, tornou-se relevante estabelecer relações desta frente ribeirinhas a toda a extensão da cidade, para melhor compreender as suas especificidades. A existência de três grandes pólos dinamizadores das actividades citadinas (a área monumental de Belém, a rótula funcional dos transportes e fluxos de pessoas e mercadorias que é Alcântara, e o novo pólo habitacional, lúdico e cultural do Parque das

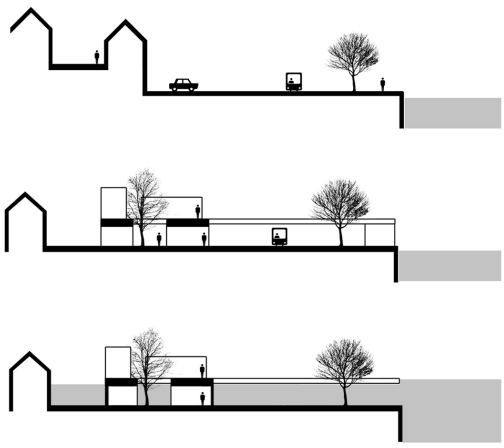
[1] RIBEIRO, Mário de Sampayo. *Do Sítio da Junqueira*. Lisboa: Publicações culturais da Câmara Municipal de Lisboa, 1939, pp.5-6



57. Diagramas da relação existente na frente ribeirinha da cidade de Lisboa.



58. Diagrama conceptual da proposta de relações que se pretende desenvolver, recorrendo à sobreposição de usos, funções, e até de cotas edificadas, que "contaminem" e aproximem todas estas tipologias.



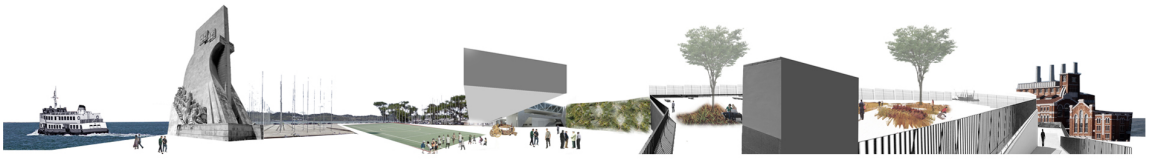
59. Diagramas da situação existente, da solução proposta para o ano de 2012, e o que poderia acontecer se o nível médio das águas do Tejo subisse 4 metros, em 2100.

Nações, antiga Expo 98) remete para a necessidade de criação de uma ideia unitária de frente de rio, que conecte estas experiências e por outro lado para possibilidade de ser o ultimo limite edificado aquele que se deve estabelecer como conector entre a cidade habitada e a cidade ribeirinha ou lúdica.

Tendo o eixo viário da Av. da Índia que se prolonga para a Av. 24 de Julho, e o atravessamento dos comboios de Cascais como elementos que quebram a relação fisica e por vezes visual, da cidade habitada e da cidade equipamento, com a cidade ribeirinha, a estratégia de intervenção baseia-se na proposta de criação de elementos que possuam em si um novo plano, um plano elevado, que leve a cidade ao rio e o rio à cidade.

Um plano que se transforma em pódio e que carrega na memória os miradouros que vão surgindo ao longo da cidade e que relembra as premissas do espaço de valor acrescentado (como foi desenvolvido no capítulo anterior) pois ao duplicar a área pública, permite uma acrescento de usos e uma re-interpretação da relação deste limite com o rio. Por estar elevado em relação aos fluxos da avenida, evidência a relação entre a cidade, o rio e o horizonte. Esta sobreposição de espaço, é também uma sobreposição e simultaneidade de usos, a uma ideia de cidade compacta e coesa, que se relaciona horizontal e verticalmente.

Assim, os passadiços metálicos que se sucedem ao longo desta frente ribeirinha dão lugar a passagens generosas que associadas a



60.*(nesta página e na página oposta)*
Fotomontagem conceptual sobre a ideia de continuidade ao longo da frente ribeirinha e da sobreposição de praças, equipamentos e miradouros que conectam toda esta frente. Ao longo desta imagem de influencias cubistas tanto se vê a cidade, como o rio, olha-se de cima para baixou ou de baixo para cima....

equipamentos ou habitação, se reinventam de meros elementos funcionais de transição de cotas, em espaço público qualificado, uma cobertura habitável, um lugar de encontro aberto ao uso e à apropriação.

Para dinamizar a faixa compreendida entre o Centro de Congressos de Lisboa e o Novo Museu dos Coches, são propostos novos equipamentos (para além do Centro de Criação Artística de Lisboa), habitação de regime temporário, e um redesenho do espaço público que intensifiquem as relações de trocas entre as pessoas que por aqui habitam ou que por aqui passam.

Toda a frente é assim entendida como um elemento unitário, uma continuidade e interacção de usos entre equipamentos, um passeio cultural.

Ao repensar os elementos de ligação sobre a linha do comboio, os usos da frente ribeirinha intensificam-se, reflectindo os usos dos equipamentos que com ela se relacionam. Na extensão da área lúdica mais junto ao rio, tanto podemos correr, como andar de bicicleta, comer um gelado, ou apreciar as esculturas que por lá vão aparecendo... A criação de espaços de diferentes escalas, o tratamento diferenciado das áreas verdes (sendo a mais junto à Avenida caracterizada por arborização mais densa, como elemento de protecção) e a introdução de elementos que promovem tanto a contemplação como a interacção, remetem para a transformação do espaço através das ocupações diárias que o mesmo poderá promover daqui para a frente.



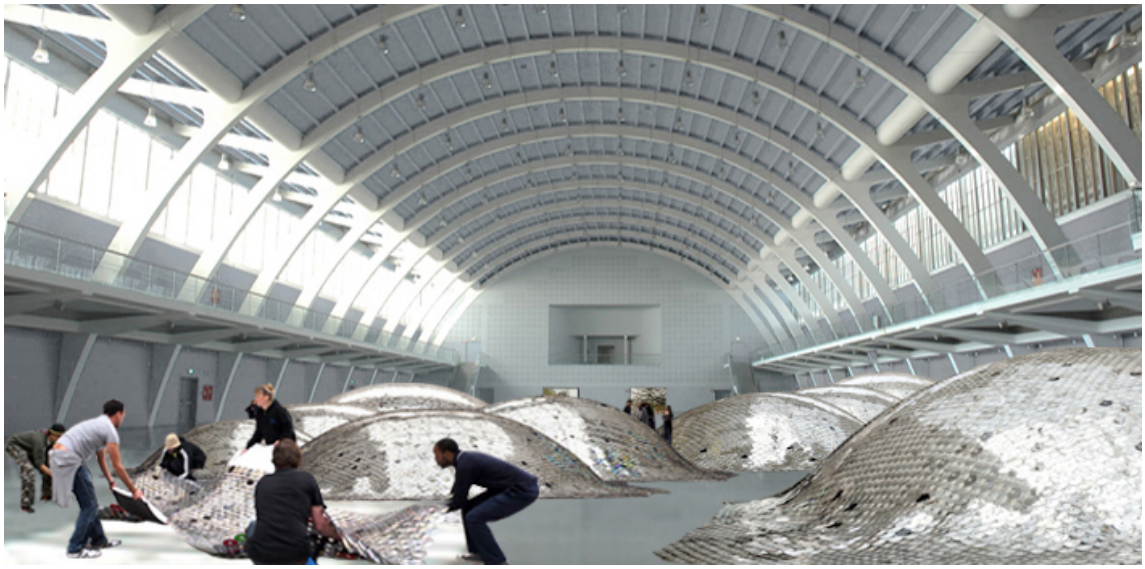








61. 62. 63. 64 *(de cima para baixo)* Vistas de uma zona do percurso interior proposto da frente lúdica, onde um elemento de desafogo permite acomodar os mais diversos usos, programados ou não programados: uma exposição, zona de jogos , simples lugar de encontro ou reunião, feira do livro, etc...



65. Fotomontagem de ocupação da nave central do Pavilhão do rio do Centro de Congressos de Lisboa com uma instalação das artista Élise Morin e Clémence Éliard, "Waste Landscape" , originalmente exposta na nave central do Le 104, em Paris.

Existe também, relacionado com cada uma das passagens, e consequentemente equipamento, um pavilhão, uma estrutura de sombreamento, com arrumos e copa, que pode servir de apoio às actividades quer do equipamento que liga (pavilhão dos livros, pavilhão das artes, etc...), quer de outra natureza que possam acontecer.

Esta ideia de continuidade quer-se também ao nível dos usos e ocupações do edificado já existente, não será de estranhar portanto, ouvir um concerto da orquestra metropolitana de Lisboa na praça do museu dos coches, de ver no Centro Cultural de Belém uma exposição de projectos realizados nas escolas, a frente de rio como um grande jardim de esculturas, a Cordoaria como um centro de investigação do design ou uma intervenção de grande escala no Pavilhão do Rio do Centro de Congressos de Lisboa...

Entende-se esta re-interpretação urbana e a consequente introdução de um espaço para as práticas artísticas contemporâneas, dinamizadora das relações já existentes ou em potência nesta frente da cidade ribeirinha, pois estabelece-se como uma rótula de ligação desde

nascente a poente, desde Alcântara (a zona em expansão das industrias criativas) até à torre de Belém (o monumento por excelência), que conecta o informal, ao formal, práticas do quotidiano e práticas de excepção, o lúdico e o trabalho, estabelecendo uma rede de sinergias essencial ao desenvolvimento cultural da cidade.

Centro de Criação Artística de Lisboa

Atendendo à sistematização realizada nos capítulos anteriores, apresentou-se como necessário, para uma melhor compreensão da possibilidade do uso do espaço como elemento dinamizador das relações neste fragmento de cidade, estabelecer uma vocação deste lugar e consequentemente o seu programa, agora aplicado à realidade quotidiana da cidade de Lisboa. Pensado como elemento integrante de uma rede, que é constituída por todas as instituições culturais, sejam museus, galerias, escolas, etc.. não é necessário que o mesmo albergue em si todas as funções do processo criativo, mas essencialmente que complemente esta rede com espaços inexistentes ou em falta.

O Centro de Criação Artística de Lisboa (CCAL), projecto que será de seguida desenvolvido, pretende então encorajar, dinamizar e promover a criação projectos artísticos que explorem novos entendimentos sobre os domínios físicos e conceptuais da actividade artística na cidade contemporânea, indo para além da instituição, mas mantendo um sentido de dever e pertença para com a sociedade. Sendo assim, divide-se em três núcleos principais, cada um deles vocacionado para uma área especifica da produção e difusão da arte e cultura, mas que se intersectam, partilhando à vez, os mesmos ideais, e em consequência a possibilidade de compartirem o mesmo espaço.

O primeiro é o Arquivo de Criadores. Como um dinamizador de estudo, investigação e difusão das novas vertentes artísticas, mais do que



66. Possivel imagem do Centro que advêm da compreensão da evolução do espaço da arte. Sobre estes diagramas consultar os desenhos realizados que se encontram no Anexo II, Processo de Trabalho.

catalogar, pretende dar à conhecer o que se passa no presente, um arquivo vivo, que promove o confronto entre a arte e a sociedade, não através da típica exposição, mas sim de novas prácticas curatoriais, mais informais, onde o principal objectivo é gerar conhecimento. Servirá de plataforma entre artistas, curadores e sociedade, ajudando ao desenvolvimento de projectos, à sua mostra e posteriormente potenciador de reflexões e re-interpretações da mesma, mantendo viva não a obra em si, mas a sua validade enquanto produção crítica da cultura na contemporaneidade.

De seguida, o Espaço de Produção Informal, apresenta-se como o lugar com os meios técnicos e pessoais para o desenrolar das mais diversas actividades artísticas aberto a todas as pessoas, promovendo um livre acesso à produção e aproveitando a partilha do espaço, entre o artista amador e o artista profissional, como veículo impulsionador das relações entre o "espectador passivo" e o "espectador produtivo", transformando-se, tal como se defendia, o acto de produzir num gesto de partilhar. Através da partilha do espaço, partilham-se experiências e consequentemente, geram-se significados.

Como espaço para o intercâmbio, a sua vocação enquanto lugar local e lugar global, ganha forma no desenvolvimento de programas de cooperação entre outros espaços artísticos quer a nível nacional ou internacional, e na capacidade de receber e permitir a estadia a artistas ou outros agentes da cultura, como curadores, historiadores, etc... No Laboratório de Arte Contemporânea essas necessidades ganham espaço, não associado à escola mas ao atelier, onde a produção e a cooperação entre as diversas pessoas que o estiverem habitar é o principal objectivo, explorando, não só novas práticas curatoriais, mas também os limites do artista autor e o seu papel no presente e no futuro.

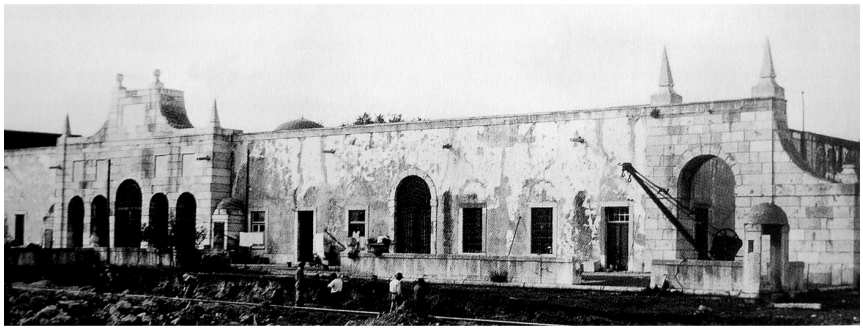


67. Imagem conceito que sintetiza os desejos e ambições deste programa que consequentemente influência a arquitectura que lhe dará corpo.

Para além de museu, este Centro é um espaço de produção artística, mas é a arquitectura que lhe dará forma enquanto lugar cultural, enquanto lugar relacional.

Edifício público como Lugar público, Programar o Inesperado[2]

Baseando as suas características essenciais na relação com o rio e com a cidade, no estabelecimento de uma ideia de proximidade, e no desenvolvimento de um programa em várias cotas, como um percurso público que permite um re-estabelecimento das vivências à muito perdidas entre a Junqueira e o rio (e tal como referido nos exemplos da Tate Modern e do Le Centequatre), recorre-se às memórias do lugar, de Lisboa, e às suas unidades urbanas representativas, como elemento base de desenvolvimento desta narrativa.





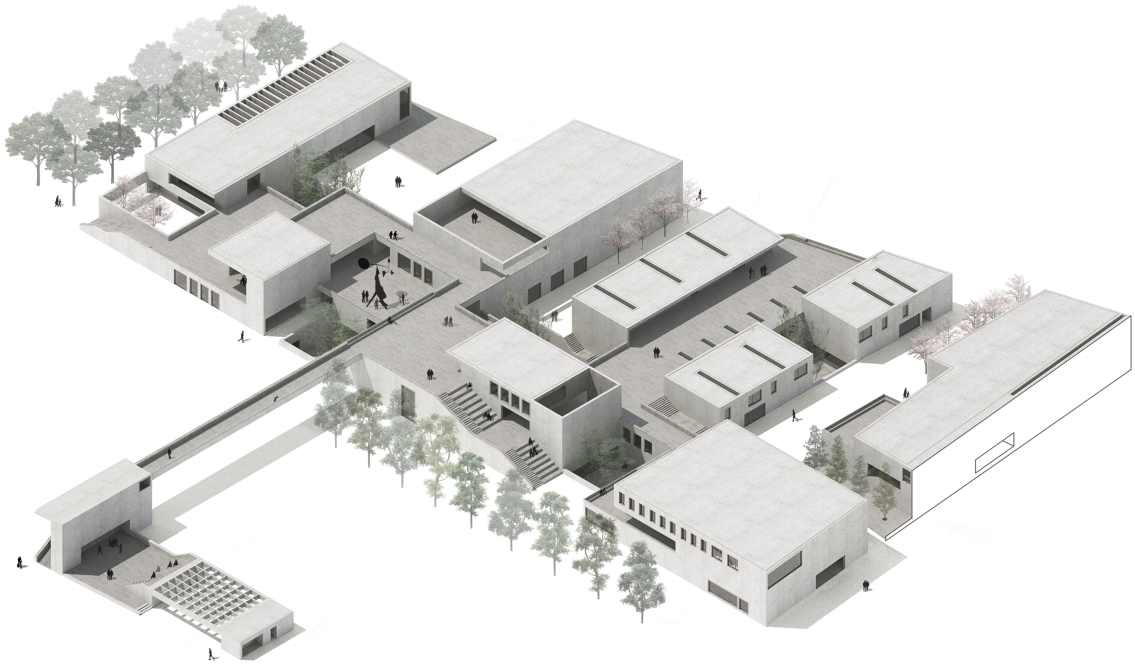


68. 69. 70
(de cima para baixo) Antigo forte da Junqueira, edifício que outrora ocupava o lugar da intervenção. Arcada, elemento de filtro entre zona mais pública da rua, e mais privada dos logradouros da Junqueira. Escadas na zona da Rocha de Conde de Óbidos.

[2] Apresentando-se como um documento provisório, nesta fase, para uma melhor compreensão deste excerto, consultar o anexo II, onde o processo de trabalho e as ideias aqui defendidas são exploradas através do desenho, maquetes ou elementos 3d.

O edifício desenvolve-se então em 3 cotas principais, no entanto, também a garagem pode ser entendida como expansão do piso térreo, e de todo o programa afecto ao mesmo. No piso térreo, como elemento que recebe e distribuiu, localizam-se todos os programas de gestão directa do Centro de Criação Artística, um grande plano recortado e organizado segundo um eixo principal por onde se vai descobrindo o espaço como quem descobre a cidade. Umas vezes olhamos para fora, outras para dentro, encontramos quem estávamos à espera ou escondemo-nos de encontros indesejados... além dos espaços de produção informal, o arquivo de criadores, e o laboratório de arte contemporânea, surge a cantina como espaço relação interior por excelência. É ela que nos acolhe quando chegamos vindos de poente, como uma grande sala de estar. Aqui, não de comida se alimenta o espirito, aqui, à volta da mesa, da maneira mais informal quanto assim o desejarmos, partilham-se experiências, discorre-se sobre um futuro.

Na cota superior, esta organização repete-se, sobrepondo-se a rua interior à rua exterior, sobrepondo-se ao programa público, espaços de estadia, encontro, produção exteriores ou interiores exteriorizados. Neste segundo plano, que já não pertence nem ao rio, nem à cidade, encontramos o programa mais livre, ateliers de aluguer, que conformando uma praça criam uma unidade de vizinhança e uma concentração de urbanidade e interacções, promovendo o encontro entre pessoas e as suas relações. Uma dinamização quotidiana do espaço da arte e uma transformação da sacralização do lugar de trabalho do artísta para a ideia de casa, do atelier isolado, ao estúdio multidisciplinar. Estes ateliers, apresentam-se então à vez, como um lugar de trabalho ou um pequeno museu, avivando a memória do artista como curador dos seus próprios trabalhos.



71.
Axonometria
vivenciada da proposta

Por fim, na ultima cota, a direcção do rio apresenta-se como o o caminho a seguir. Aqui, ao longo destes espaços, vagueamos entre a cidade e o rio, entre o quotidiano e a arte, entre o formal e o informal. Tal como na cidade coleccionamos experiências, cada vez que lá vamos, novos espaços descobrimos, outra luz nos é revelada, um misturar de sensações e vivências que só se conhece experimentando.

O projecto é então organizado segundo o vazio com potencial de ocupação, sugerido pela matéria, e pela forma que os desenha. Estes espaços servidores, onde se encontram os programas necessários para a apropriação dos outros, não se desenham a sim mesmos, mas sim o vazio que os separa. Assim, todo o espaço livre, é possivel de apropriação e transformação, sendo ou relacionada com os espaços

servidores que lhe são contíguos. Um lugar colectivo e de apropriação, onde a memória se cria através do uso do espaço.

"É tão Cinzento- (Diz-me a jornalista).

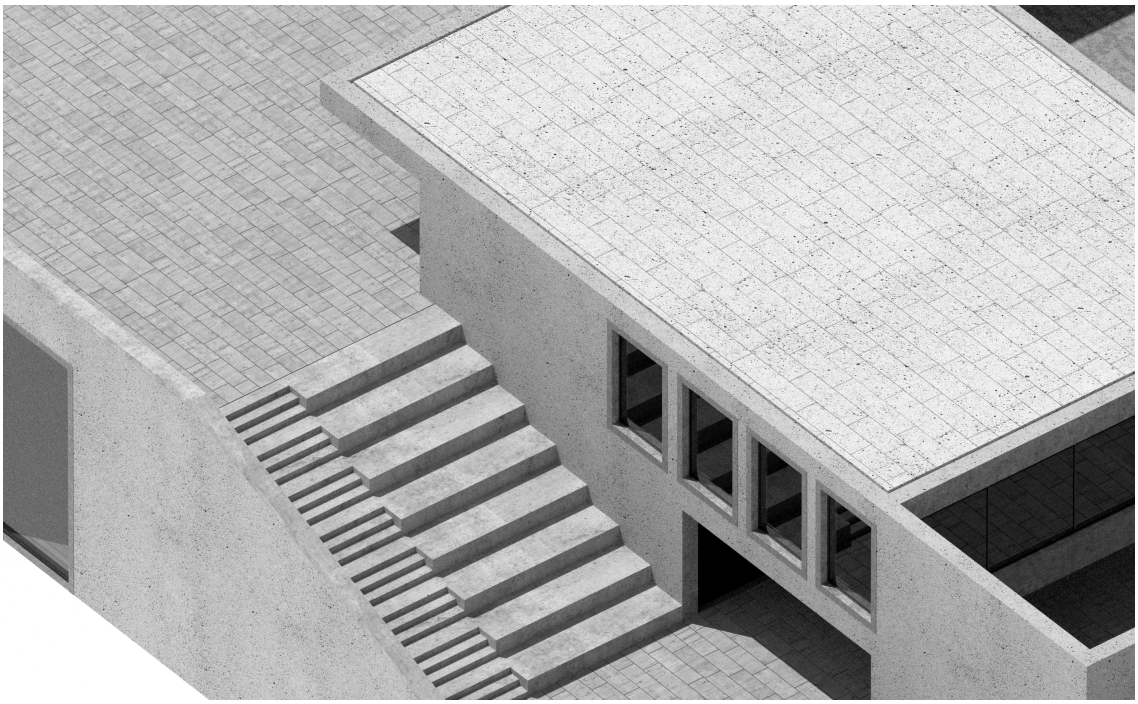
Pois é. Imagine este espaço povoado de gente, acção, momentos intensos. Entusiasmo, ansiedade, alegria.

Olhe para a sua camisa (vermelha). Olhe à volta. Olhe as roupas dos outros e os olhos dos outros: as cores do arco-íris misturam-se,

movem-se cintilam. Massa contínua que fala alto. Vê isso?

O espectáculo acaba. Toda a gente parte. O edifício repousa. As luzes apagam-se. Não é cinzento, é negro. Não é triste. repousa. Os edifícios e os objectos e os espaços, não são tristes nem alegres. Existem quando recebem gente e existem por isso e para isso."[3]

[3] SIZA, Álvaro. *01 Textos.* Porto: Civilização Editora, p.373.



72.
Vista dos diferentes tratamentos do betão, o principal material escolhido para dar corpo às ideias propostas.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A existência por si só de um edifício para as artes não é sinónimo de bom funcionamento ou relevância enquanto espaço público e social. Deverá primeiro corresponder às necessidades primárias dos seu utilizadores e depois implantar-se na cidade segundo um espaço que promova as mais diversas relações. Embora a palavra *museu* seja normalmente entendida como referência a um templo (devido à objectualização e sacralização dos seus artefactos e conhecimento), os primeiros relatos, do que lá se passava, descreviam tudo menos um lugar de apenas contemplação, ao invés, o que se sabia era ser um lugar de conhecimento, de partilha e de investigação, não um templo, mas um fórum, e é a este conceito que devemos voltar. Ao lugar de encontro, ao lugar das relações, ao fórum das artes, da cultura, e da vida na sociedade contemporânea.

Nesse caso, discorrer sobre o espaço das práticas artísticas, significa discorrer sobre um espaço para a cultura, um espaço para a investigação e para a criação de redes entre as pessoas e o contexto em que se inserem, seja ele físico ou temporal. A arquitectura deve portanto não ser só entendida como um objecto material ou uma construção de programas, mas sim como uma construção cultural da realidade contemporânea, capaz de gerar contextos para as práticas artísticas, mas acima de tudo para a as práticas sociais de toda a comunidade onde se insere, pois a arte passou de uma construção objectual, para uma construção relacional.

Como foi abordado, cada vez mais com as redes que existem (sejam físicas ou virtuais) que conectam o mundo, é necessário que a arquitectura actue como um elemento relevante de aproximação das pessoas fisicamente, pois esse contacto acaba por ser o mais necessário

na sociedade contemporânea. A arquitectura deve portanto promover novas maneiras de "habitar" e "socializar" o espaço construído e deve servir de veículo às relações interpessoais no séc XXI, seja no espaço para a arte, seja em qualquer construção na cidade contemporânea.

Assim sendo, como uma construção colectiva e interdisciplinar a arquitectura só ganha significado quando por um lado as pessoas a completam com os seu usos, e de maneira reciproca, quando as suas práticas são completadas pela arquitectura, ou seja, uma arquitectura que consiga manter uma relação mutua de construção e significação através da forma edificada e do sentimento de pertença, apropriação, e transformação que desenvolve em cada uma das pessoas que a utilizam.

Estamos perante uma deslocação de percepção espacial do templo ao fórum, e do objecto ao lugar. O que se pretende, então, actualmente não é a criação de espaços fantásticos, ou impressionantes, mas sim a relação e as dinâmicas entre tempo, espaço e colectividade.

E a beleza, não aquela efémera e imediata da arquitectura desprovida de tempo, relações ou constrangimentos mas aquela que advêm de um processo de pensamento e trabalho onde outras questões, e principalmente aquelas ligadas às pessoas e ao seu quotidiano na criação de lugares, são as premissas iniciais, a beleza que tem a ver com a vida, essa é a que nos deveria interessar enquanto arquitectos.

Finalizando, fica o desejo de que o desenvolvimento desta reflexão e consequente projecto que dá corpo às suas considerações (tendo sempre presente que acima de tudo a arquitectura deve ser entendida como uma produção cultural) acabe por ser, não apenas uma tentativa de representação da realidade contemporânea através de um objecto capaz de existir fisicamente, mas essencialmente, que resista

abertamente, com possibilidade de evolução e re-interpretação, enquanto ideia e enquanto conceito, agora e no futuro.



73. *" O que importa não é a verdade, a beleza ou a justiça de cada coisa olhada isoladamente; o que importa é o que resulta da relação entre as coisas, da ligação entre as coisas. (...)*
'Não te curves se não para amar', aconselhava o poeta René Char. O que poderá fazer então o arquitecto? De um modo simples: medir o espaço; tirar o medo ao espaço de modo que a resultante seja o edifício sobre o qual os homens e as mulheres digam, entre si, alto: lá dentro, curvo-me apenas por amor. Se tal suceder eis que o arquitecto não fez apenas arquitectura, fez/construiu um fragmento do discurso amoroso."
Gonçalo M. Tavares, "Arquitectura Natureza e Amor"

Este documento contém 19.095 Palavras

6. Fontes Documentais

Bibliografia

<u>Volumes</u>

ARAMBURU, Nekane (ed.)
Un Lugar bajo el Sol - Los espacios para las prácticas creativas actuales/ Revisión Y Análisis
Buenos Aires: CCEBA - Centro Cultural de España en Buenos Aires, 2008

CACCIARI, Massimo
A Cidade
Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2010

CARROLL, Lewis
Through the Looking-Glass
Mineola, New York: Dover Publications, Inc., 1999,

DAVIS, Douglas
The Museum Transformed: design and culture in the post-Pompidou age
New York: Abbeville Press, 1990

DANCHEV, Alex (ed.)
100 Artists' Manifestos
London: Penguin Books, 2011

GAUSA, Manuel; GAULLART, Vicente; SORIANO, Frederico; PORRAS, Fernando; MORALES, José
The Metapolis Dictionary of advanced architecture - city, technology and society in the information age.
Barcelona: Actar, 2003

GRANDE, Nuno (Ed.)
Museumania: museus de hoje, modelos de ontem
Porto : Público e Fundação Serralves, 2009

HERTZBERGER, Herman
Lições de Arquitetura
São Paulo: Martins Fontes, 2006

HERTZBERGER, Herman
Space and the Architect, Lessons in Architecture 2
Rotterdam: 010 Publishers, 2000

HILL, Jonathan
Actions of Architecture, Architects and Creative Users
London: Routledge, 2003

LEIMAN, Kirsi
Concrete Spaces, Architect Aarno Ruusuvuori's work from the 1960s
Vammalan: Museum of Finish Architecture, 2000

LEVIN, Michael
The Modern Museum, a Temple or a Showroom
Tel Aviv: Dvir Publising House, 1983

MACK, Gerard (ed.)
Art Museums: into the 21st century
Berlin: Brikhauser, 1999

MACLEOD, Suzanne
Re-shaping Museum Space
London, New York: Routledge, 2005

MALRAUX, André

O Museu Imaginário
Lisboa: Edições 70, 2000

MATHEWS, Stanley
From Agit-Prop to Free Space: The Architecture of Cedric Price
London: Black Dog Publishing, 2007

O'DOHERTY, Brian
Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space
San Francisco: University of California Press, 1999

O'DOHERTY, Brian
Studio and Cube, On the relationship between where art is made and where art is displayed
New York: Columbia University Press, 2008

RIBEIRO, Mário de Sampayo.
Do Sítio da Junqueira.
Lisboa: Publicações culturais da Câmara Municipal de Lisboa, 1939

SANS, Jerôme, SANCHEZ, Marc
TokyoBook #1 - Qu'attendez-vous d'une institution artistique du 21e siècle?/ What do you expect from a 21st century art institution?
Paris: Palais de Tokyo, 2002

SHARMACHARJA, Shamita (ed.)
Manual for the 21st Century Art Institution
Londres: Koening Books: White Chapel Gallery, 2009

TÁVORA, Fernando
Da Organização do Espaço
Porto: FAUP publicações, 2004
TILL, Jeremy

Architecture Depends
Massachusetts: The MIT Press, 2009
Artigos

BUREN, Daniel. "The function of the studio (1971)" *in* Alexander Alberro, Blake Stimson (ed.), *Institutional Critique - An Anthology of artists't writings.* Cambridge: The MIT Press, 2009, pp.110-117

CARUSO, Adam. "The Malmö Konsthall", 2000, *in The Feeling of Things.* Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2008, pp.72-75

DIAS, Manuel Graça. "A Arquitectura como uma arte que contém o útil" *in Arte, Arquitectura e Cidade.* Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2011, pp. 83-93

DUCHAMP, Marcel. The Creative Act. Session on the Creative Act Convention of the American Federation of Arts Houston, Texas, April 1957

GIRARD, Augustin. "1961, Ouverture de la première maison de la Culture", *Lettre d'information nº 43,* 17 février 1999, Ministère de la Culture et de la Communication

MOORE, Rowan. "Architecture in Motion" *in Tate Modern: The First Five Years.* London: Tate, 2005. p.29-32

MUSIATOWICZ, Martin. "Re-engaging society with itself" *in Civilities I.* Vitoria-Gasteiz: a+t ediciones, 2007. p.170-173

NAVARRO, Cristina Giménez. "Otros espacios para la creación" *in* Jesús-Pedro Lorente (cord.), *Espacios de Arte Contemporáneo Generadores de Revitalización Urbana.* Zaragoza: Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1997, pp. 103-111

WEIWEI, Ai. "Architecture and Space" *in* Lee Ambrosy (ed. e tradutor), *Ai Weiwei's Blog, Writings, Interviews, and Digital Rants, 2006-2009.* Massachusetts: The MIT Press, 2009, pp.5-8

Documentos electrónicos

DEL VAL, Miguel Alonso. Arquitectura Relacional, CIRCO nº 154, 2009
Disponível em: <http://www.mansilla-tunon.com/circo/epoca7/pdf/2009_154.pdf>
Acesso a: 15/4/2011

OBRIST, Hans Ulrich. "VIII — The vessel interview, part II: NetJets flight from Dubrovnik to Berlin, 2007." *in Matthew Gaskins (ed.) Olafur Eliasson & Hans Ulrich Obrist: The Conversation Series; Vol. 13.* Cologne: Verlag der Buchhandlung Walter König, 2008. pp.177-178.
Disponível em: <http://www.olafureliasson.net/publications/download_texts/HUO_Conversationseries_VIII-The-vessel-interview.pdf>
Acesso a: 20/10/2010

OBRIST, Hans Ulrich. "The Museum of tomorrow", *TateEtc - Europe's largest art magazine,* Issue 5/Autumn. Londres: Tate Modern, 2005.
Disponivel em <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue5/encounters5_2.htm>
Acesso a: 10/01/2011

OBRIST, Hans Ulrich. "Architecture for Art - The Limits of Art and Architecture", *in Transcripts Art Basel, Miami Beach, Conversations, Dez 4, 2004, The Moore Building in the Miami Design District.*
Disponível em: <http://www.artbaselmiamibeach.com/global/show_document.asp?id=aaaaaaaaaaaifes>
Acesso a: 23/04/2011

TAVARES, Gonçalo M. "Arquitectura, Natureza e Amor". *Ópusculo 14, Pequenas Construções Literárias sobre Arquitectura.* Porto: Dafne Editora, 2008.

Disponível em: <http://www.dafne.com.pt/pdf_upload/opusculo_14.pdf>
Acesso a: 14/09/2011

VALÉRY, Paul. *Le Problème des Museés* ,1923.
Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/probleme_des_musees/valery_probleme-musees.pdf>
Acesso a: 09/09/2010.

University Building in France - Nantes School of Architecture.
Zurique: Holcim Foundation: 2011
Disponível em: <http://www.holcimfoundation.org/Portals/1/docs/Nantes.pdf>
Acesso a: 20/11/2011

Future Forecast/Future Space, Addressing future roles and functions of artists' workspace, JONES, Susan (ed.), Ano 1. nº 1. Maio 2005.
Londres: The Artists Information Company, 2005.
Disponível em <_http://www.a-n.co.uk/publications/document/228374 >
Acesso a: 20/02/2011.

Documentos Video

BRANCO, Joana, COSTA, Cláudia, URBANO João
Conversa com João Louro. Entrevista filmada. DVD (24m16s)
Lisboa: Faculdade de Arquitectura- UTL, Laboratório de Projecto VI, 2009

BARROSO, João, BERNARDO, Marta, PEREIRA, Inês.
Entrevista a Sergio Mah. Entrevista filmada. DVD (23m28s)
Lisboa: Faculdade de Arquitectura- UTL, Laboratório de Projecto VI, 2009

CASTELLANI, Andrea, DONA, Nelson, SETÚBAL, Marta
Conversa com Ricardo Jacinto. Entrevista filmada. DVD (29m22s)
Lisboa: Faculdade de Arquitectura- UTL, Laboratório de Projecto VI, 2009

ANEXOS

Anexo I - Gabinete de Curiosidades
Anexo II - Processo de Trabalho
Filme
Desenhos
Maquetes e vistas de modelos 3d
Anexo III - Peças Desenhadas



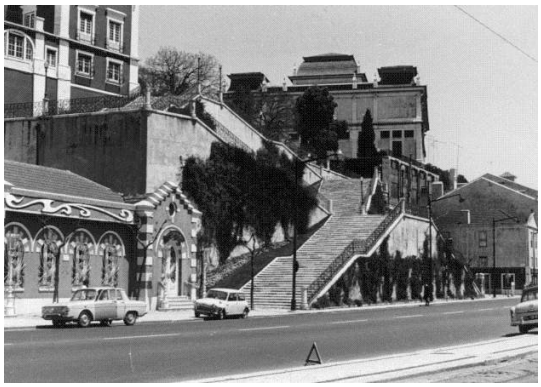
Pintura representativa de um Gabinete de Curiosidades
Óleo sobre tela
Domenico Remps, 1690

ANEXO I - GABINETE DE CURIOSIDADES

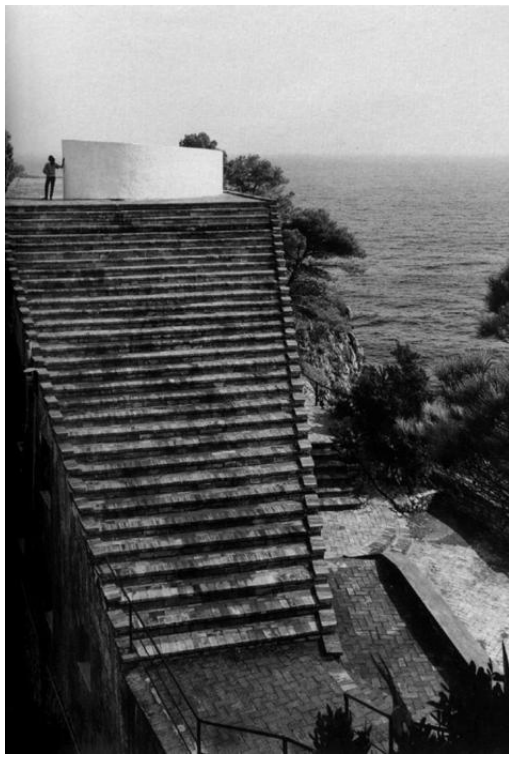
Aqui estão representados pequenos elementos, sejam fotografias ou textos, que foram fazendo parte de todo este processo de pensamento e projecto, que por uma razão ou por outra, não chegaram a ser incluídos no corpo principal, mas que sem eles o mesmo não existiria.
São fragmentos que acompanham todo um raciocínio por vezes ambíguo e pessoal, que vão para além do tema primário do projecto, mas que nele intervêm sem no entanto estarem literalmente representados...

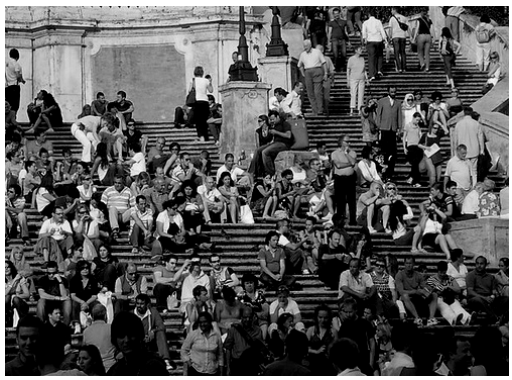
São um conhecimento adquirido, um conhecimento por explorar.
São memórias.
São processo.
Possuem uma condição poética e autónoma.
Não são uma catalogação.

Podem ser associados uns aos outros, ou nem por isso, não possuem qualquer tipo de ordem cronológica, material ou conceptual. Existem. Estão lá, como memórias que pairam sobre uma experiência processual.
Têm a capacidade de representar várias coisas, mas também de serem apenas o que representam.
Alguns já me acompanham, outros acabei de descobrir... muitos outros existirão... mas estes foram os que fizeram parte deste processo, estes são os que fazem mais sentido partilhar. Aqueles que um maior papel tiveram na construção desta narrativa.

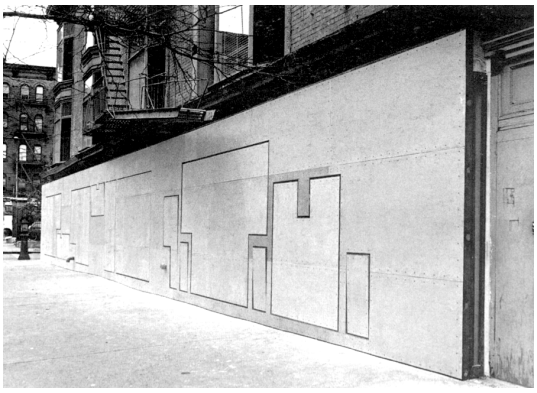


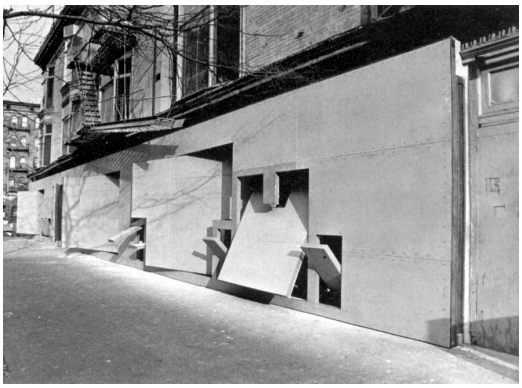






Escadas junto ao Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa,(Armando Serôdio,1975)
Villa Malaparte, Capri, *Alberto Libera, 1939* (Gabriele Basilico 1982)
Marcel Duchamp a descer umas escadas, Nova Iorque (Eliot Elisofon, LIFE Magazine, 1952)
Escadas da Praça de Espanha, Roma (Yotami, 2008)



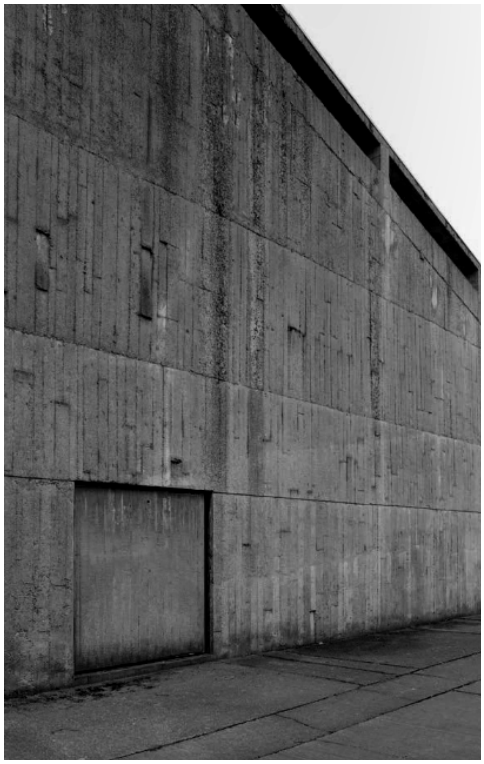








Storefront Art and Architecture fechada, Nova Iorque, *Steven Holl e Vito Acconci, 1993*
Storefront Art and Architecture aberta, Nova Iorque, *Steven Holl e Vito Acconci, 1993*
Studio Sc, São Paulo, *Marcio Kogan, 2009-11* (Nelson Kon, 2011)
Petite Maison, Corseaux, *Le Corbusier, 1923-24* (Mariana Santana, 2009)
Extensão da Embaixda Suiça, Berlim, *Diener & Diener, 2000* (Christoph Engel, 2007)





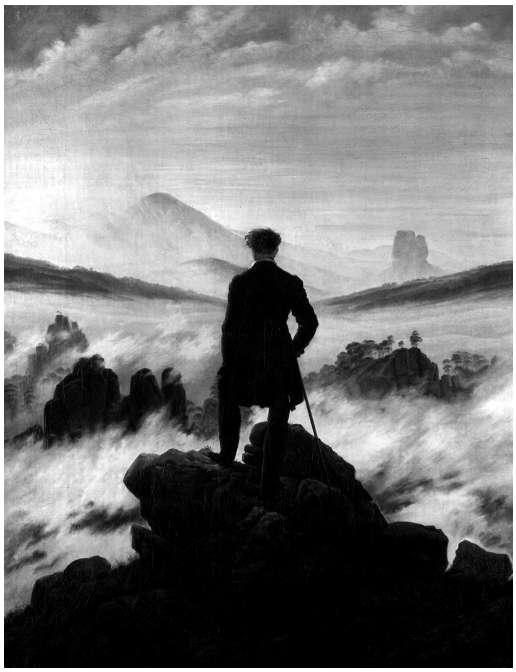




Capela Kerselare, *Juliaan Lampens, 1964* (Arquivo Juliaan Lampen)
Estúdio Rémy Zaugg, Mulhouse, *Herzog & de Meuron 1995-96* (Margherita Spilutini)
Pavilhão de Ténis, Porto, *Fernando Távora, 1957* (Mariana Santana, 2010)
Recuperação da Quinta da Conceição, Porto, *Fernando Távora, 1957* (Francisco do Vale, 2008)

PROPORTION
is not size
is not weight
is not form
is not an idea
is not studied planning - IS PLANNING IN ITSELF
is not large or small - IS LARGE AND SMALL - IS GRAND
is not heavy of light - is weightless - not weighty
is not much or little - is EVERYTHING
is not beginning or end - IS BEGINNING AND END - boundless
is not sense or logic - is emotionally LOGICAL
is not known is no practicable - IS ABLE TO BE EXPERIENCED
is now and before and tomorrow - IS ALWAYS
is new and old - is newer than NEW, OLDER THAN OLD
is unchangeable, is renewable, not reproducible
is not science
is not technic
is not goal
is not effectiveness
is not moderation
is not fashion
is not trend
is not fixed - is definable
is not a solution
is not a luxury - is wealth in SIMPLICITY
is intrinsicaly valuable
is unsubstantial substance
is corporeality begotten by spirit
is absent presence - enriching occupancy
is unconfined space within spatiality
is extraordinarily ordinary

Excerpt from a text by Juliaan Lampens explaining his ideas on proportion



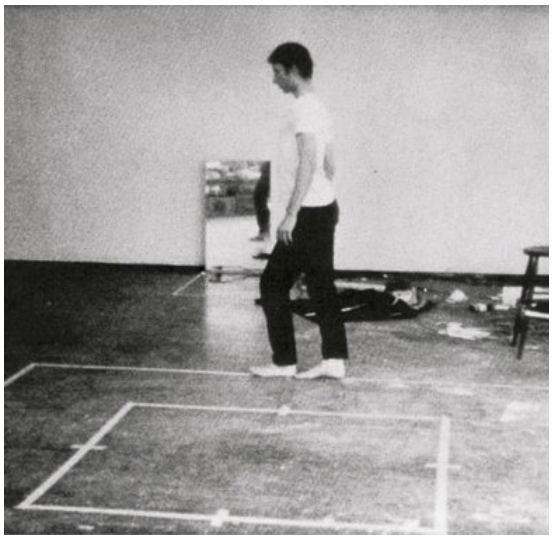




Wanderer above the Sea of Fog, Casper David Friedrich, 1818 (Óleo sobre tela)
Escultura num pontão de Edimburgo, Antony Gormley, 2010
Imagem de arquivo do projecto para um Foyer em Birmingham, *Caruso St. John, 1993*









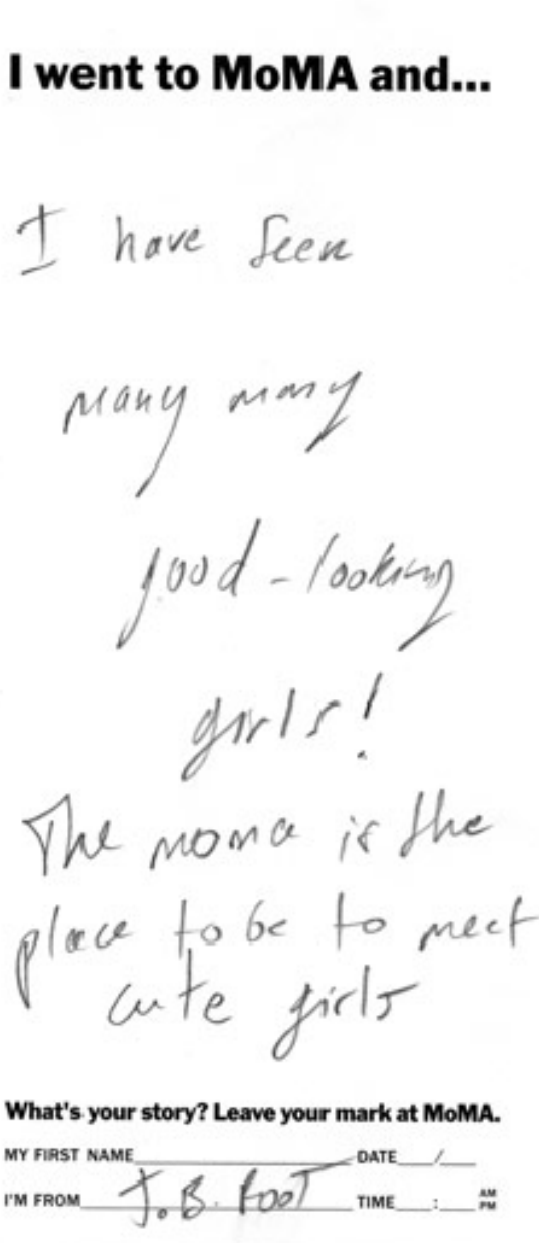
Exposição Robert Morris na Fundação Serralves, Porto, 2010 (Arquivo Pessoal, Setembro 2010)
Jackson Pollock a pintar (Hans Namuth)
Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square (still), Bruce Nauman, 1968
Homem a correr (Desenho com Luz) Pablo Picasso, 1949 (Gjon Mili, LIFE Magazine, 1949)





"We asked our visitors to complete the sentence "I went to MoMA and..."
and were so thrilled with the response we decided to continue the project."
Digitalizações de 4 cartões com as respostas disponíveis para consulta no website do museu.


I went to MoMA and...
Museums are where Art goes to die.
What's your story? Leave your mark at MoMA.
MY FIRST NAME
DATE
I'M FROM
TIME
AM PM


I went to MoMA and...
I have seen many many good-looking girls!
The moma is the place to be to meet cute girls
What's your story? Leave your mark at MoMA.
MY FIRST NAME
DATE
I'M FROM J.B. Foot
TIME
AM PM

The small space
Of a pause

A haze
Blink into aching lost
Only words remain
If the print is available
The green of a city
A tumble of omens
In a western direction
Narrowing from side to side
Space as emptiness...

Is her theme
The whole page
Not just one part
Positive and negative space
Where?
Or sailed away
In the small space
Of endless possibility

Untitled 1976
Susan Howe

Pavilhão E.D.E.N, Hotel Eden Rheinfelden, *Herzog & de Meuron, 1987* (Arquivo do atelier)
Pavilhão no Centro Comunitário Judaico, Trenton, *Louis Kahn, 1954-59* (John Ebstel)
Museu de Arte Kimbell, Forth Worth, *Louis Kahn, 1966-72* (Anthony Garcia , 2010)
Pavilhão dos Países Nórdicos, Veneza, *Sverre Fehn, 1962* (Pedro Kok, 2010)
Descansar numa escultura de Donald Judd, Marfa (Joe Perez-Green, 2010)
Banco de pedra com vista para La Tourette, *Le Corbusier, Lyon, 1956-60* (Mariana Santana, 2009)



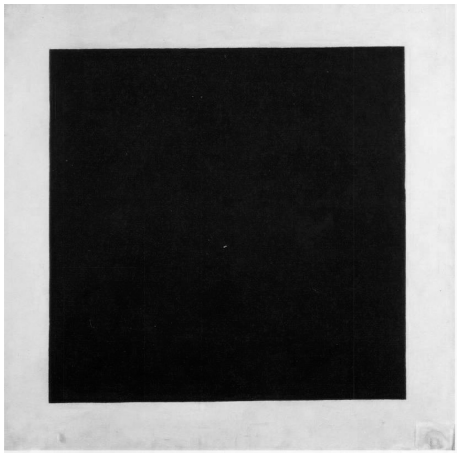


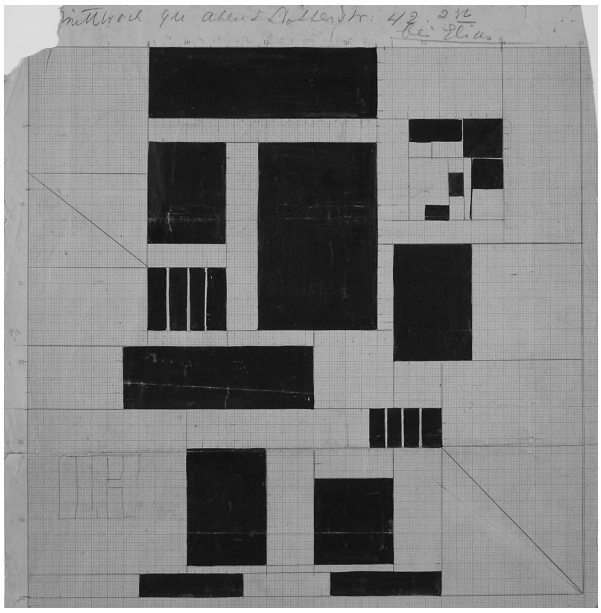


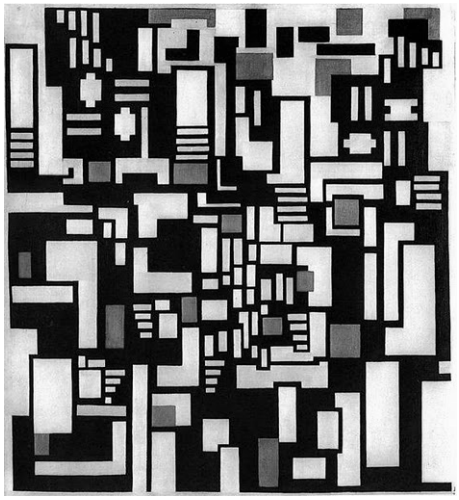


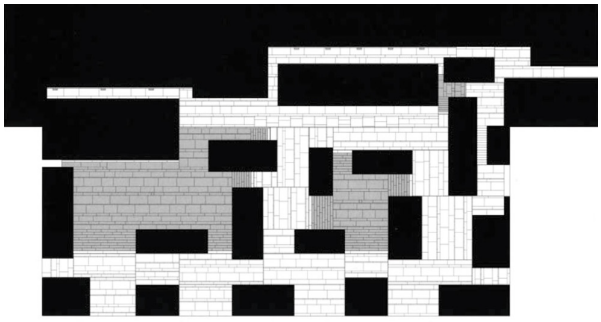


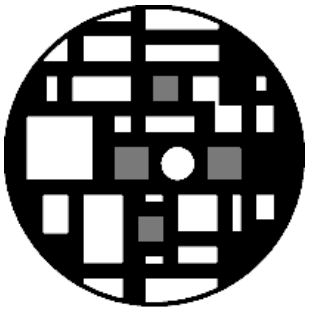




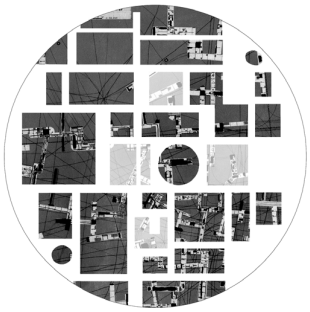




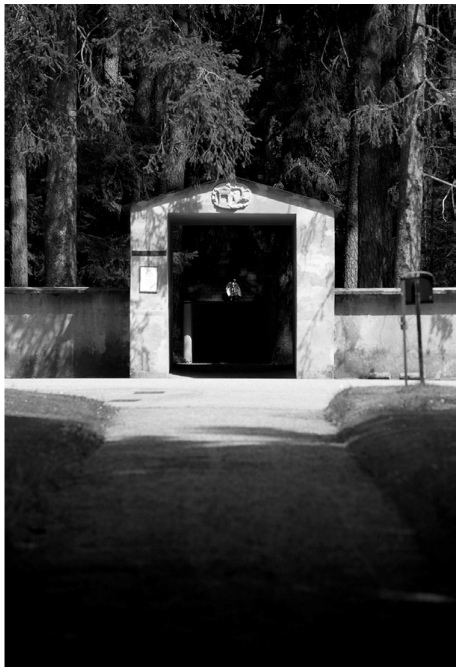


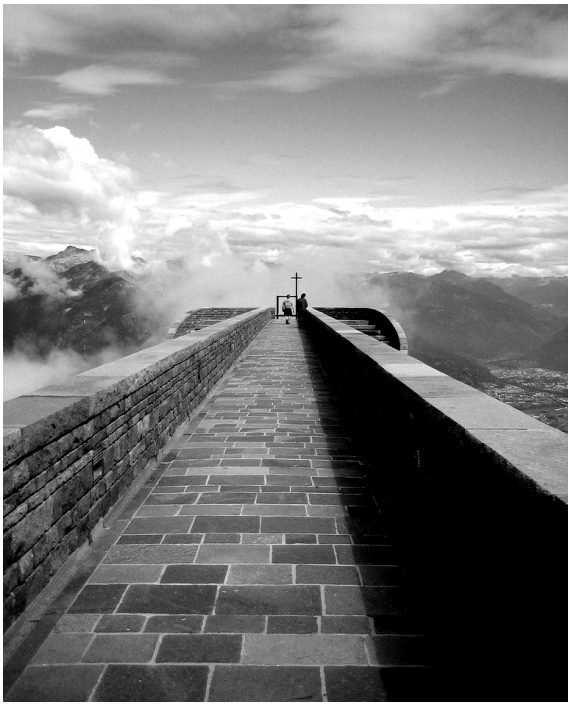


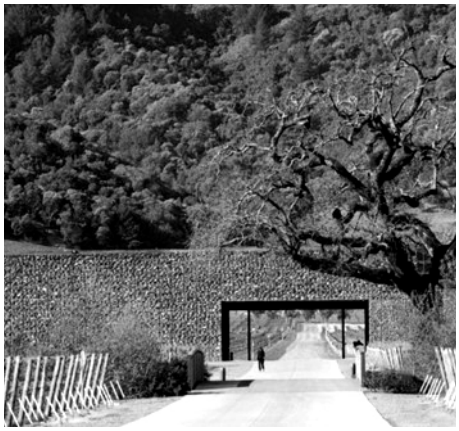




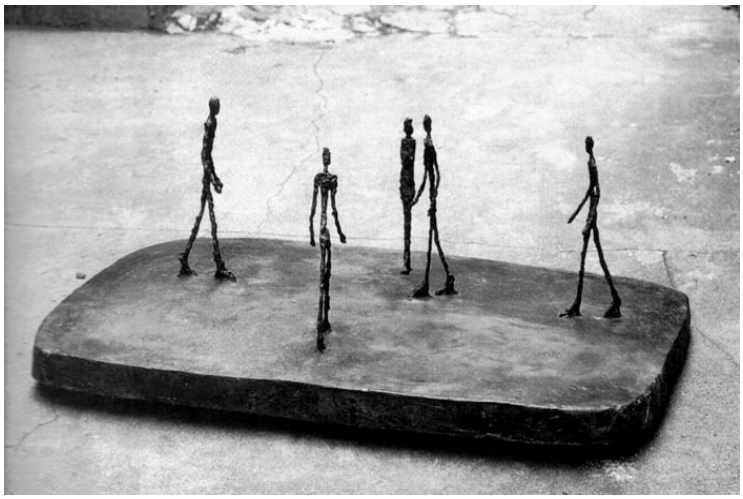








Black Square, Kazimir Malevich, 1915 (Óleo sobre tela)
'The Digger', Theo van Doesburg, 1917-28
Composition IX, 'Decomposition' of The Card Players ,Theo van Doesburg, 1917 (Óleo sobre tela)
Planta de cheios e vazios do piso de banhos das termas de Vals, *Peter Zumthor, 1996*
Planta de percursos no 21st Century Museum, Kanazawa, *SANAA, 2004 (realizado pela autora,2011)*
Planta das salas de exposição no 21st Century Museum, Kanazawa, *SANAA, 2004 (pela autora,2011)*
Sobreposição da grelha do 21st Century Museum, Kanazawa, *SANAA, 2004,* com uma representação da New Babylon*, Constant Nieuwenhuys, 1971* (Aaron Plewke, 2010)
Teatro ao ar livre, Salemi, *Francesco Venezia, 1983-86* (Michele Capiello)
Entrada para a Woodland Chapel, Estocolmo, *Erik Gunnar Asplund, 1918-20*
Santa Maria degli Angeli Chapel, Monte Tamaro, *Mario Botta, 1990-1996* (Philip, 2005)
Dominus Winery, Napa, *Herzog & de Meuron, 1996-98*






MoMA
P.S.1
TAXI
WANTED

"Olafur Eliasson — As you said, a form without content is meaningless; and, I would argue, a form without time is not even a form. Or you could say that content is also time, because content can never be a picture; content is only content when it's real, and reality is only real when there's temporality. (...) This, of course, suggests that the best way of seeing this pavilion is to involve yourself with it. And this is where the content is produced. Content is not just programmatic—it's also when people go from a state of indifference to a state of difference, it's creating difference. And if the shape of the pavilion can transport people from indifference to difference, whether they like it or not, we have already created something."

Obrist, Hans Ulrich. "VIII — The vessel interview, part I: NetJets flight from Berlin to Dubrovnik, 2007." In Olafur Eliasson & Hans Ulrich Obrist: The Conversation Series; Vol. 13. Edited by Matthew Gaskins. Cologne: Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln, 2008.: 143-161.

(na página oposta)
Praça, *Albeto Giacometti, 1948*
Vista exterior/interior da Lisson Galery, Londres, Tony Fretton, 1992 (Arquivo do atelier)
Ilustração da instalação *Holding Pattern*, no MoMA PS1, Nova Iorque, Interboro Partners, 2011 (Arquivo do atelier)

The most important fact in architecture is space.
The relationship between space and subject, the relationship of space to other space, the beginning, continuation, transformation, and disappearance of space...
Light defines objects and gives spaces their unique characteristics.
Our understanding and description of a given space originates in our understanding of thing that will one day occur in the given space. To understand space is to be human and every attempt to build marks an attempt to questioning.
p.5

WEIWEI, Ai. "Architecture and Space" in Lee Ambrosy (ed. e tradutor), Ai Weiwei's Blog, Writings, Interviews, and Digital Rants, 2006-2009. Massachusetts: The MIT Press, 2009, pp.5-8







Interior do antigo estudio do artista Ai Weiwei, China, 2011
Banquete no pátio do estudio do artista Ai Weiwei, China, 2011
Demolição, pelas autoridades chinesas, do estudio do artista Ai Weiwei, China, 2011



Fragmentos da versão final do filme "Beyond the Museum - Thoughts on the place for culture, art and artists"

ANEXO II - PROCESSO DE TRABALHO

Filme

Beyond the Museum - Thoughts on the place for culture, art and artists (9m45s)

Apresentado no dia 11 de Abril de 2011, no auditório "CUBO" da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, no âmbito dos Seminários de Apoio ao Projecto Final de Mestrado, sob o tema "Museus, Arte e Arquitectura", este pequeno filme serviu de nota introdutória ao debate realizado entre os oradores convidados, Pedro Pacheco (arquitecto e professor), Luís Raposo (presidente ICOM), Miguel Rondon (artista plástico), João Simões (arquitecto e artista) e Nacho Ruestes (galeria Zé dos Bois) moderado por José Aguiar (arquitecto e professor).

Realizado através de fragmentos de vídeos disponíveis online na plataforma "YouTube", recorre-se à ideia de collage para reunir um conjunto de opiniões, ideias e desabafos de artistas, arquitectos, curadores e espectadores, para construir um discurso crítico que pretende reflectir sobre a condição do museu contemporâneo, e de seguida lançar propostas de estratégias que os espaços para a arte contemporâneos poderiam adoptar na sua aproximação às relações entre a arte, arquitectura e sociedade.

Por ordem de entrada, os fragmentos utilizados pertencem aos seguintes vídeos:

The MoMA Retrospective

http://www.youtube.com/watch?v=hs8PovEdJQE

Olafur Eliasson at MoMA & PS1: Time in Museums

http://www.youtube.com/watch?v=Ee0ulgoUFv8



Fragmentos da versão final do filme “Beyond the Museum - Thoughts on the place for culture, art and artists”

Josep Beuys

http://www.youtube.com/watch?v=e5UXAqpSJDk

60 Seconds with the Artist: Dan Perjovschi

http://www.youtube.com/watch?v=DObrvo8bpD0

MMK Talks - Museum Production

http://www.youtube.com/watch?v=TQMnQMY3D4M

Beggar Museum: The Encyclopedic Museum vs. The Temporary Exhibit Museum

http://www.youtube.com/watch?v=prKArY8PU4U

Espacios para la Cultura: Museo Provincial de Zamora

http://www.youtube.com/user/canalmcu#p/c/748EF6C43EBB1488/3/Tb13A3HYg0k

Re-imagining SFMOMA: Four Architects

http://www.youtube.com/watch?v=UGChDkvJ5VI

About MASS MoCA

http://www.youtube.com/watch?v=fENVhbe62yg

Art at Goldsmiths

http://www.vimeo.com/15453388?ab

Olafur Eliasson at MoMA & PS1: The Studio as a reality

http://www.youtube.com/watch?v=WpmgOqVJFsg

SOFA

http://www.youtube.com/watch?v=6cR8iXeekO4

SPACE 1026

http://www.vimeo.com/16093468?ab

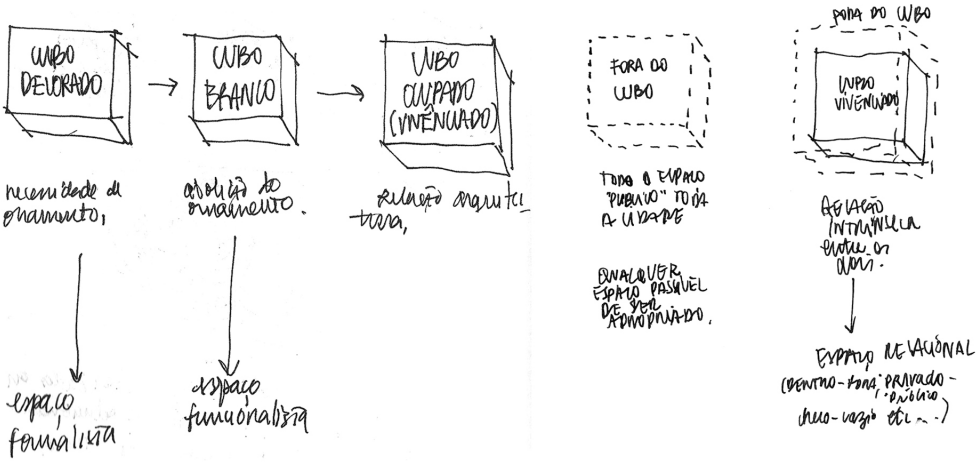
Art 41 Basel | The Future of the Museum | Art and Architecture

http://vimeo.com/16310634

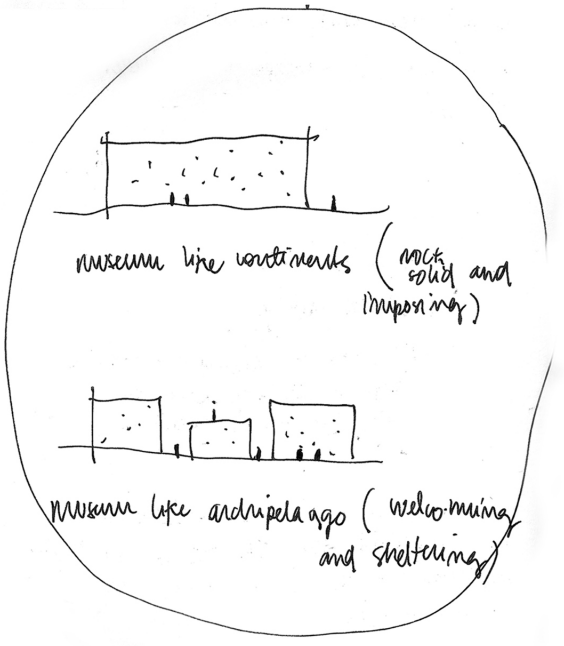

I AM A
PLACE
~~MONUMENT~~

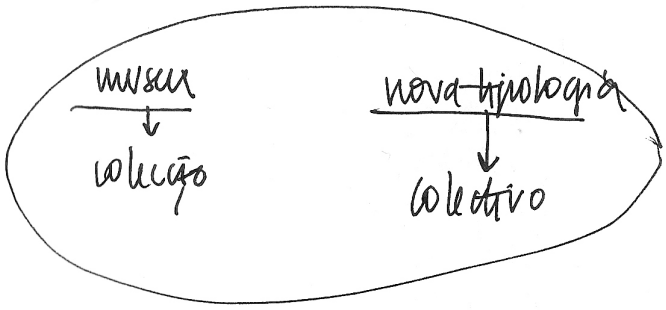
Desenhos

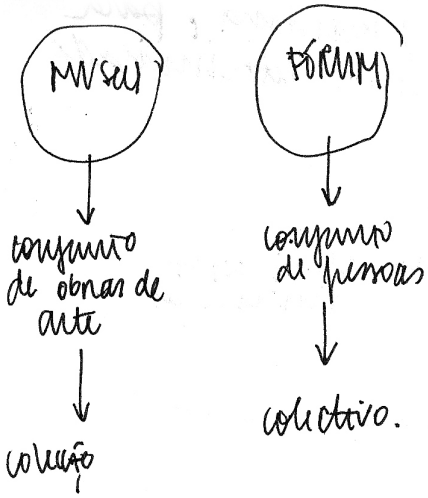
Este conjunto de desenhos representa uma selecção do processo de trabalho desenvolvido ao longo do semestre em diversos suportes.
Nas primeiras páginas apresentam-se pequenos diagramas que complementam o pensamento desenvolvido e funcionam como clarificadores de ideias que às vezes parecem um pouco abstractas e complexas. De seguida, plantas, cortes, vistas, que servem de veículo para a compreensão do projecto nas suas diversas valências.
Embora imagens de processo, todas elas se informam mutuamente, e o ultimo desenho nunca teria existido sem o primeiro, por mais diferentes que possam ser um do outro.

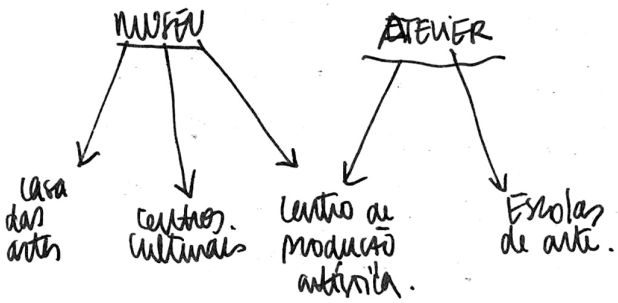

CUBO DECORADO
CUBO BRANCO
CUBO OCUPADO (VIVENCIADO)
necessidade de ornamento,
espaço formalista
abolição do ornamento.
espaço funcionalista
relação material
FORA DO CUBO
TODO O ESPAÇO "PÚBLICO" FORA DA UNIDADE
QUALQUER ESPAÇO PASSÍVEL DE SER APROPRIADO.
FORA DO CUBO
CUBO VIVENCIADO
RELAÇÃO INTRÍNSECA ENTRE OS DOIS.
ESPAÇO RELACIONAL
(CENTRO-FORA; PRIVADO-PÚBLICO; CHEIO-VAZIO etc...)


o marco na paisagem. museu icone.
o vazio relacional que organiza, molda e distribui fluxos.

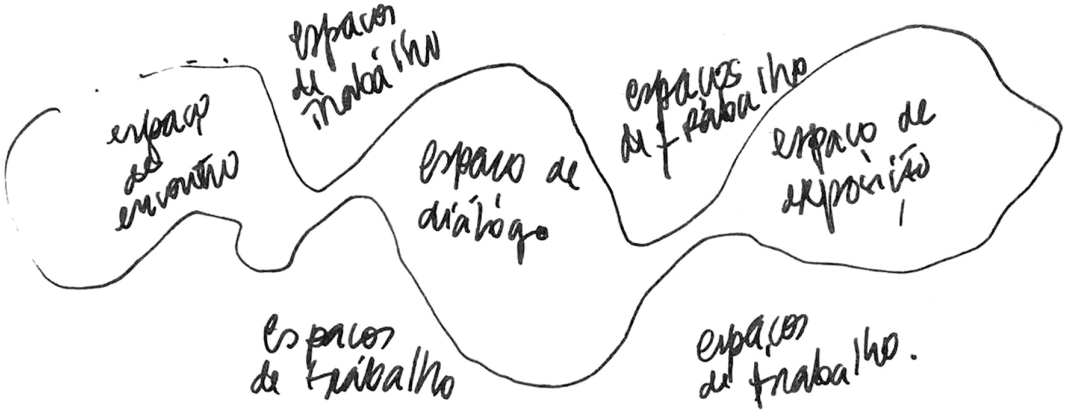

museum like continents (rock solid and imposing)
museum like archipelago (wellcoming and sheltering)

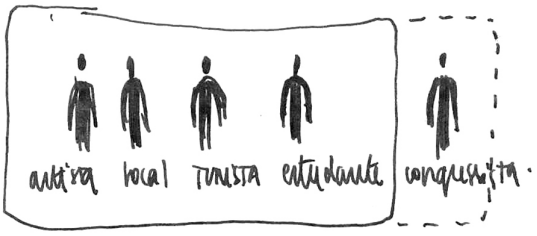






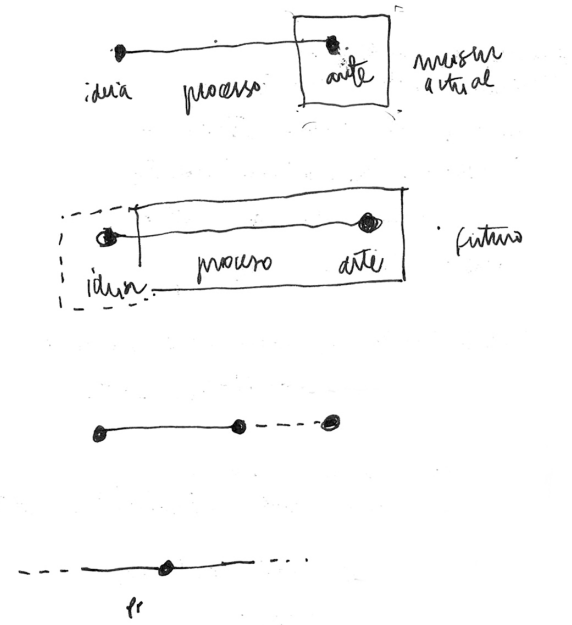
(todos se relacionam. o museu já não é só um museu, um atelier/estudio de artista já não é só um estudio).





Variáveis, a mistura é a potencialidade.

centro de produção, criação e difusão de arte contemporânea.
→ um edifício vivo.



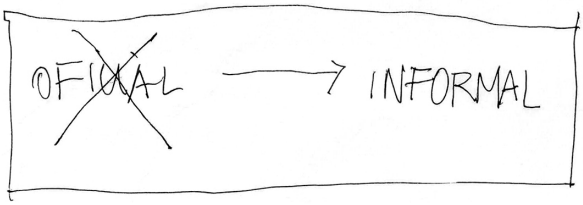


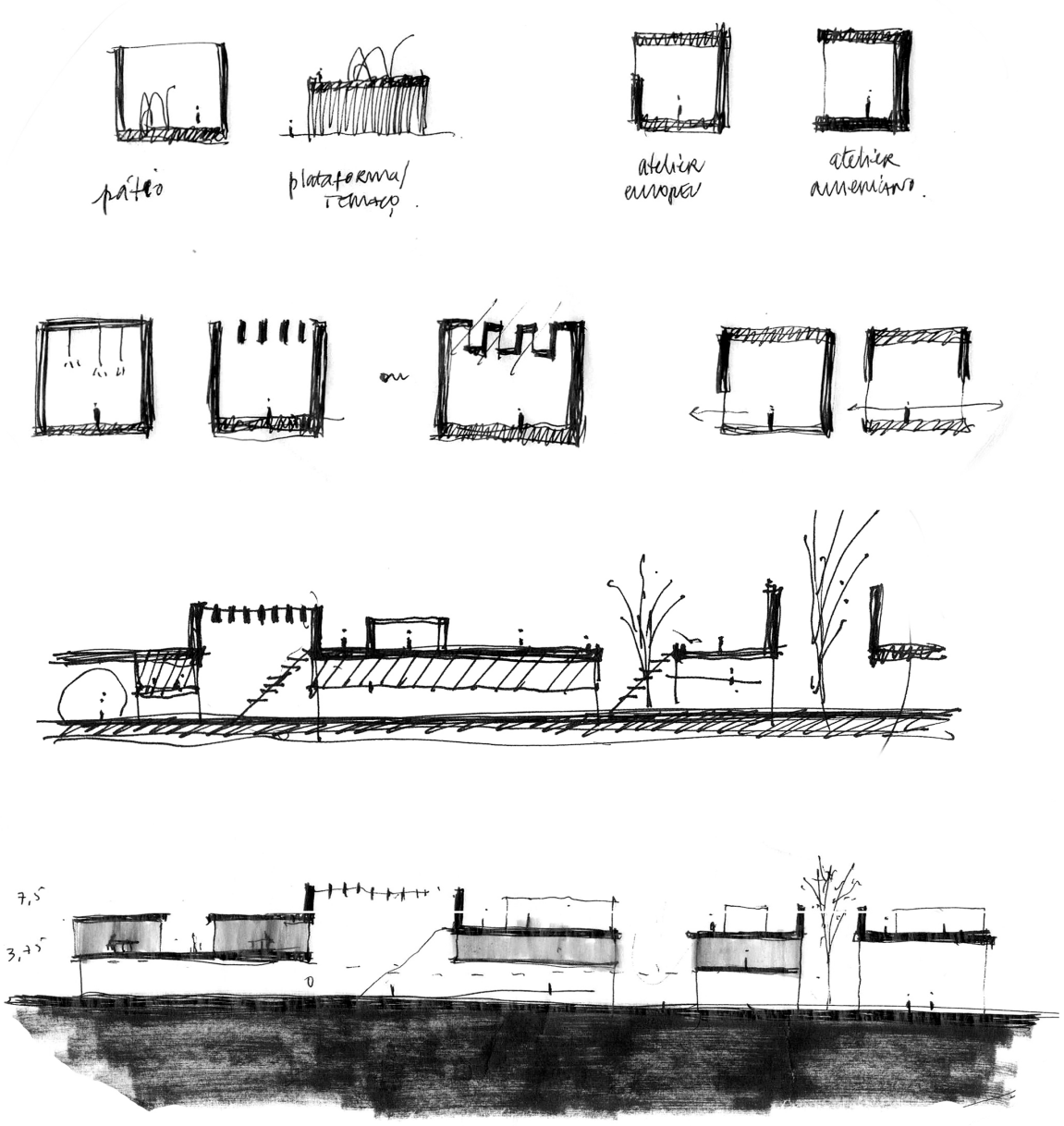
ESPAÇOS PARA A INTERACÇÃO E A MULTIPLAS ESCALAS.
FABRICA DE IDEIAS, ESPAÇO PARA A CRÍTICA.

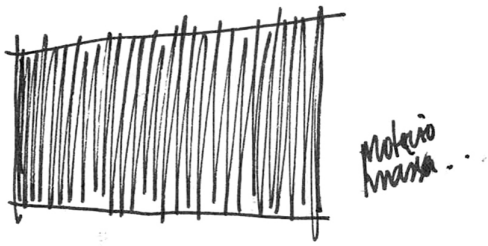
LUGAR DE ENCONTRO! Um espaço simbólico de reunião colectiva.

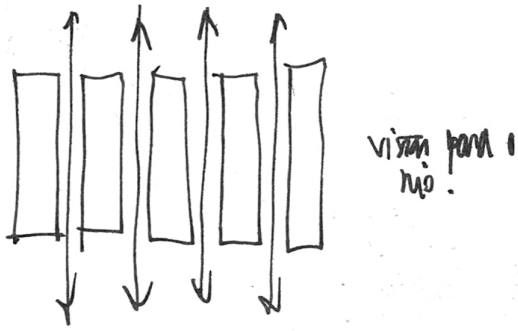
MENOS ESTÁVEL, MAIS ABERTO, MAIS COLABORATIVO

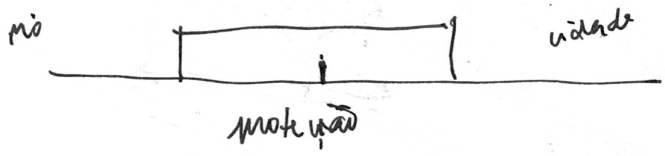
ESPAÇO PARA AS POSSIBILIDADES.
MUSEU, OU ESPAÇO PARA AS ARTES COMO UM FORUM.
" cultural landscape"



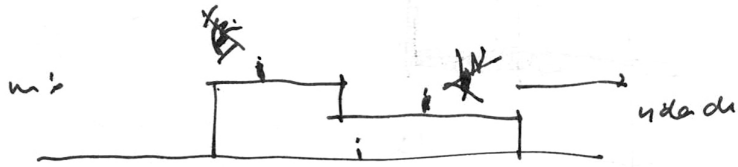

pátio
plataforma/
terraço
ateliê
europeu
ateliê
americano
ou
7,5
3,75
0

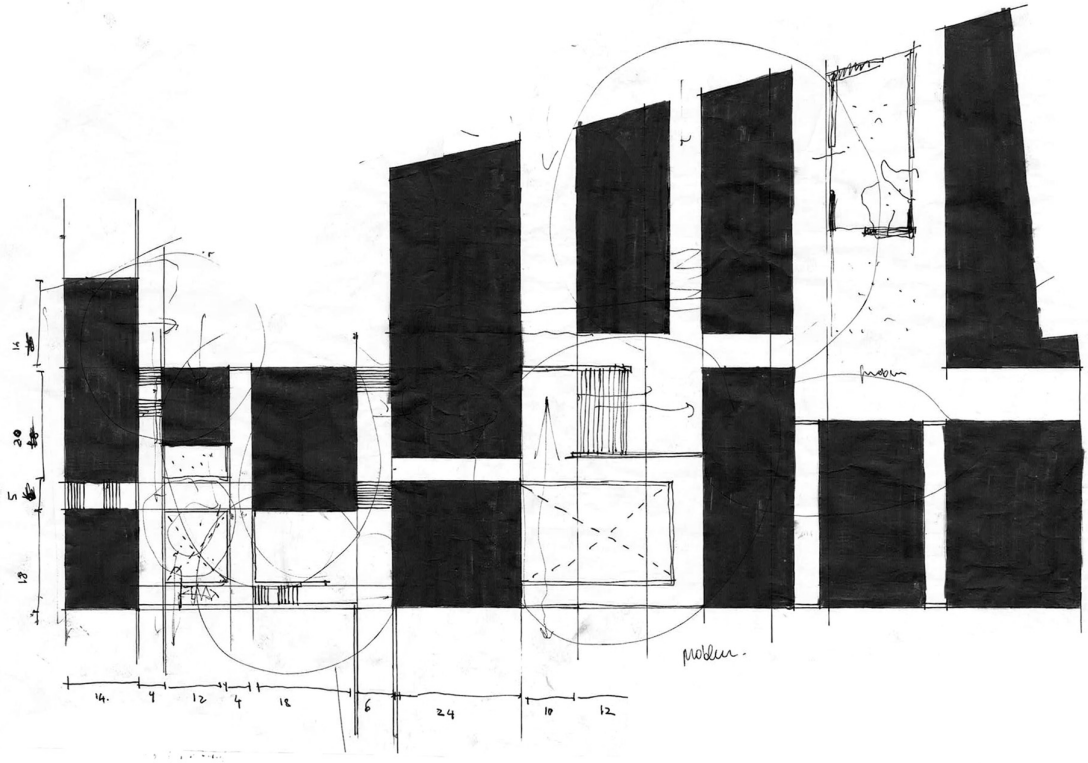

protecção
massa...

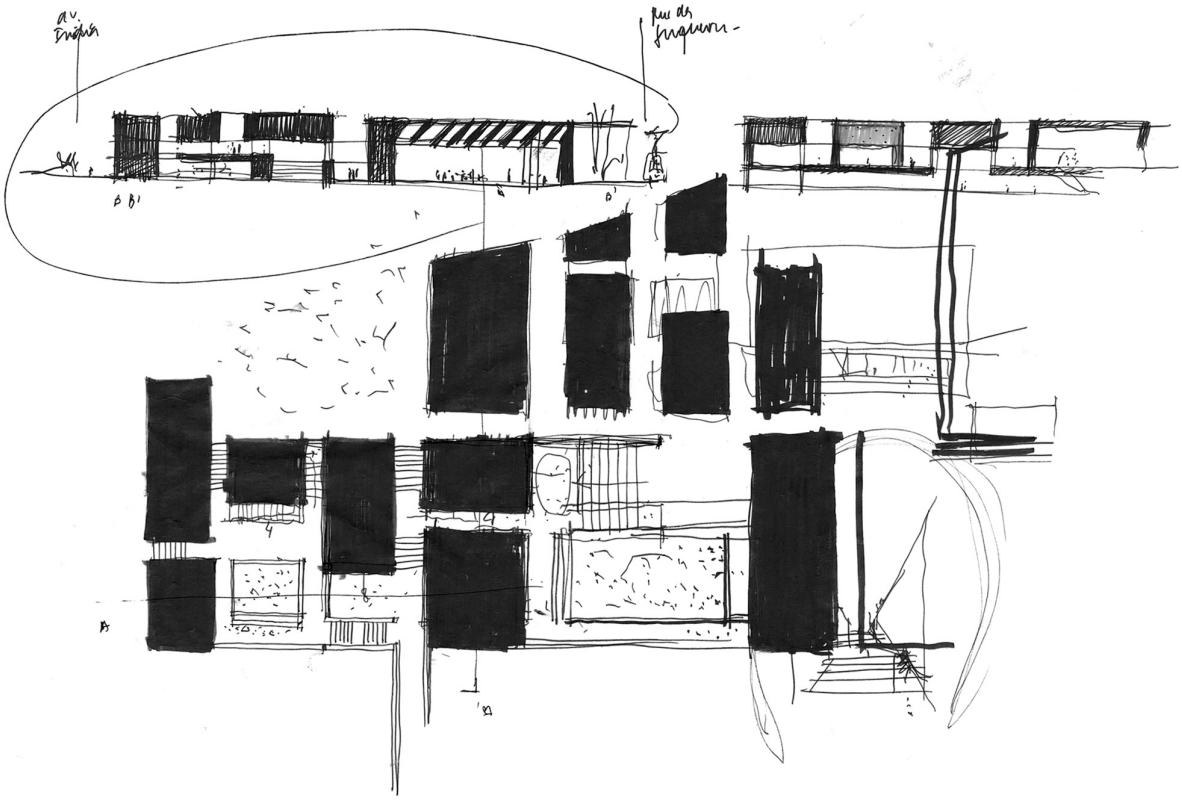

visão para o
rio!

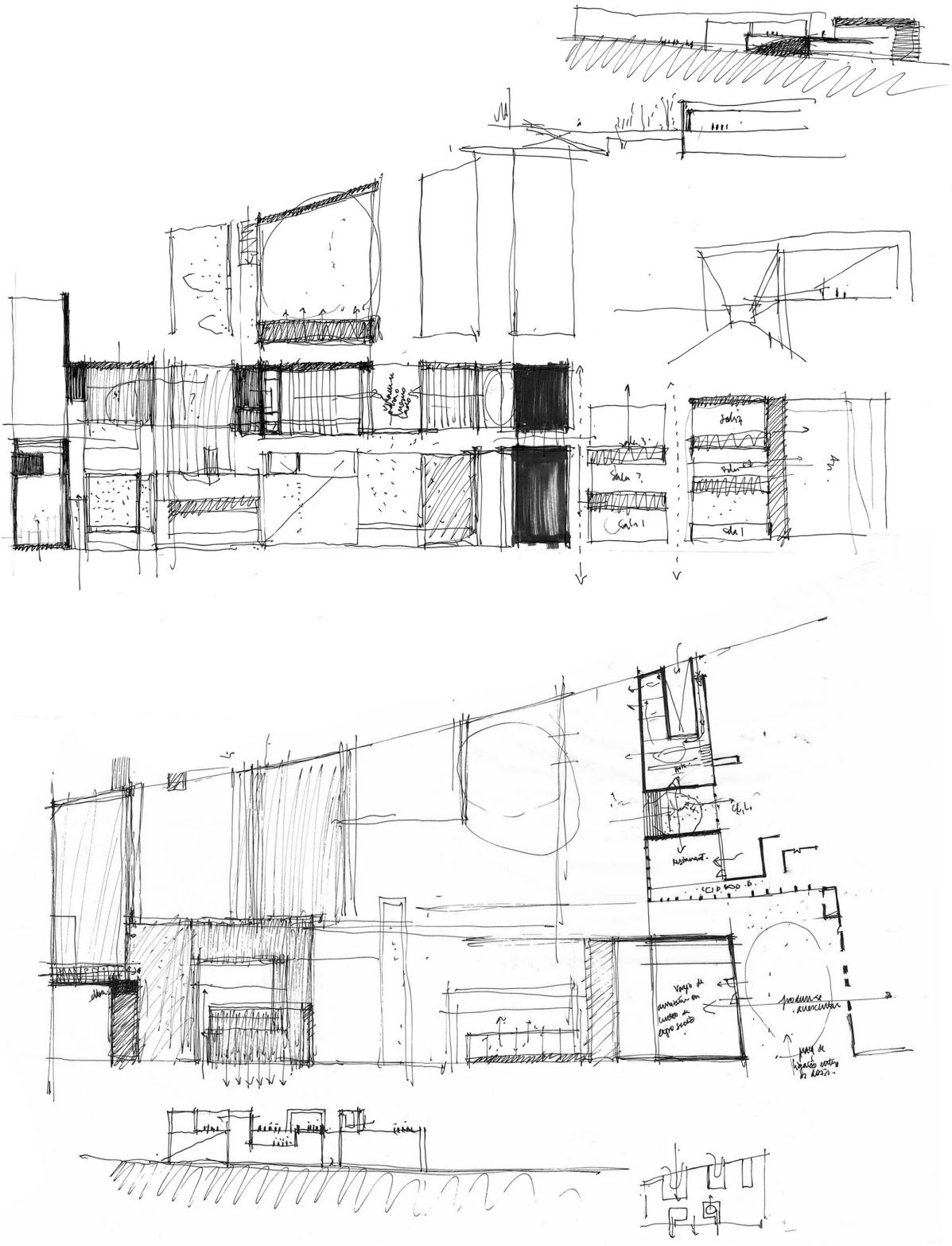

rio
cidade
protecção


miradou
rio
cidade

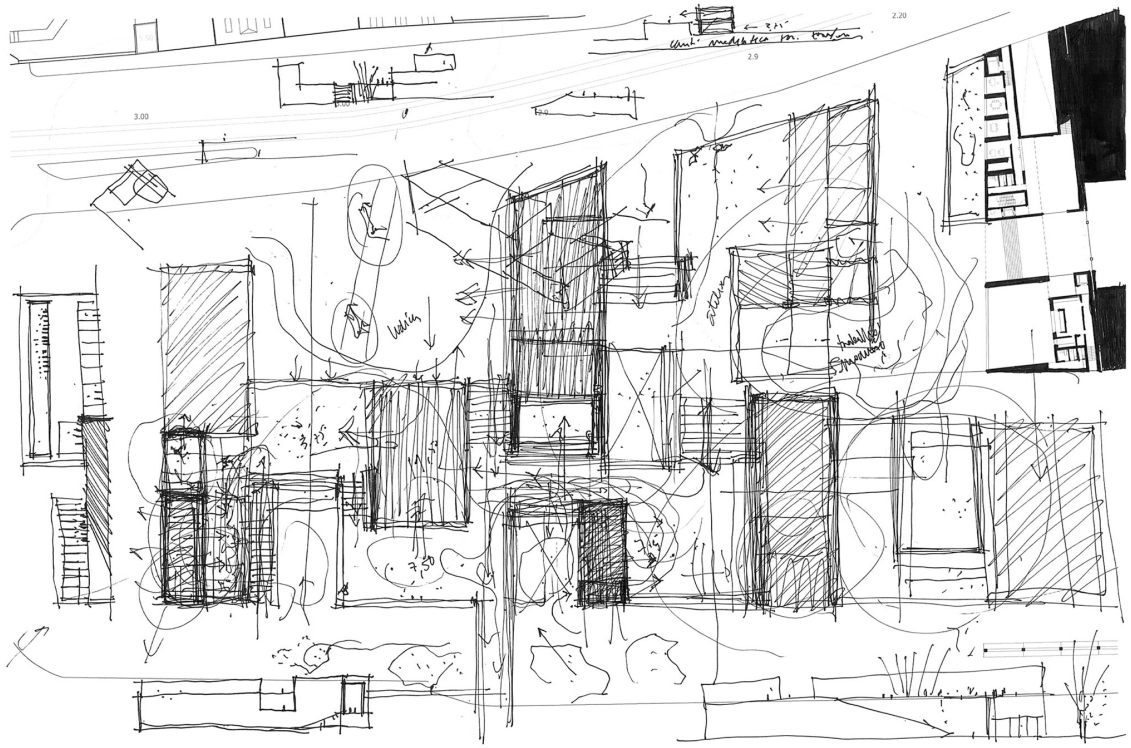

rio
cidade

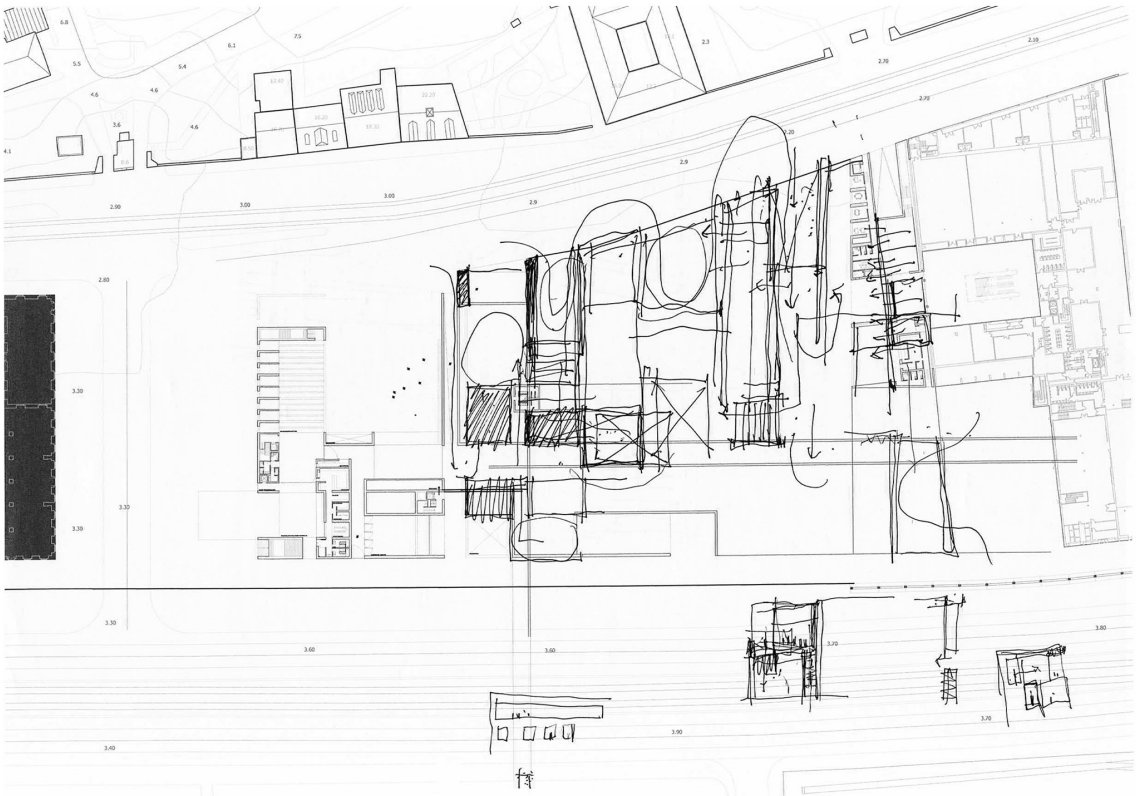

14
20
5
18
14
4
12
4
18
6
24
10
12

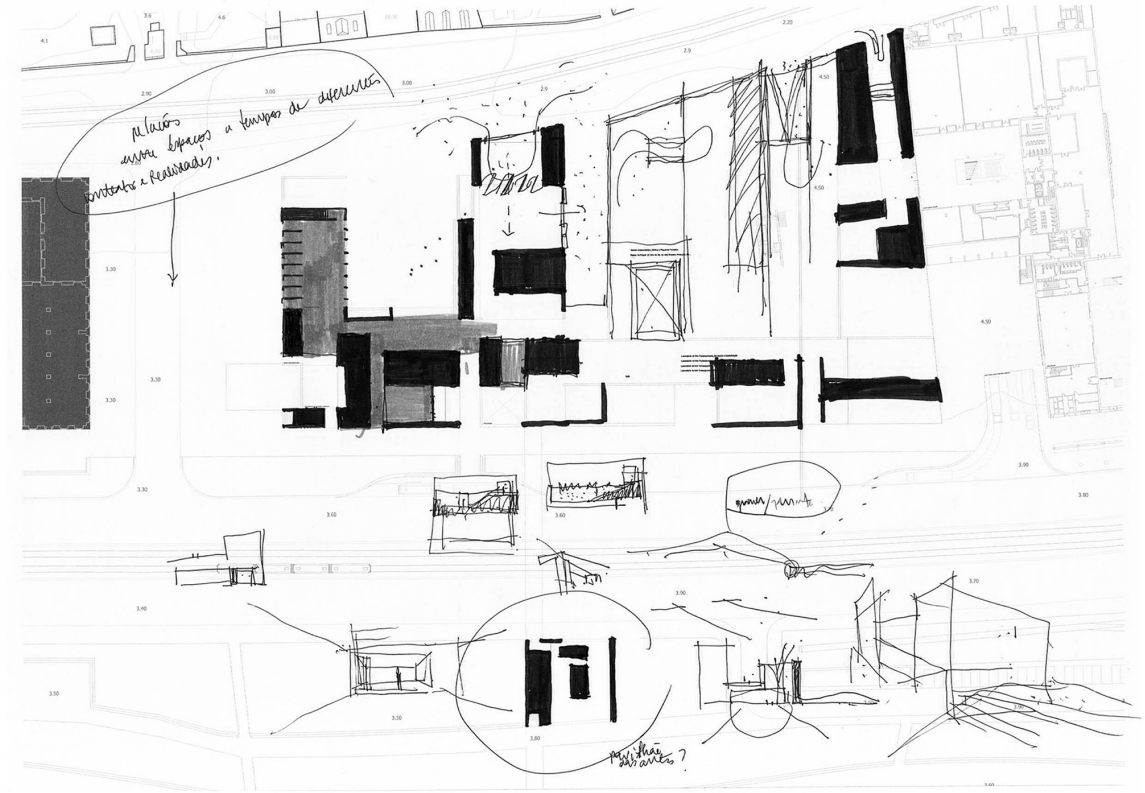

av.
rua da

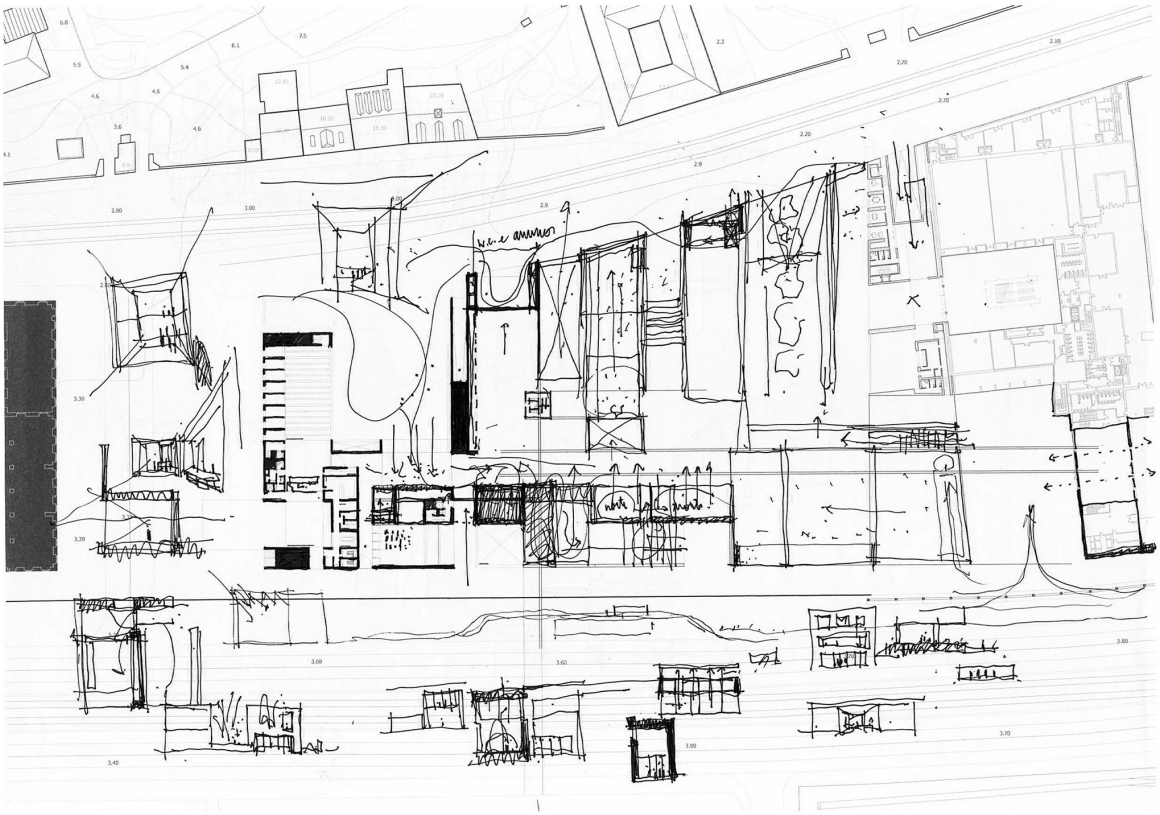


PARA ALÉM DO MUSEU



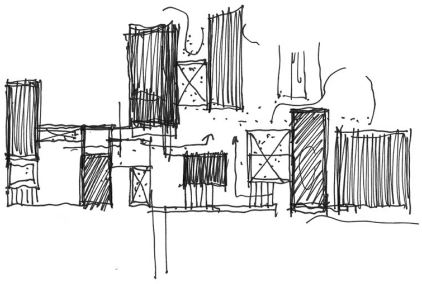




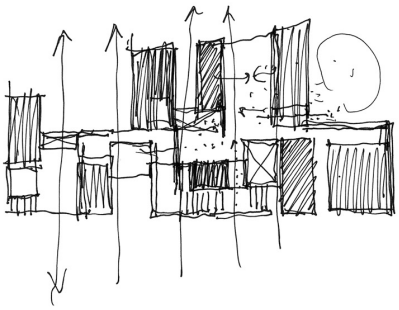


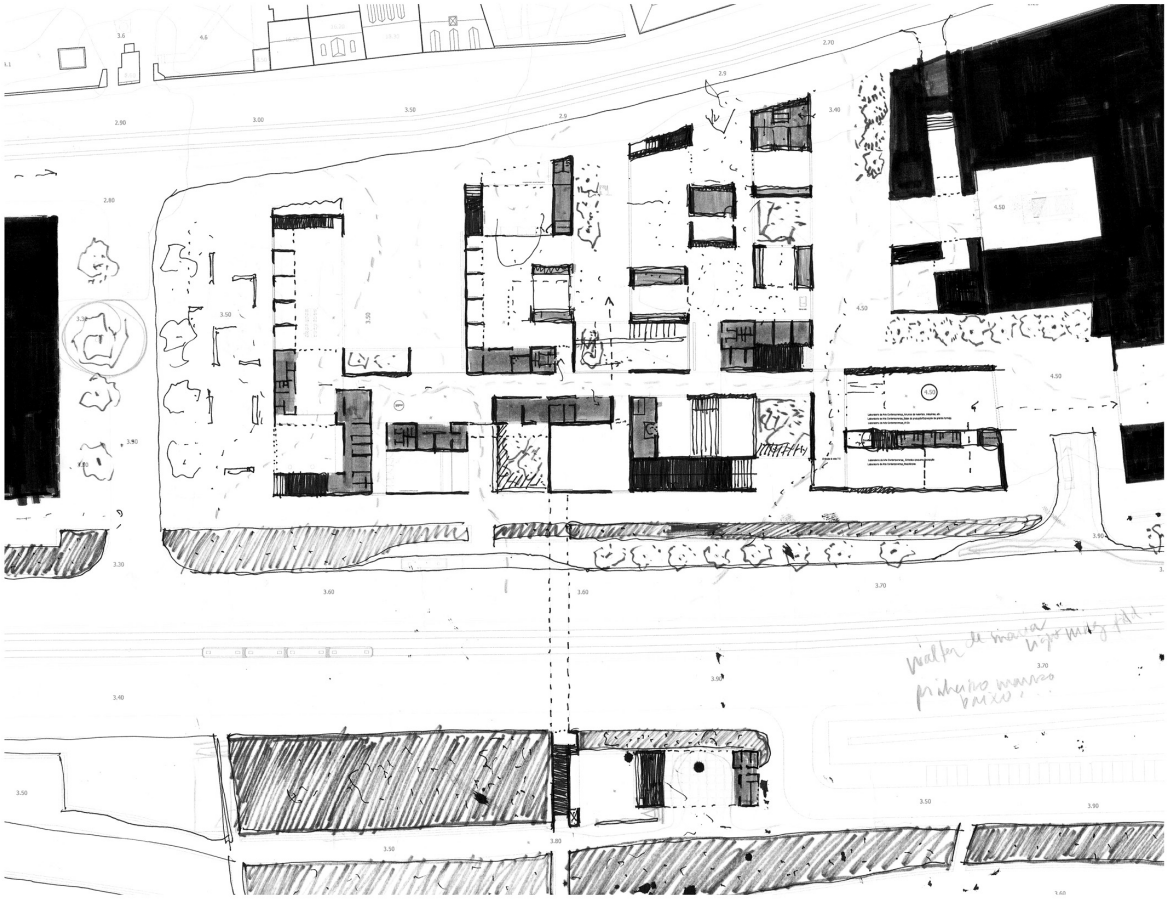
Processo de Trabalho

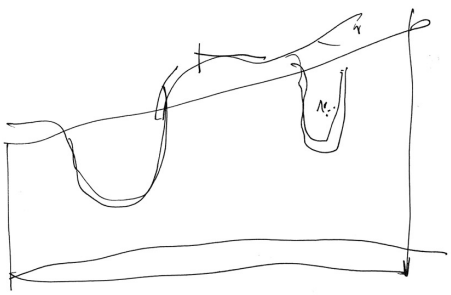


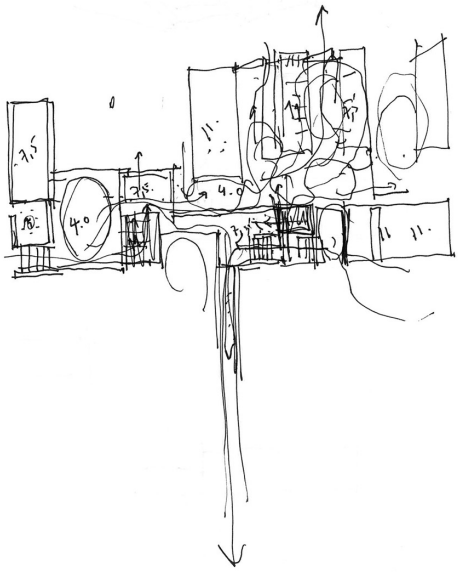




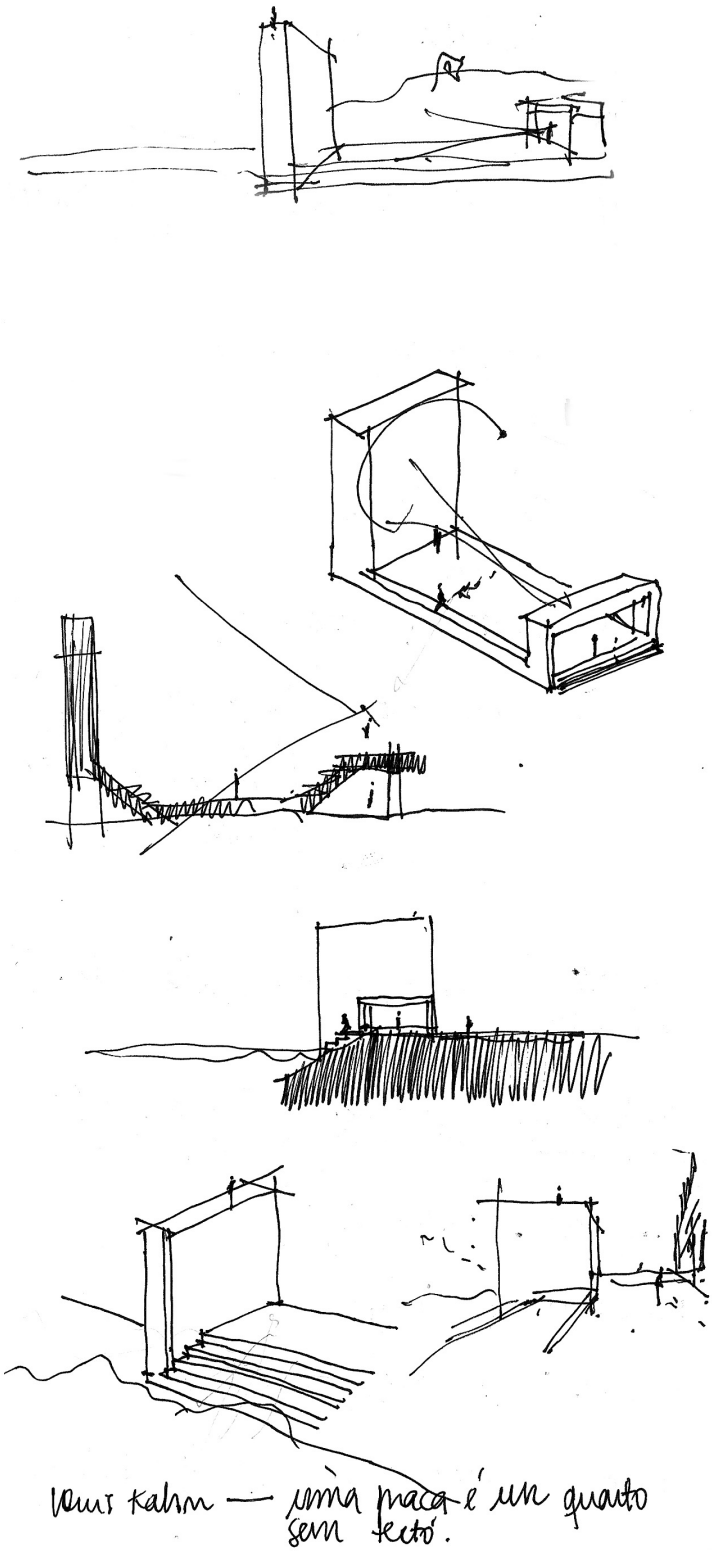


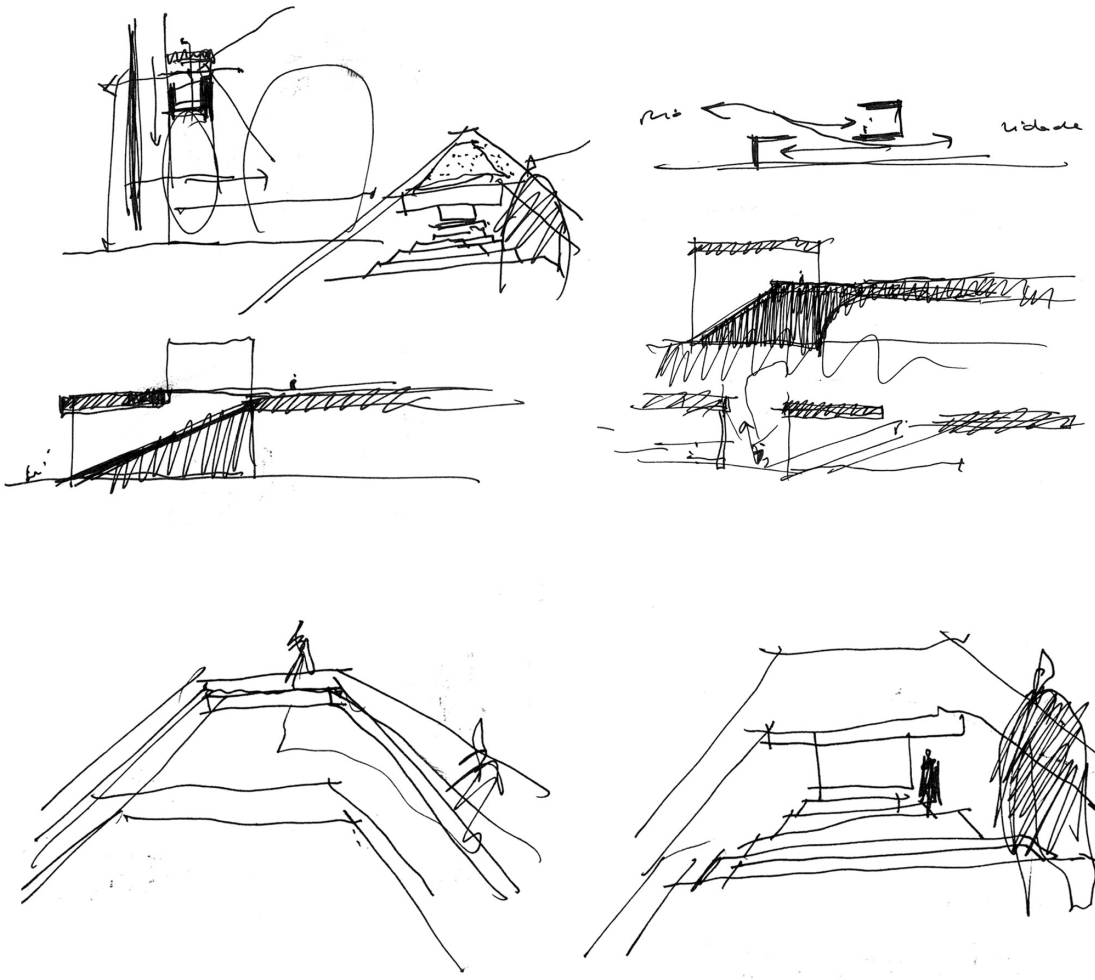




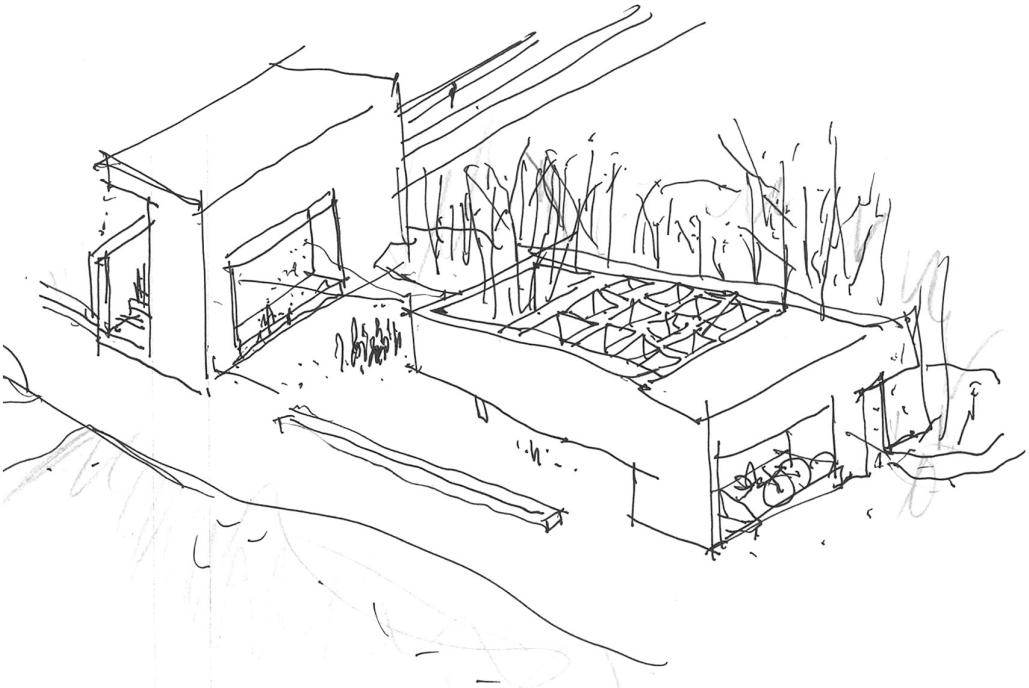


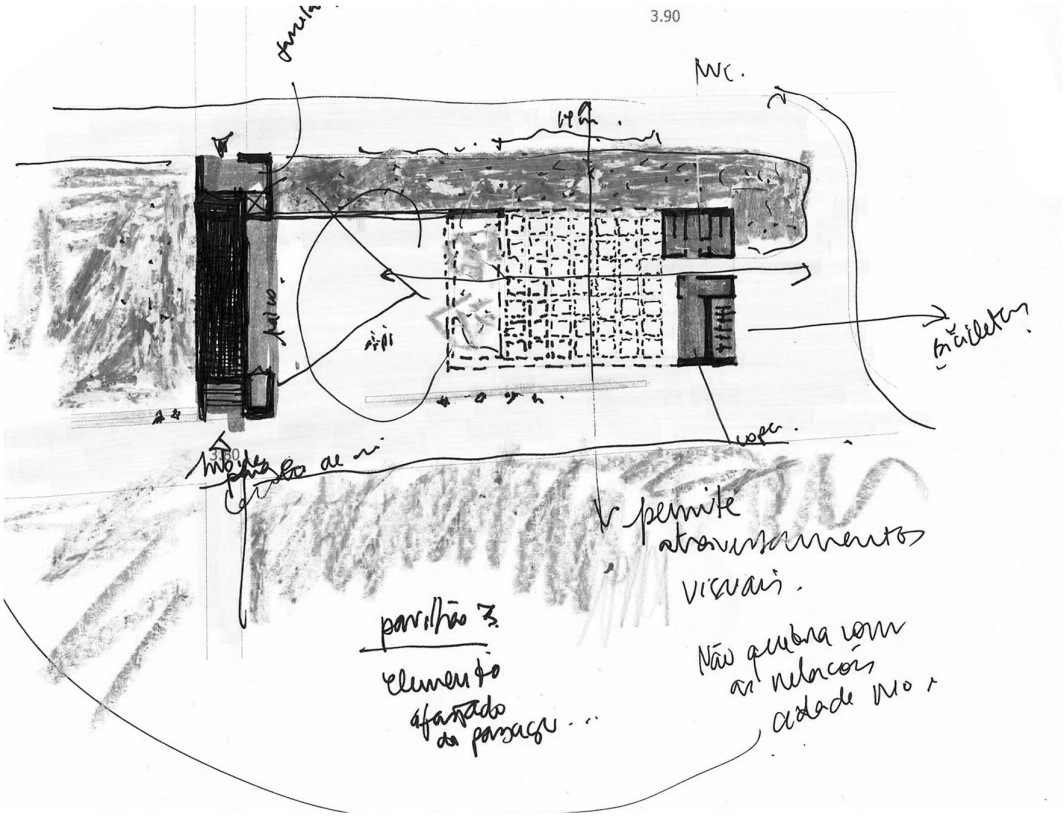
Processo de Trabalho

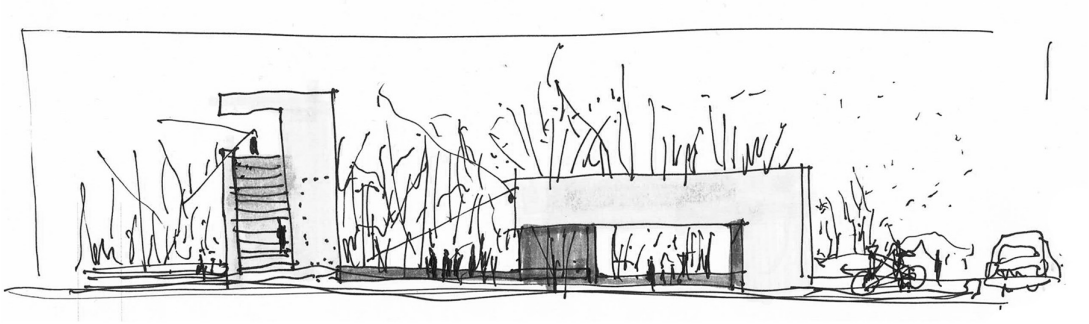

Louis Kahn — uma praça é um quarto sem teto.

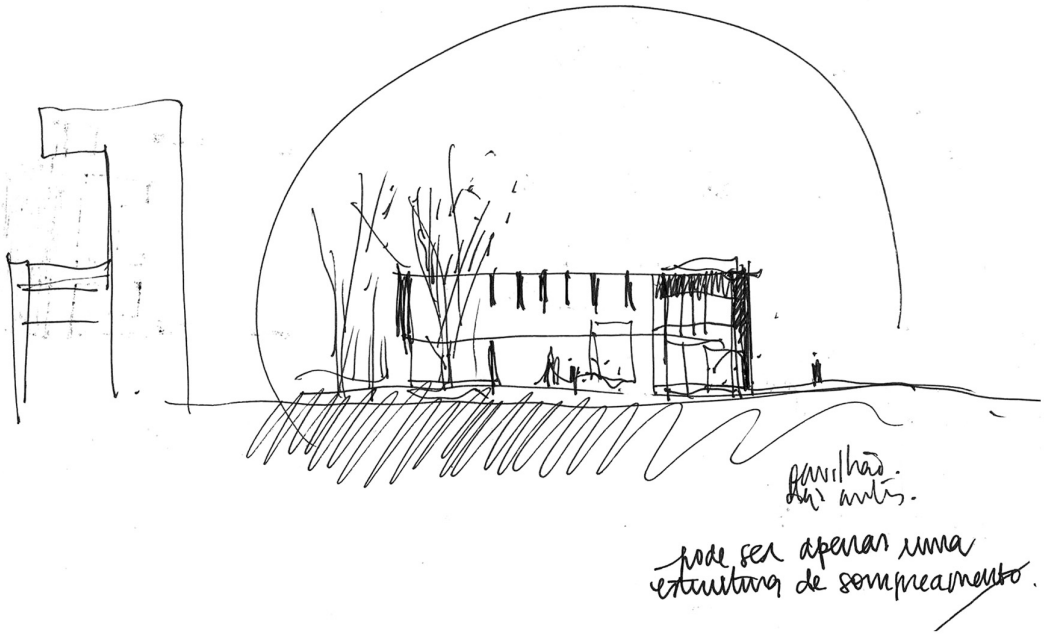


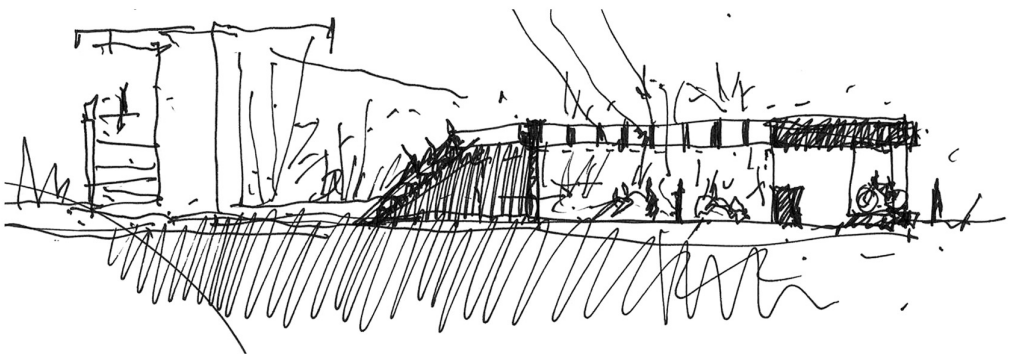
PARA ALÉM DO MUSEU

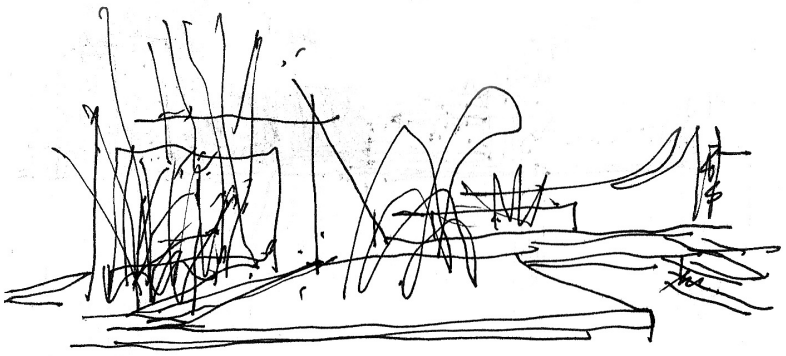


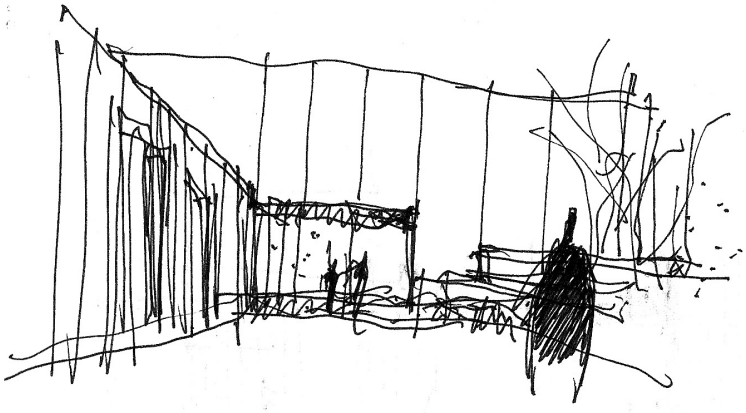


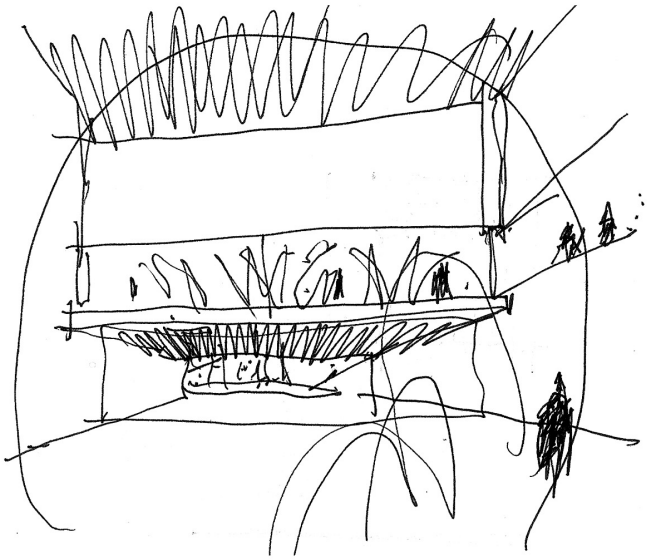


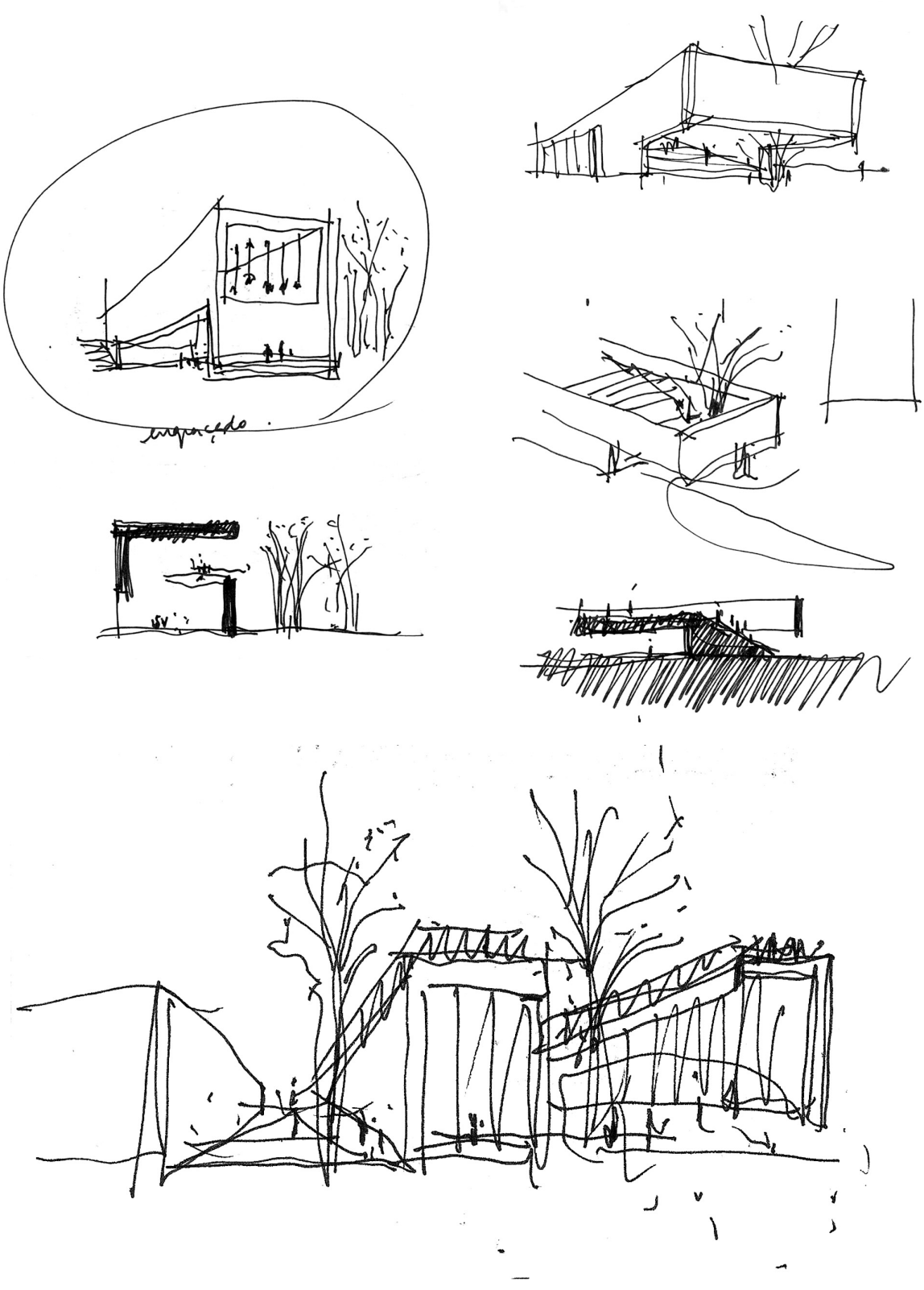

pode ser apenas uma
estrutura de sombreamento.

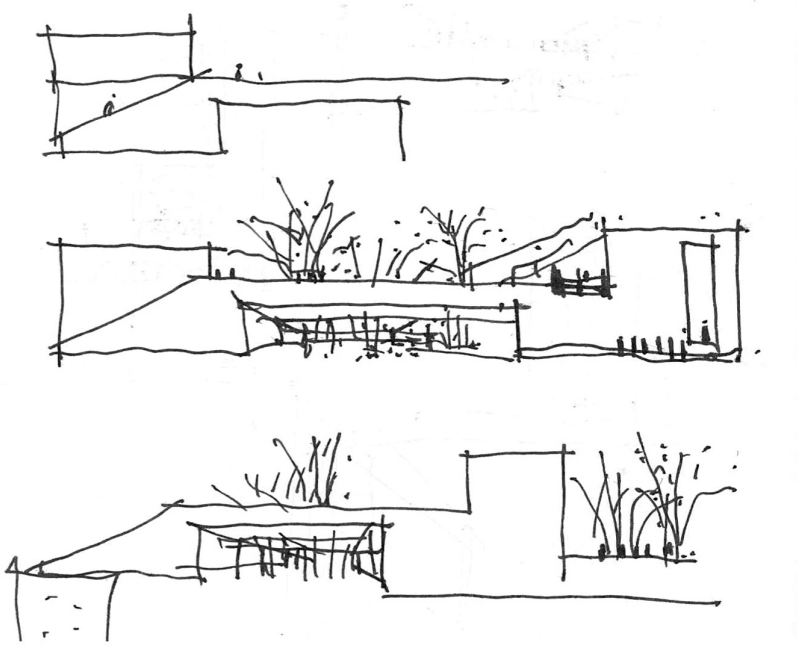


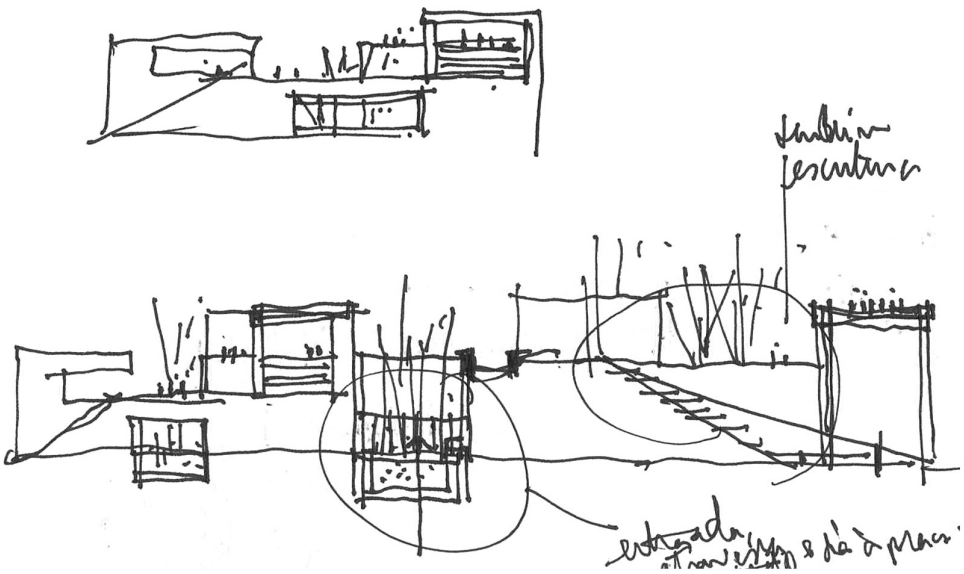




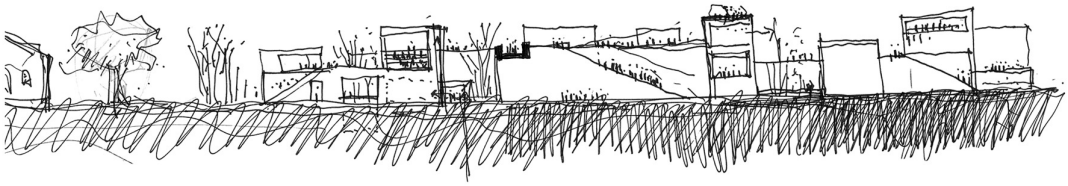


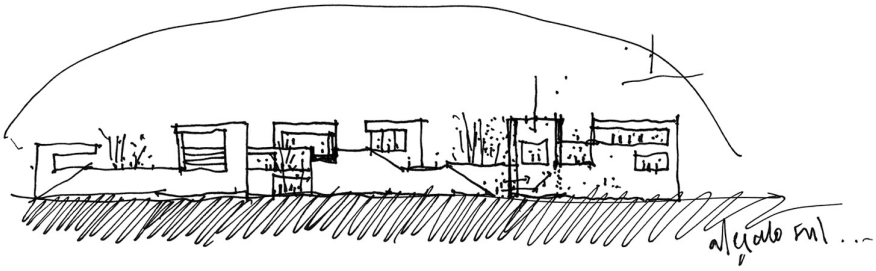


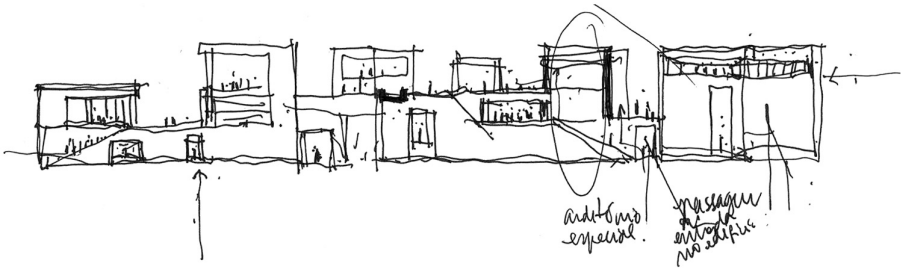



escultura

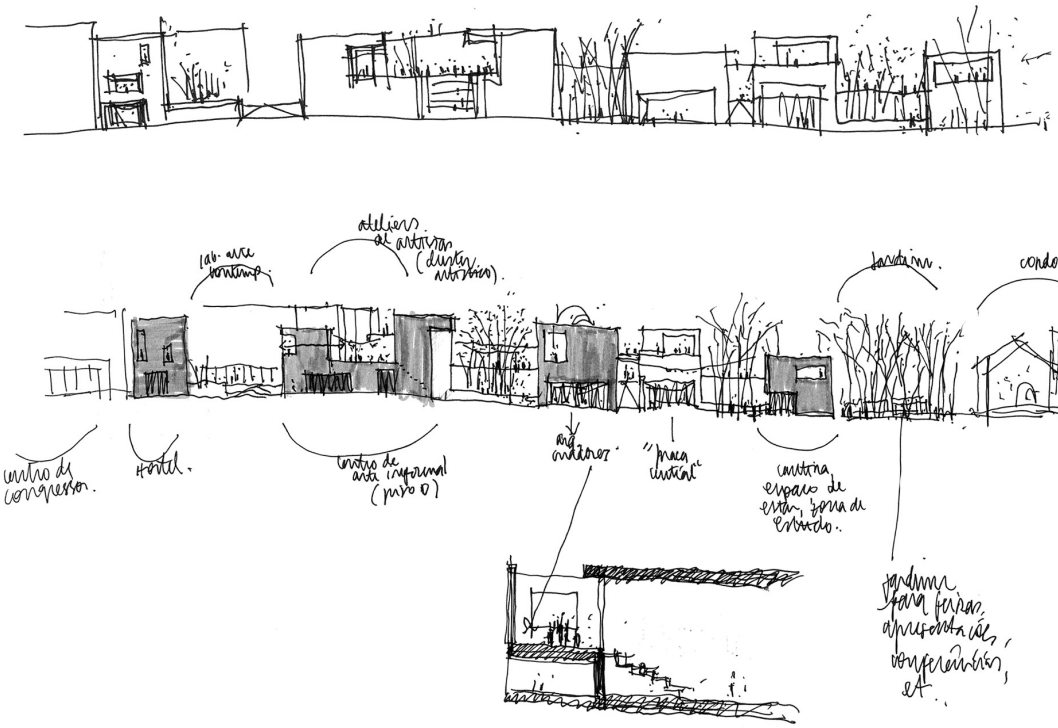


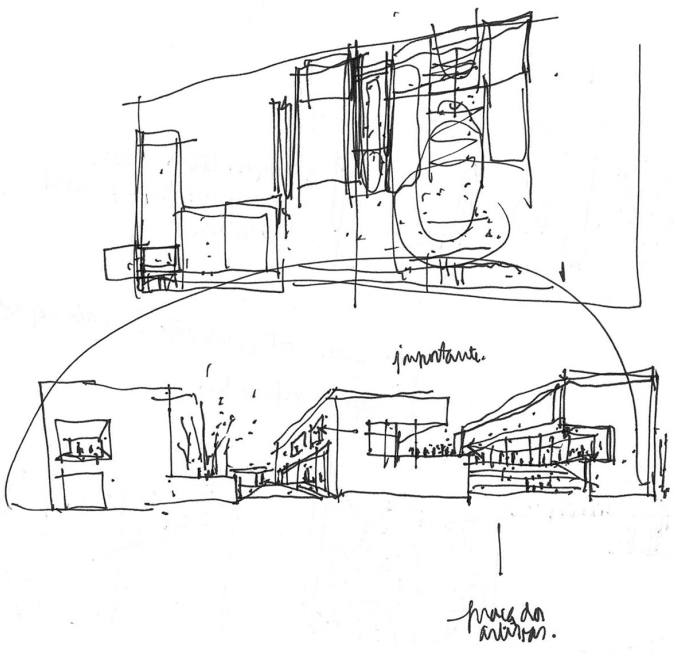





auditório
especial.
passagem

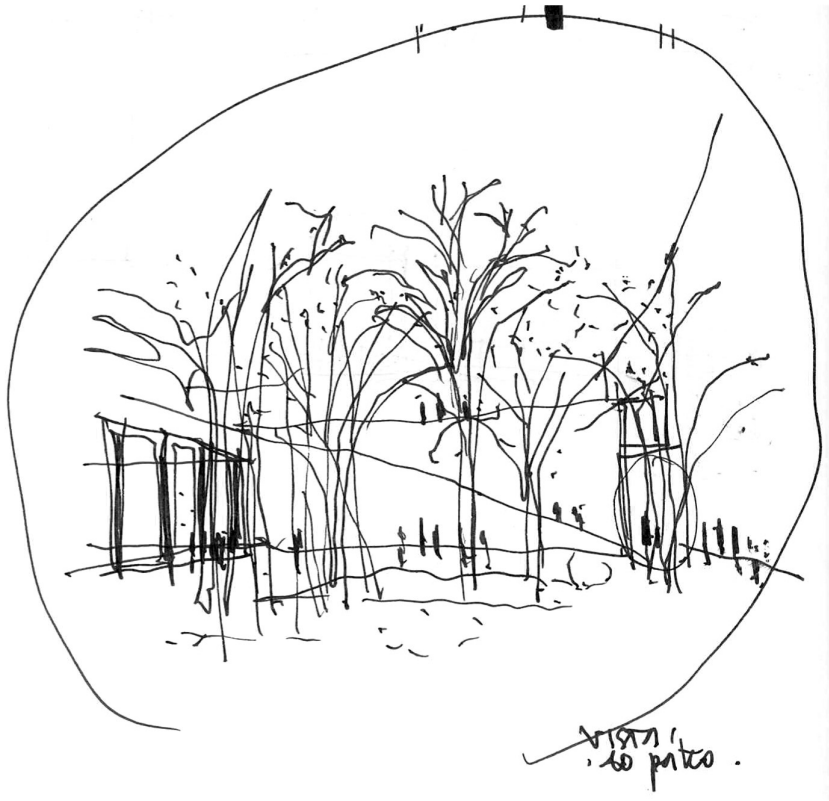
PARA ALÉM DO MUSEU

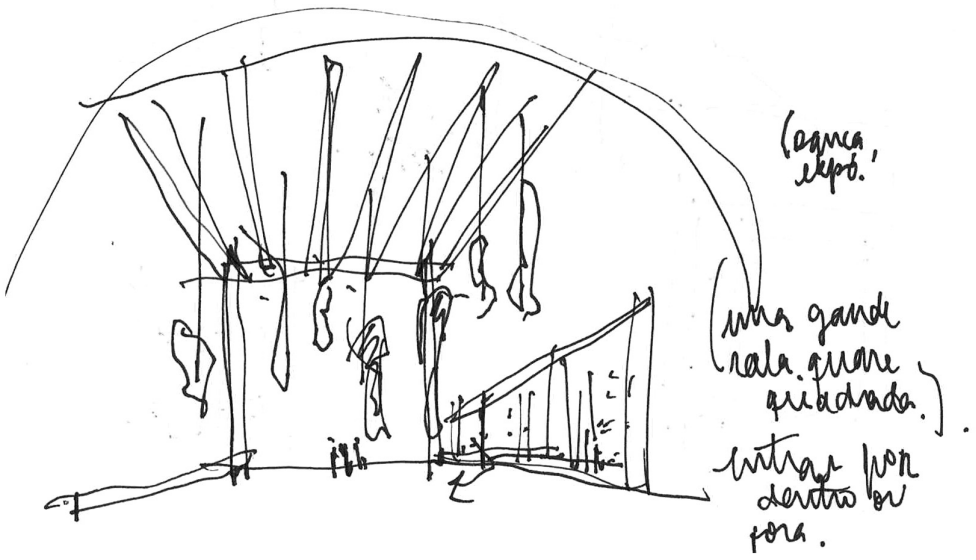


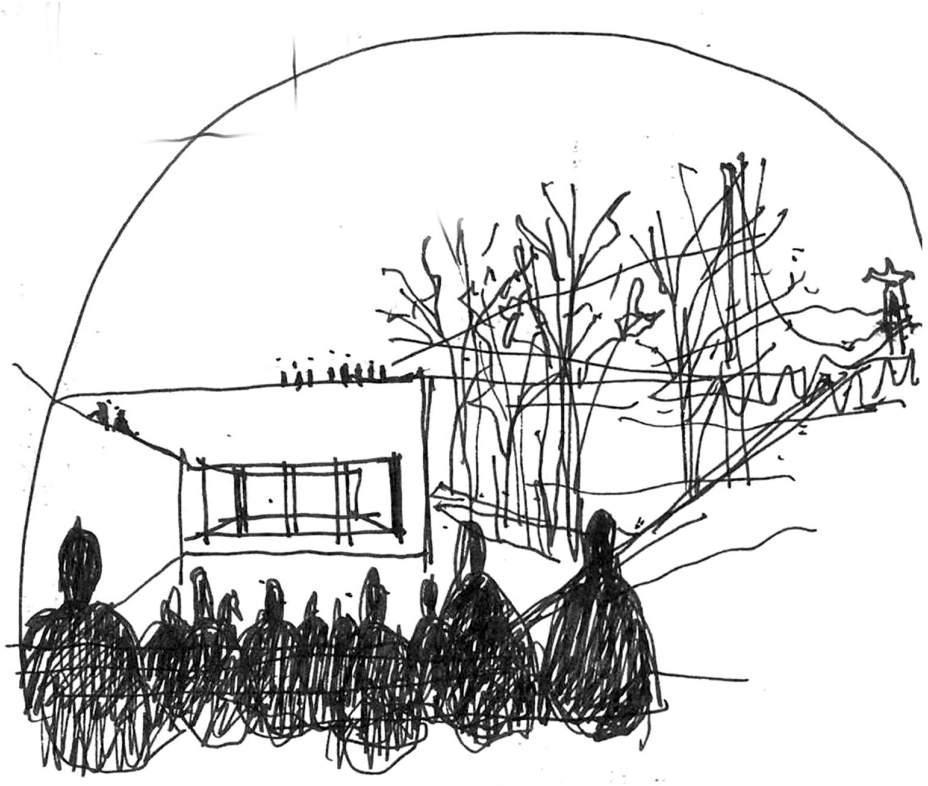






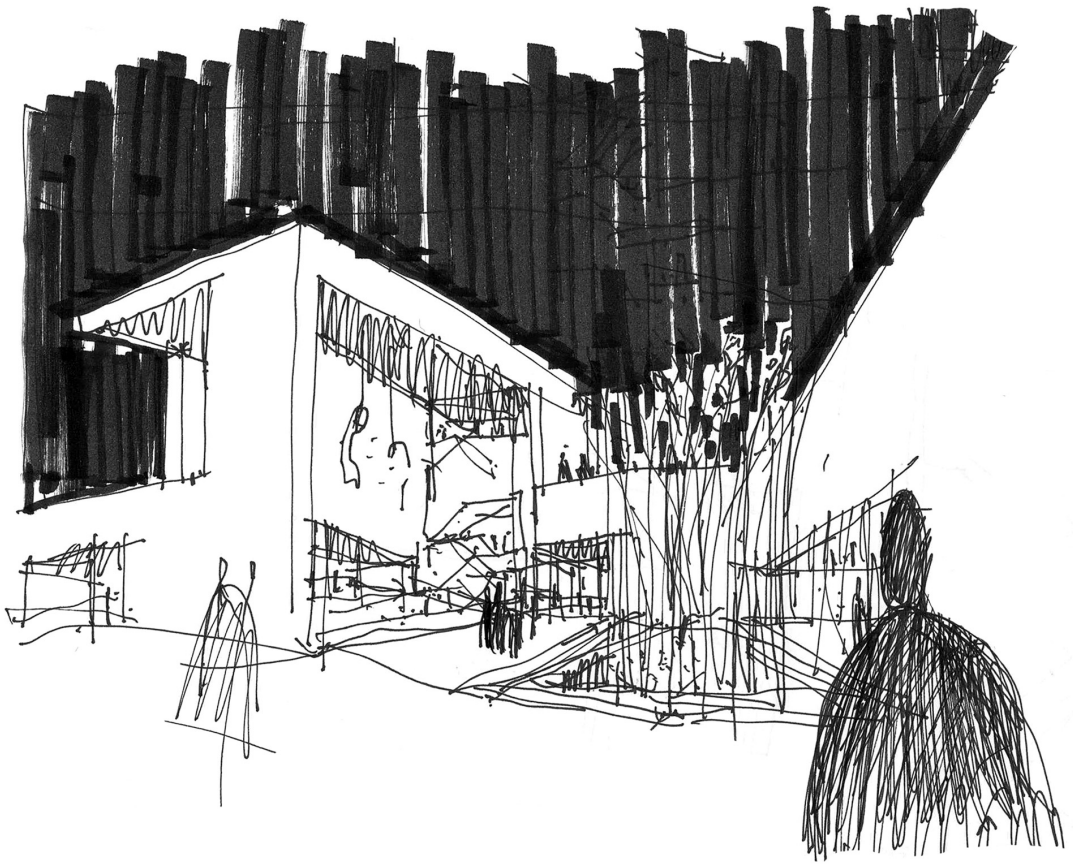

vista,
do parco.

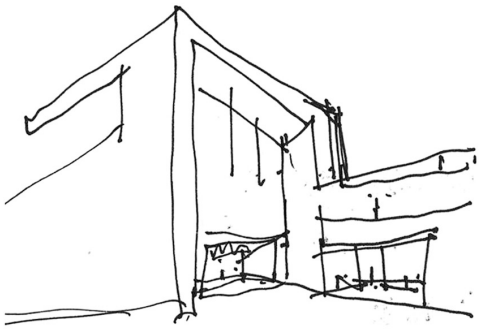

(aqua,
expó.
(uma gande
sala quare
quadrada.)
entrar por
dentro ou
fora.



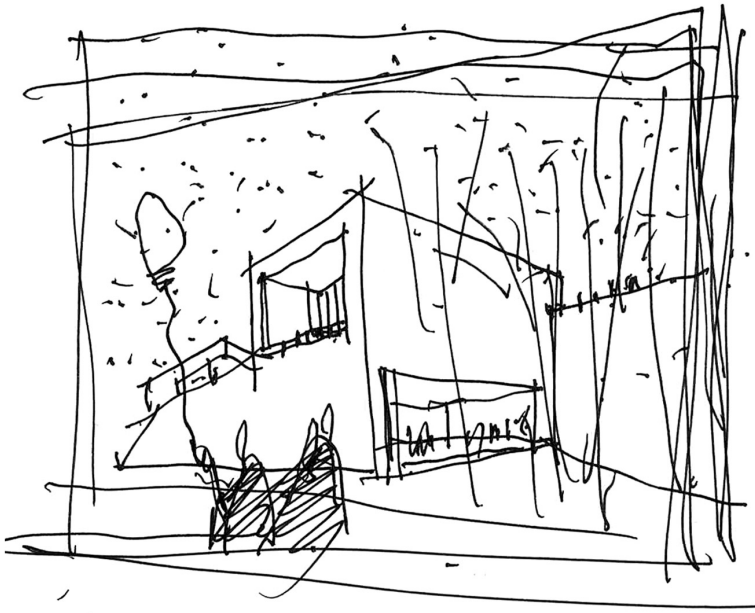


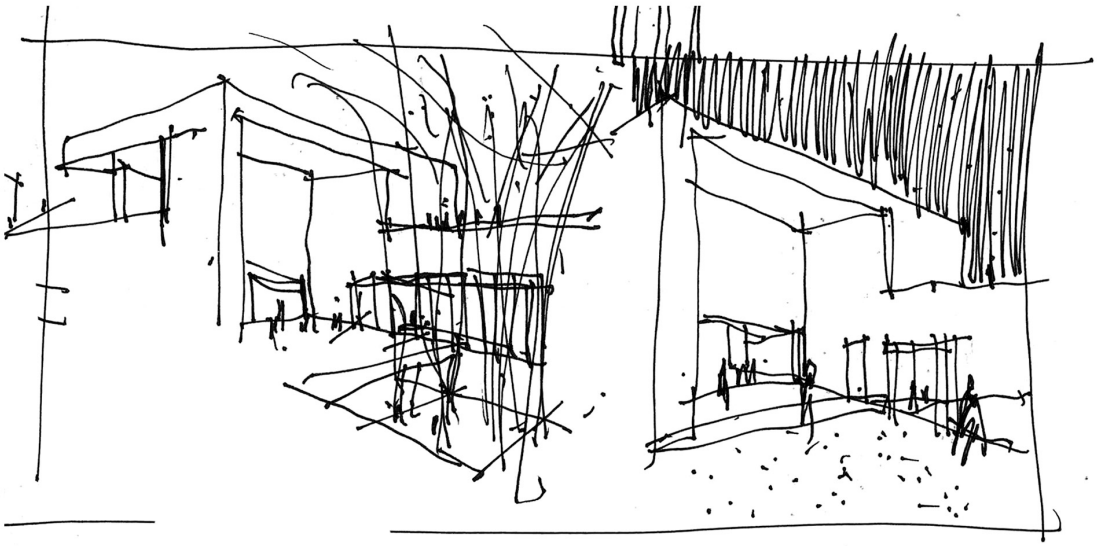
Vista de um pátio com escadas.

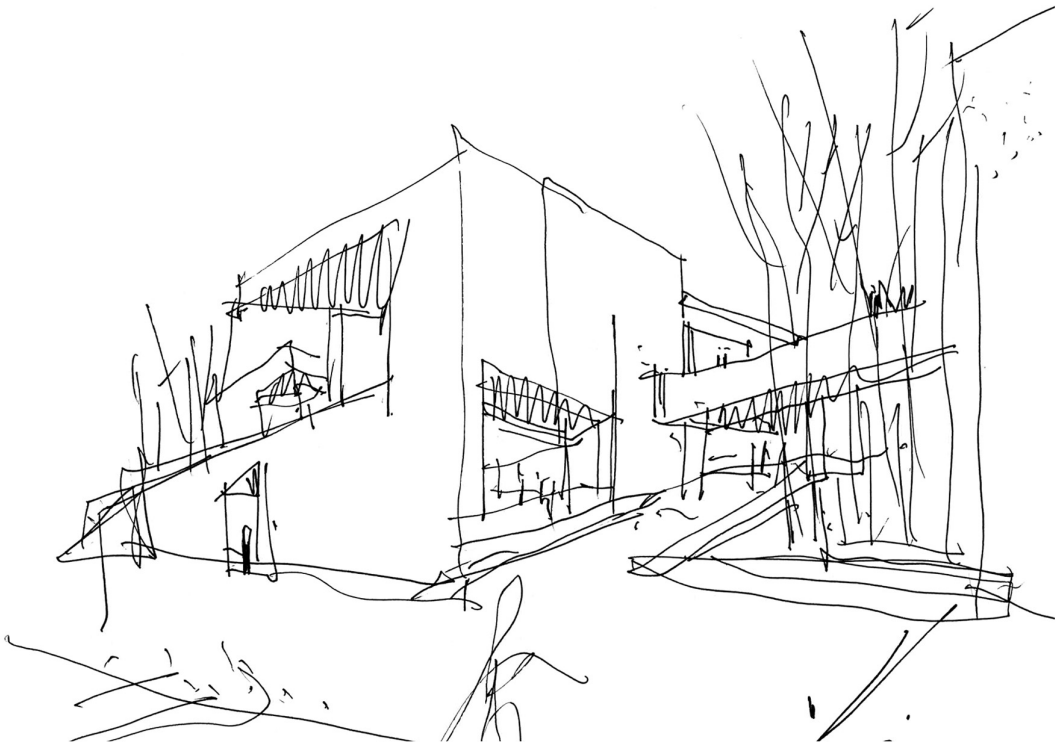




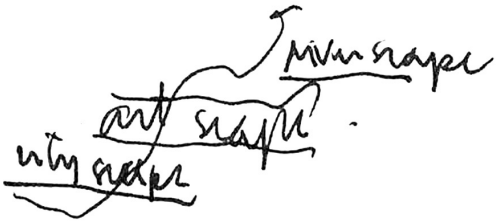


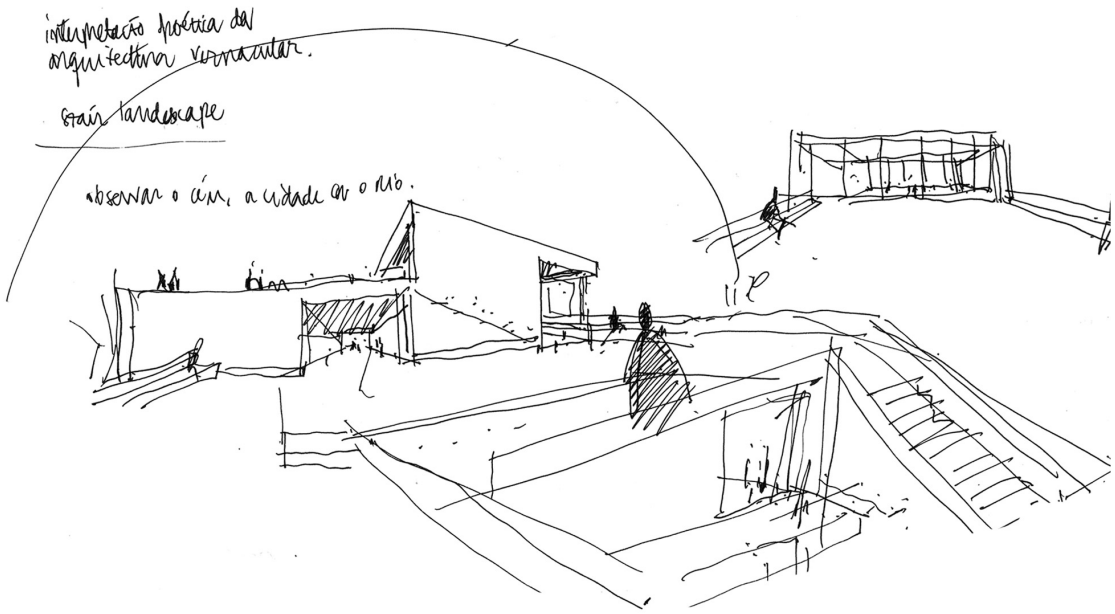


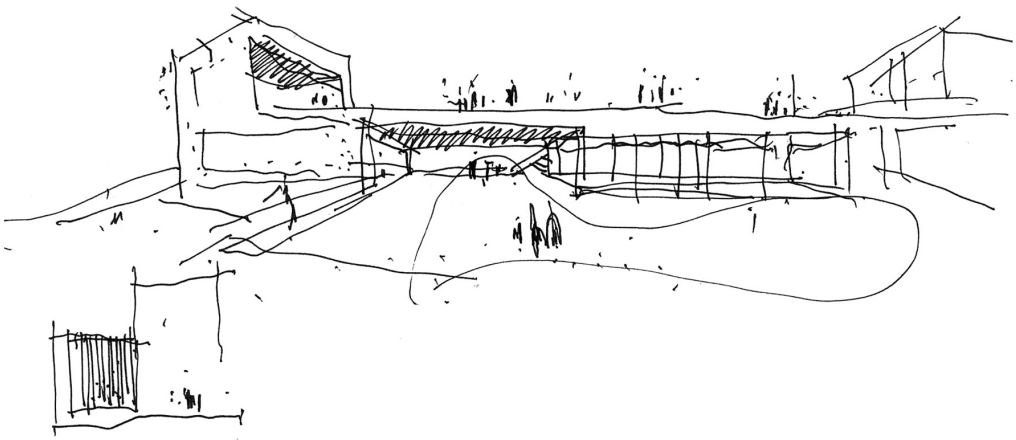


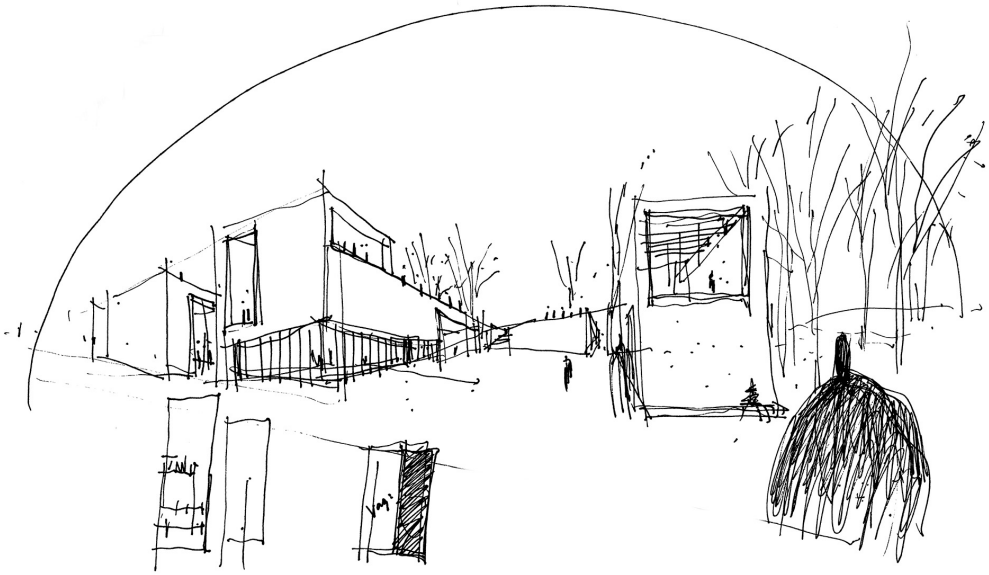


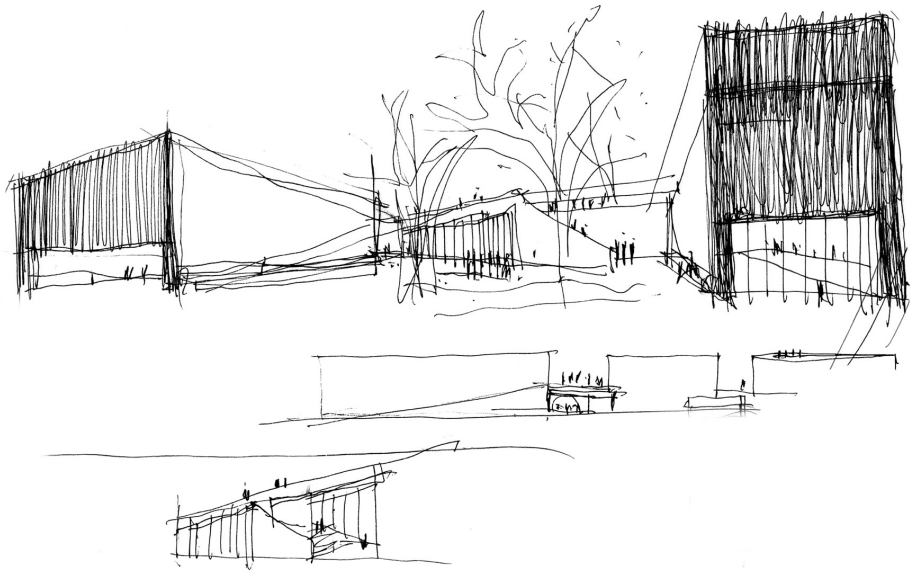


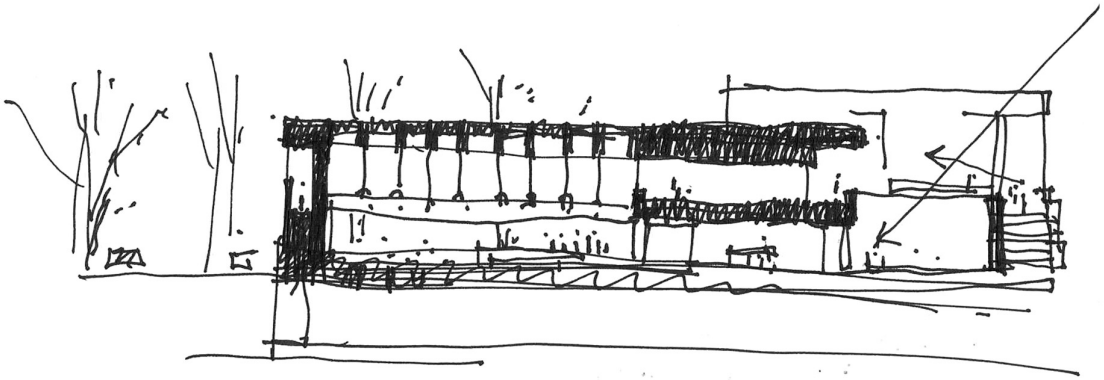

river scape
art scape
city scape

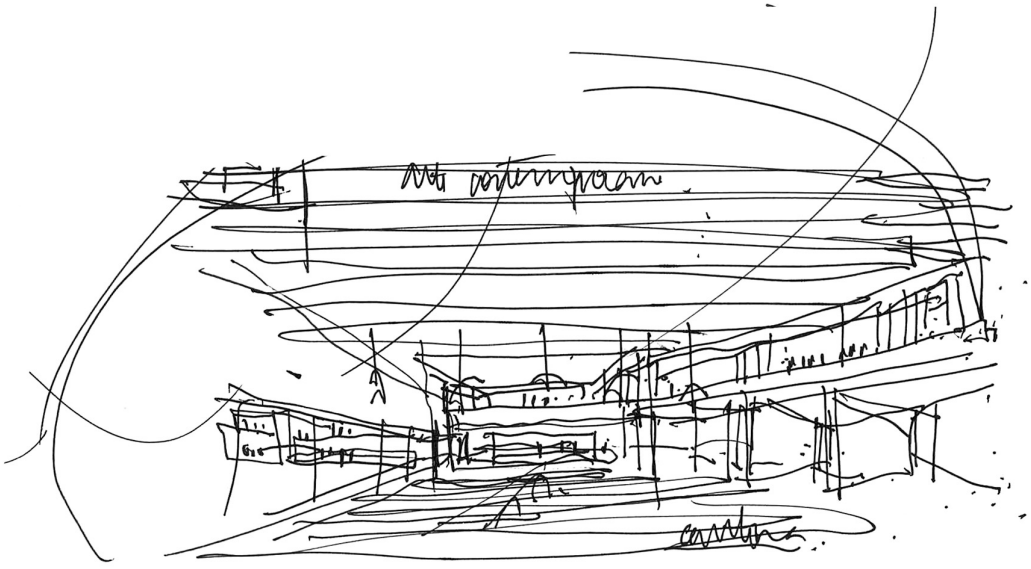

interpretação poética da arquitectura vernacular.
stair landscape
observar o céu, a cidade ou o rio.

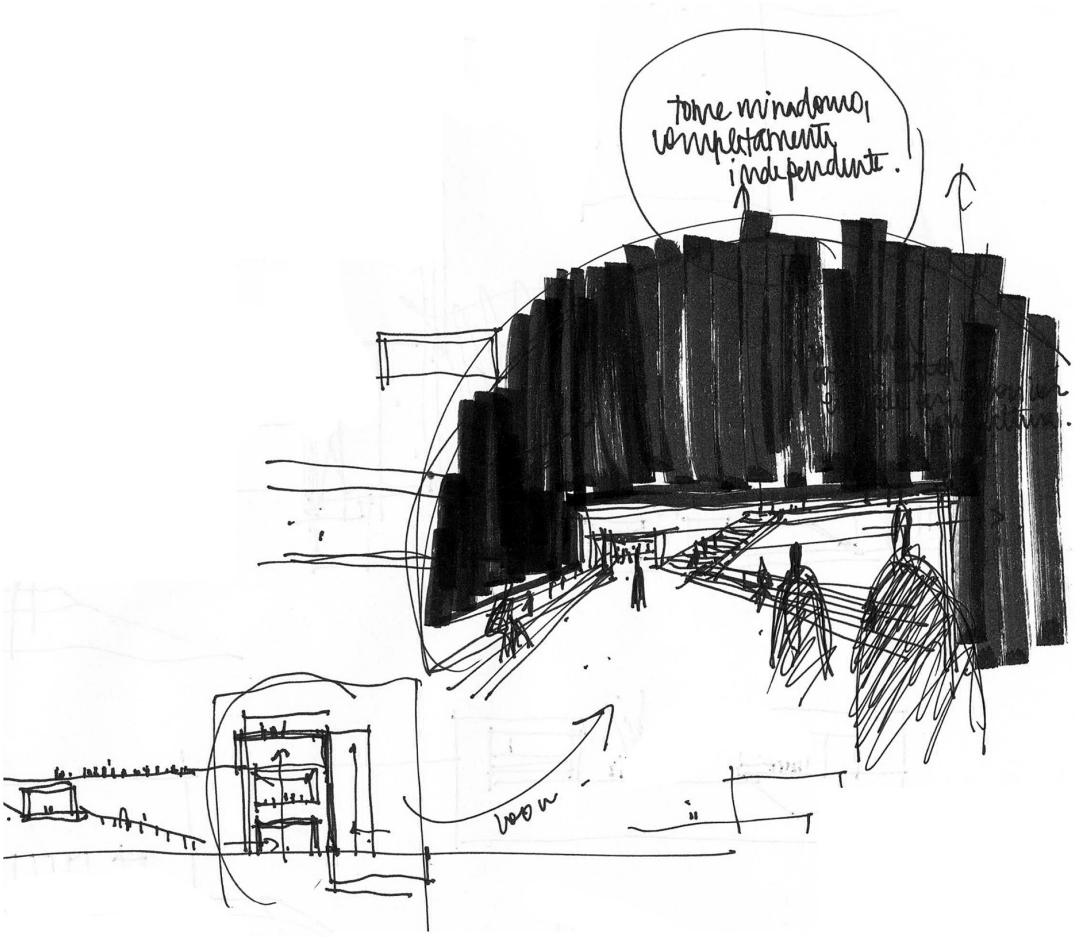


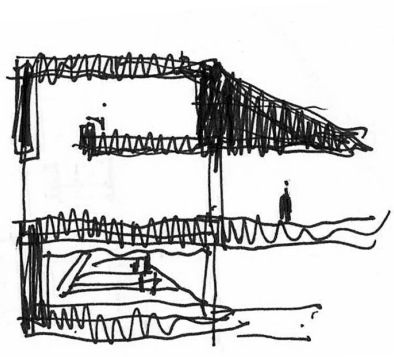


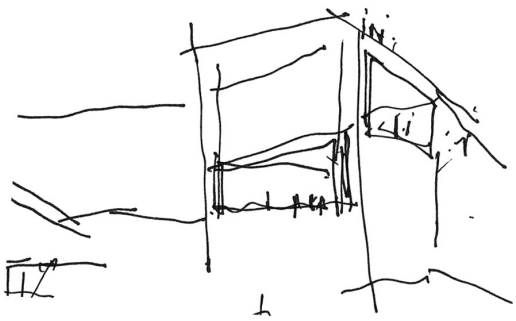


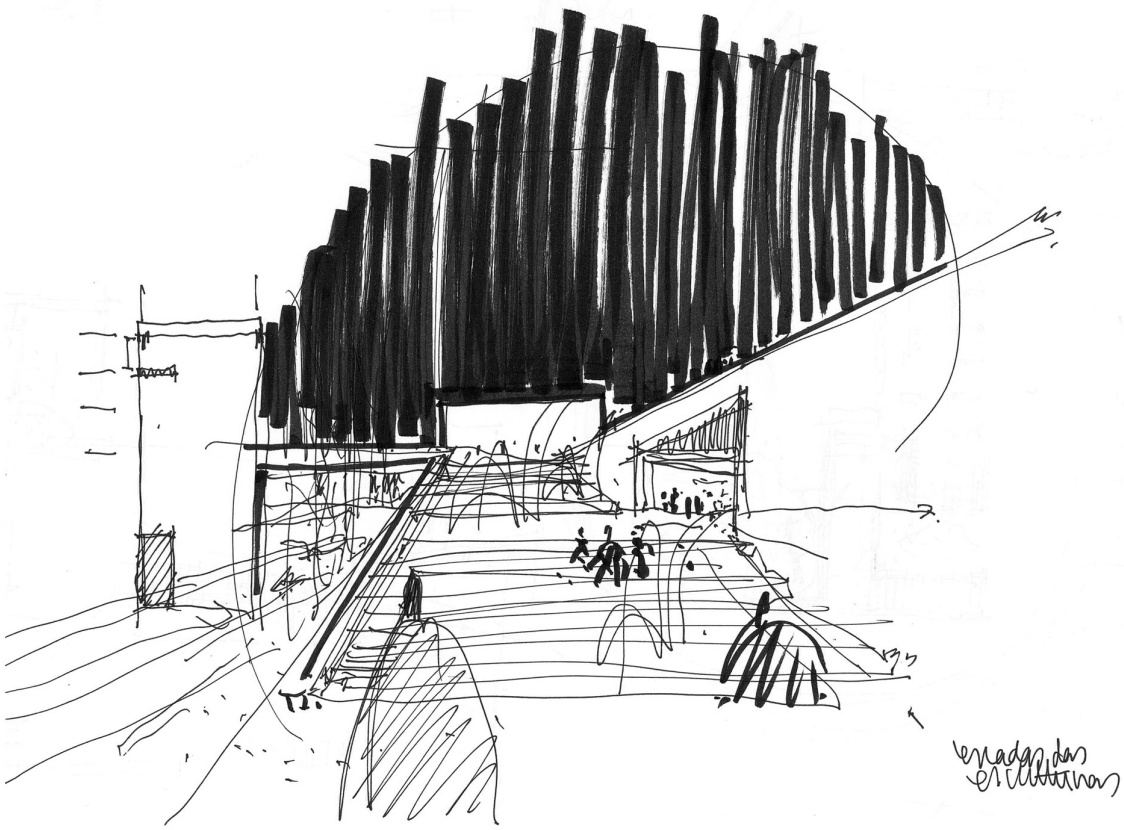


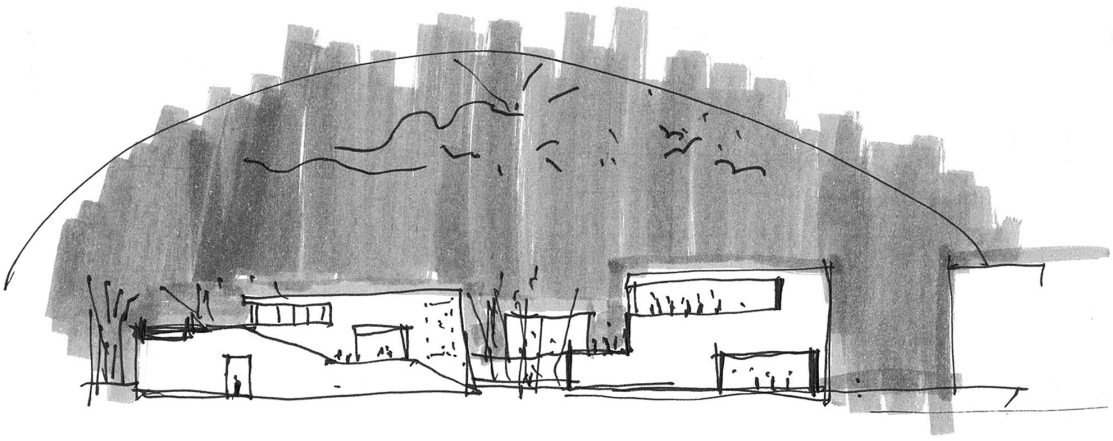


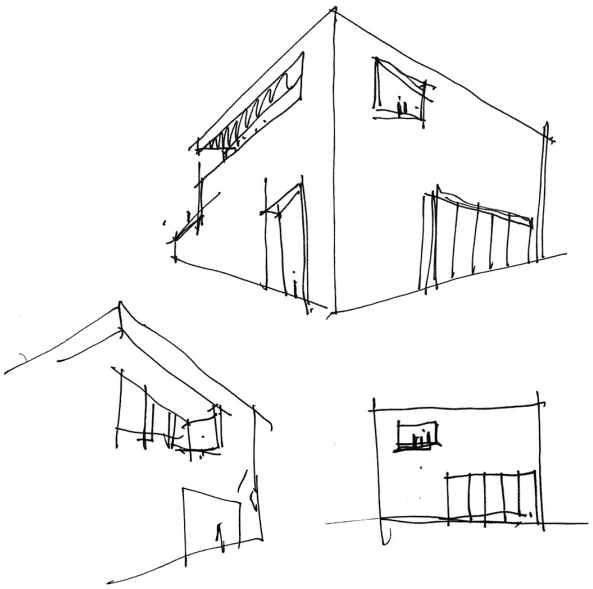

torre minaret,
completamente
independente.

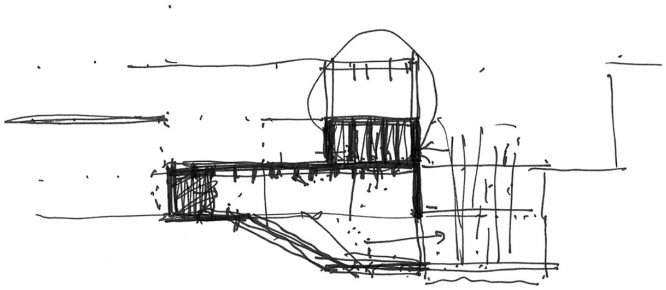




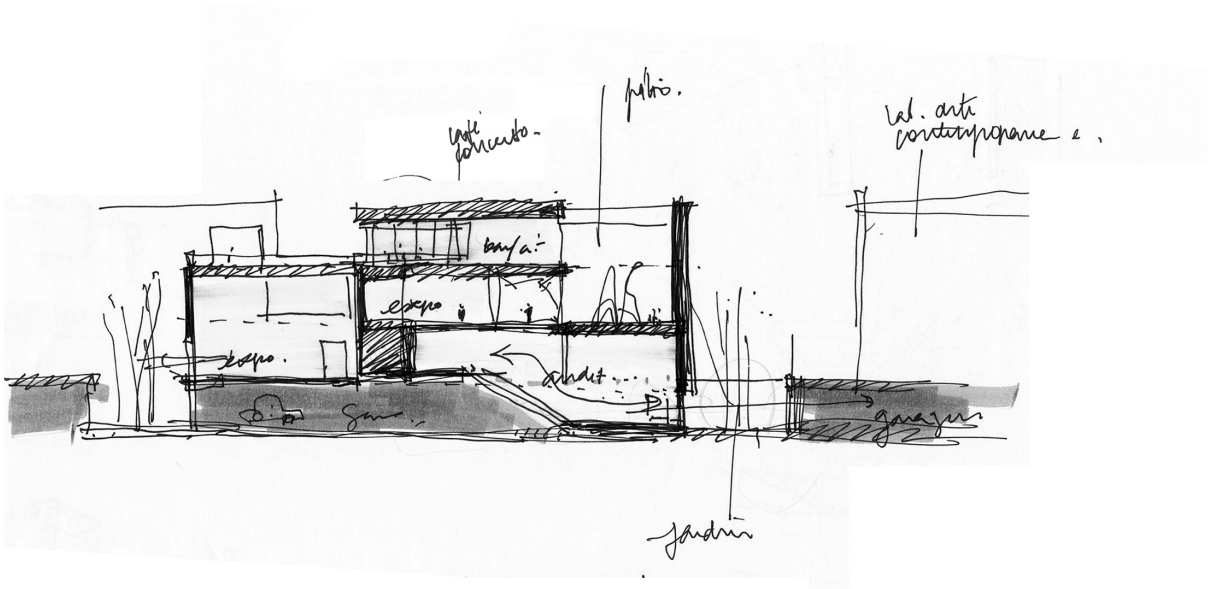


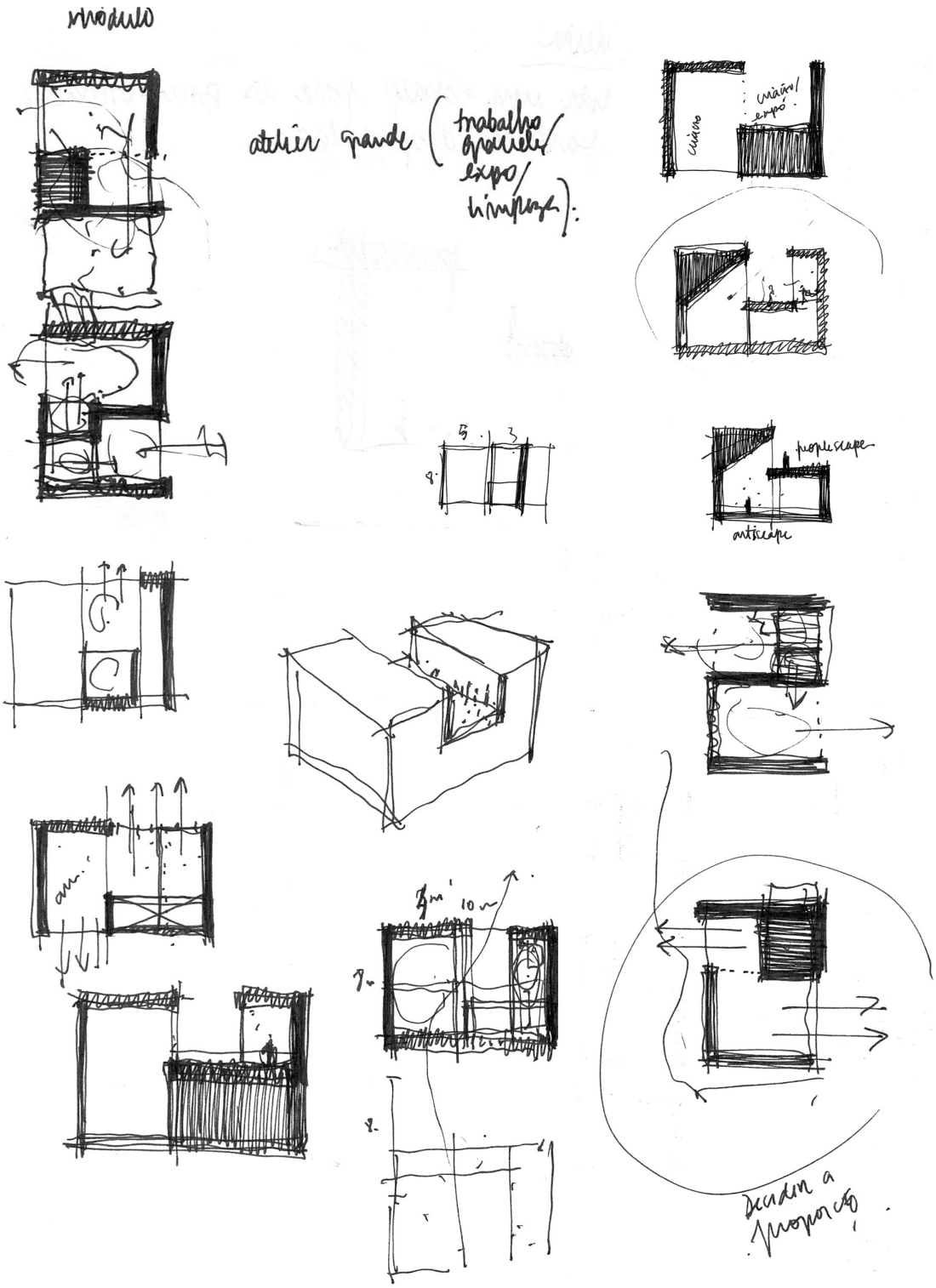


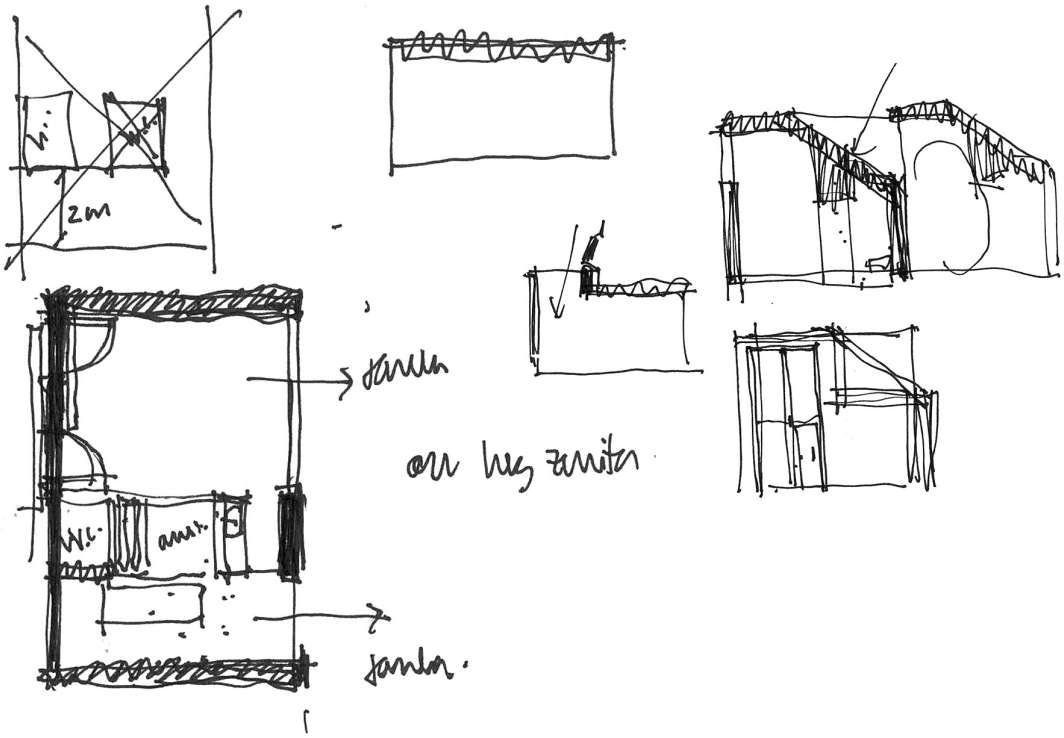


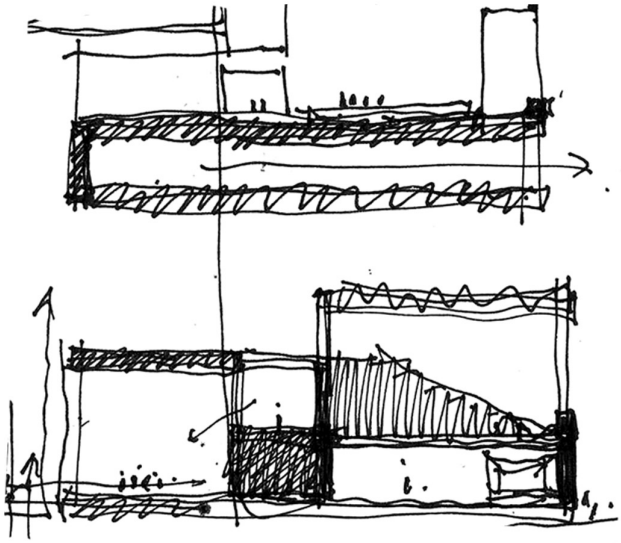




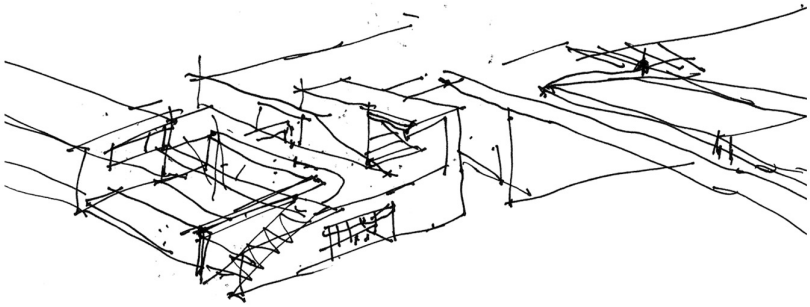

pátio.
lat. arte contemporanea e.
expo
expo.
jardim

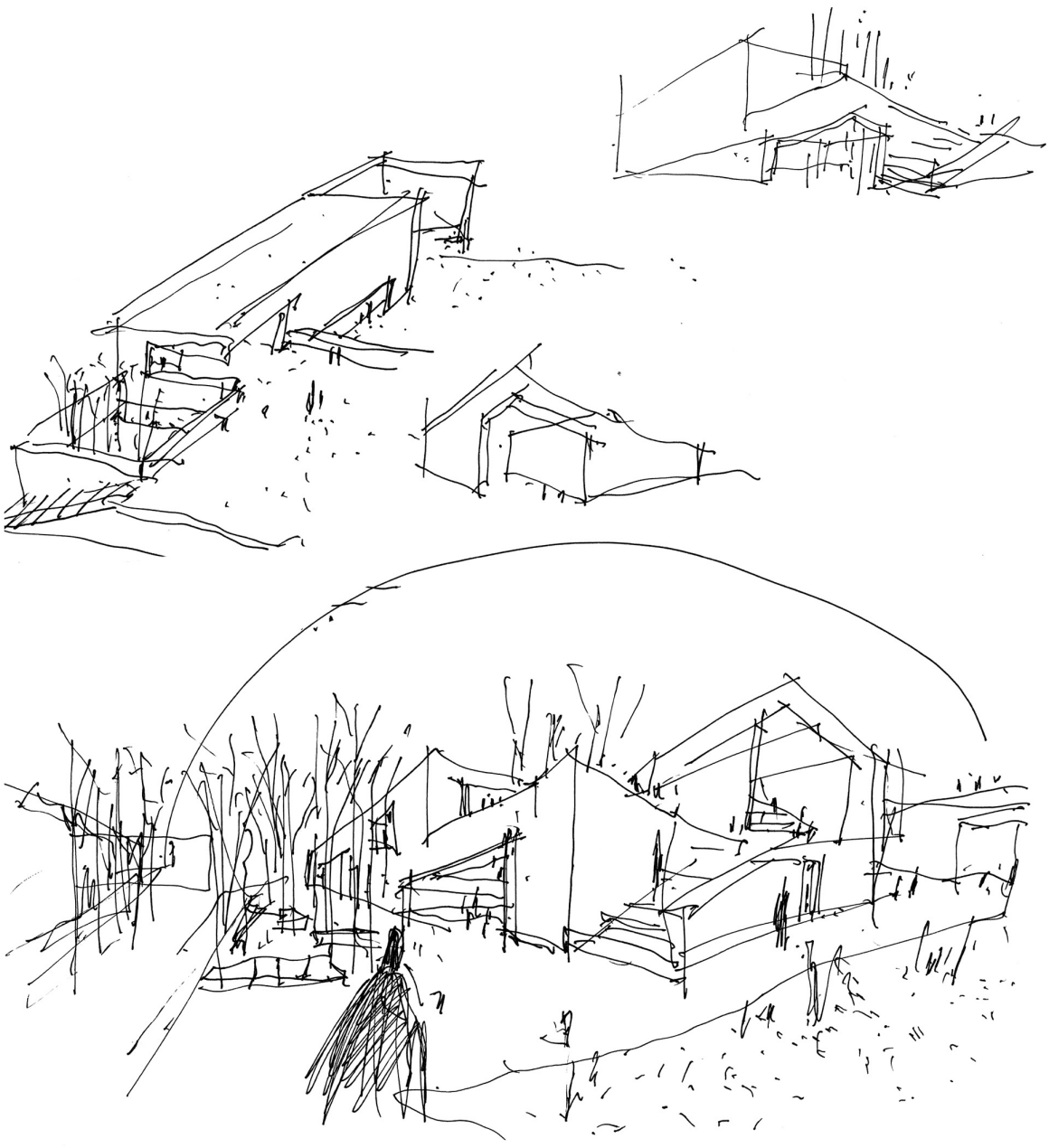

módulo
atelier grande (trabalho/ grande/ expo/ limpeza).
criação
criação/ expo
proplescape
antiscape
decidir a proporção

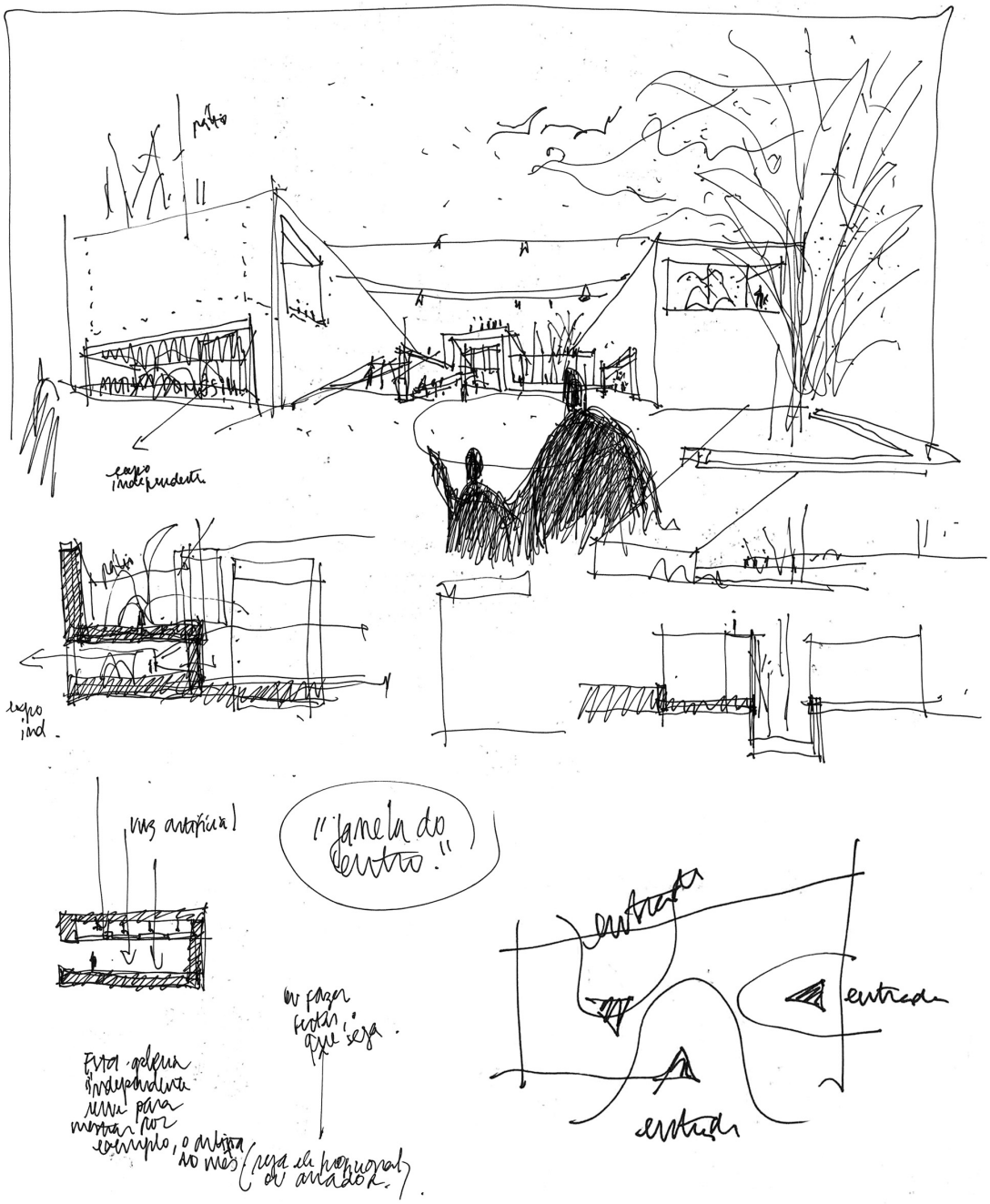

2m
janela
W.C.
janela.

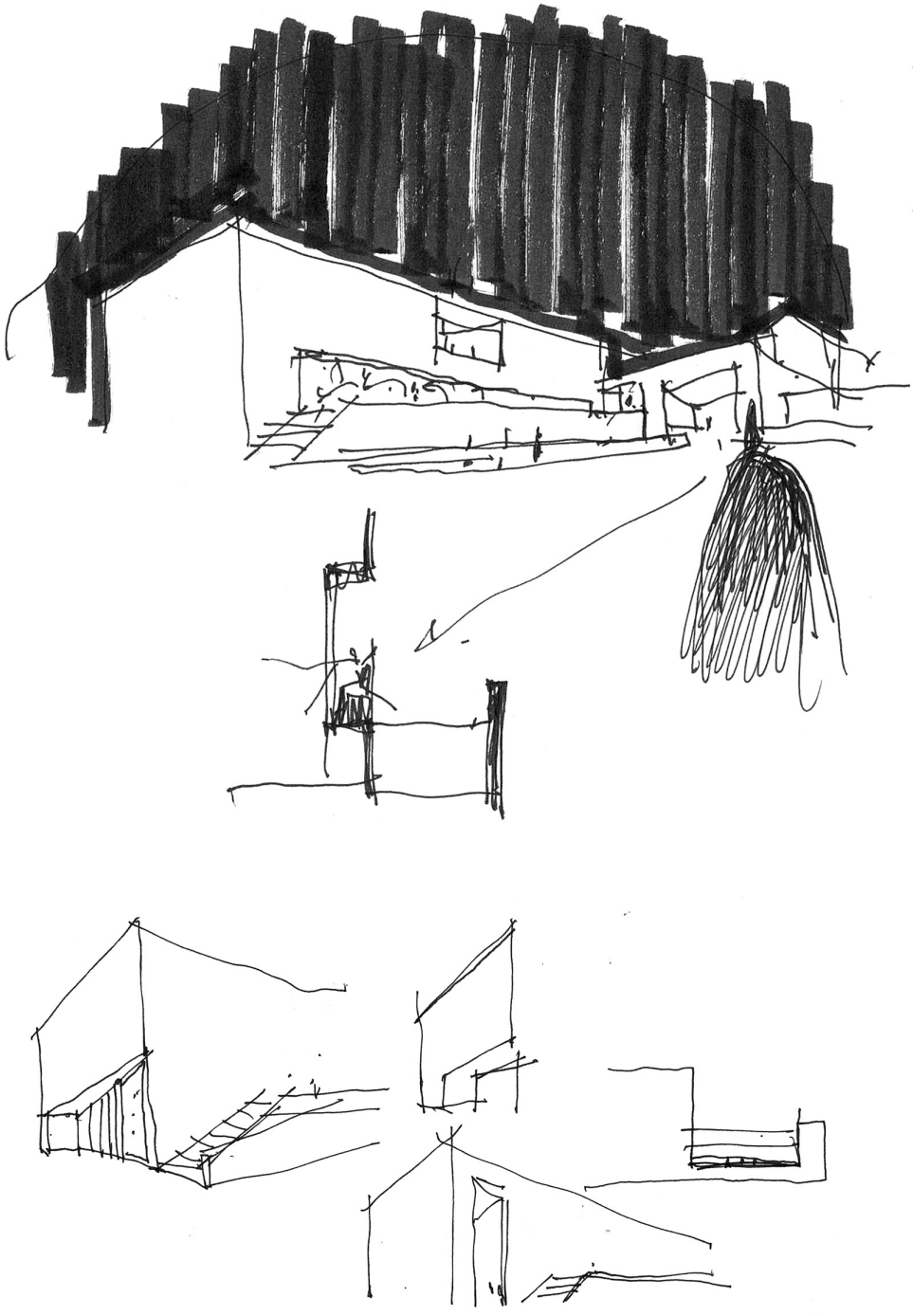


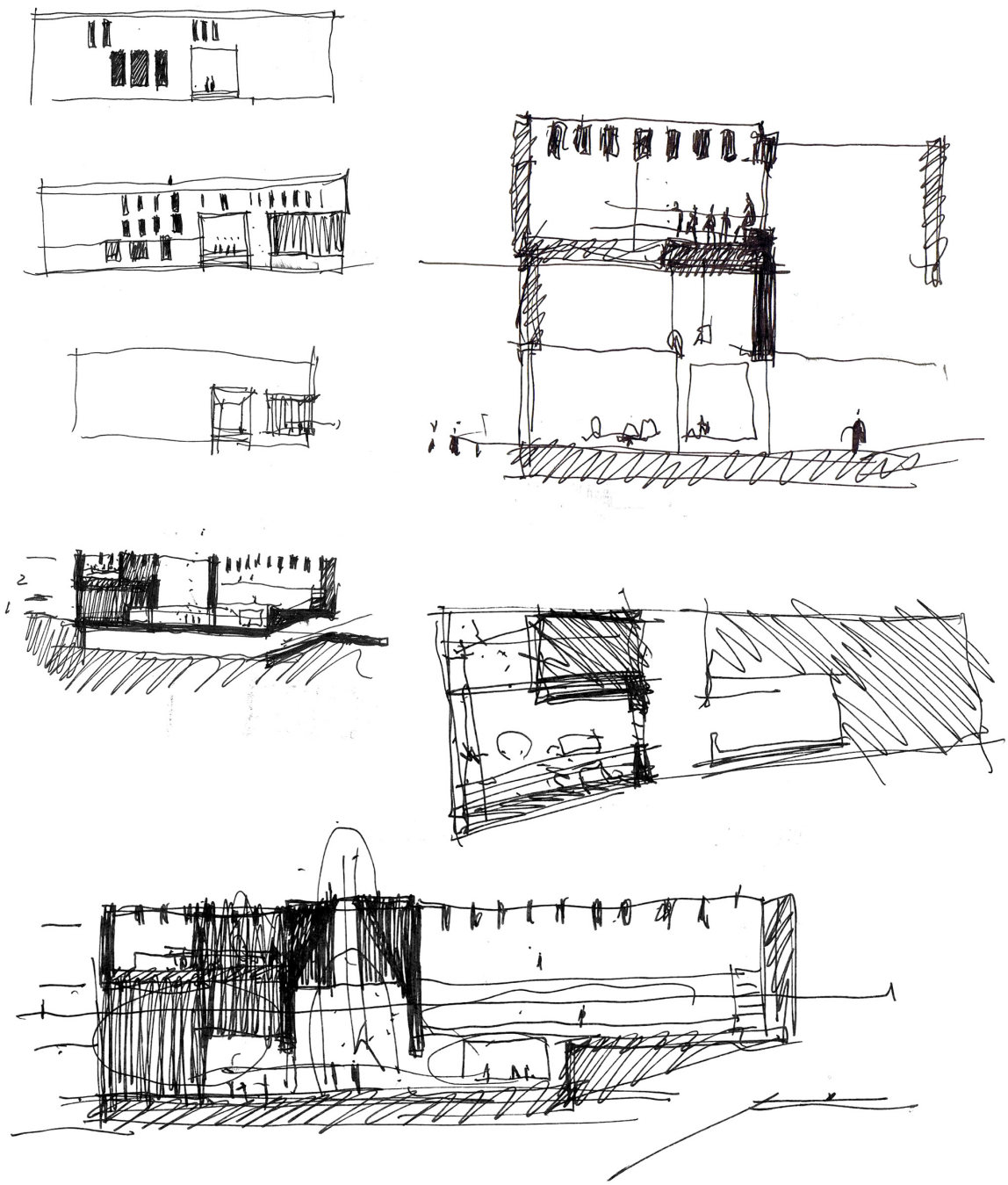


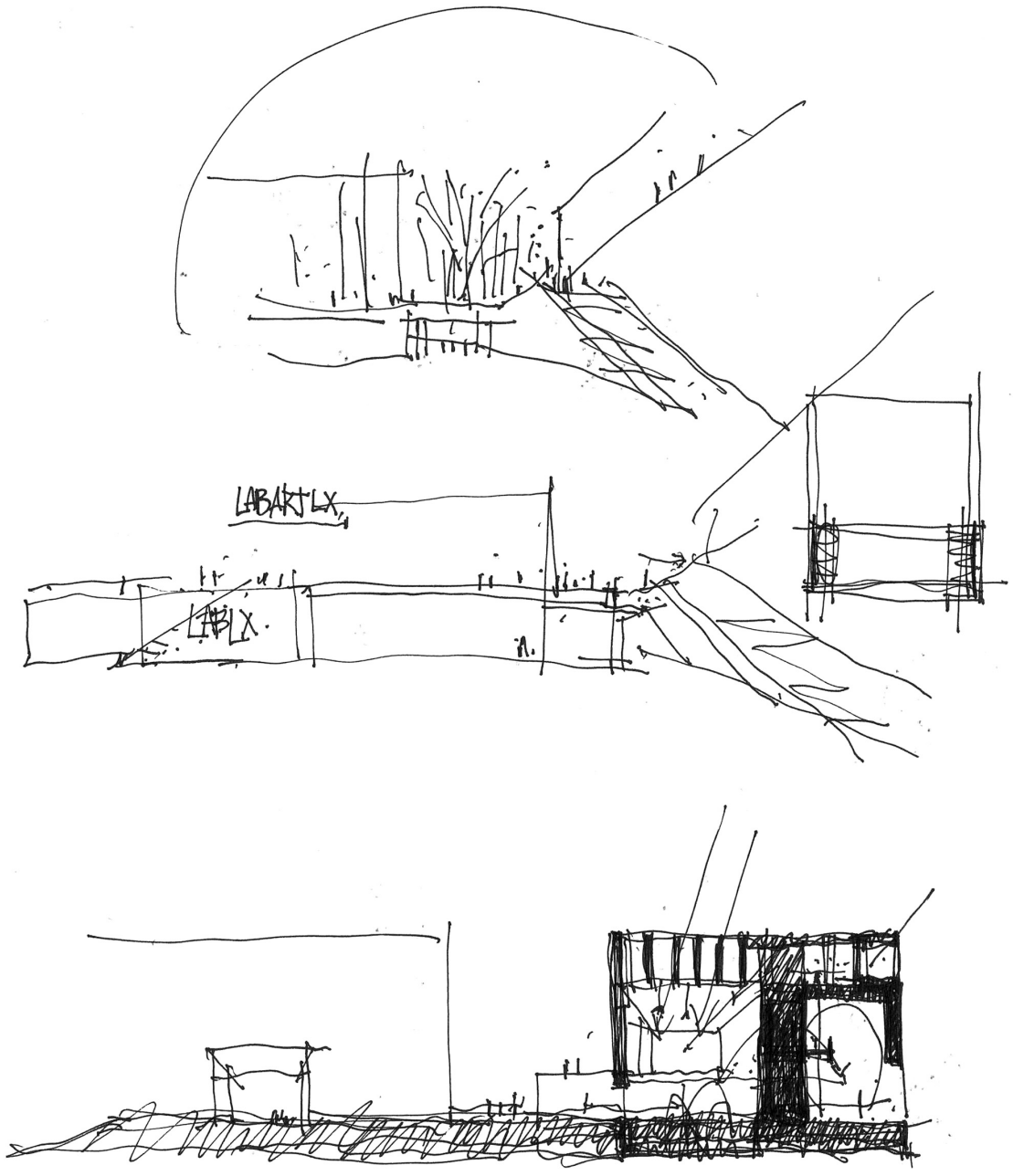


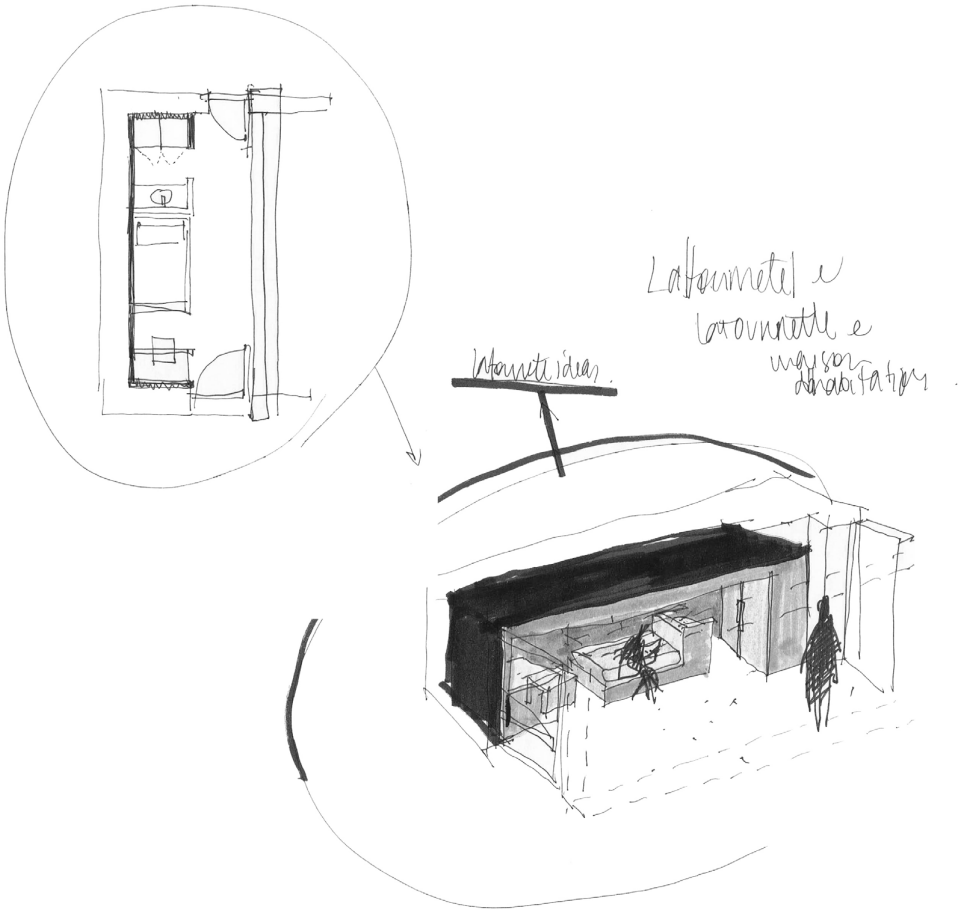


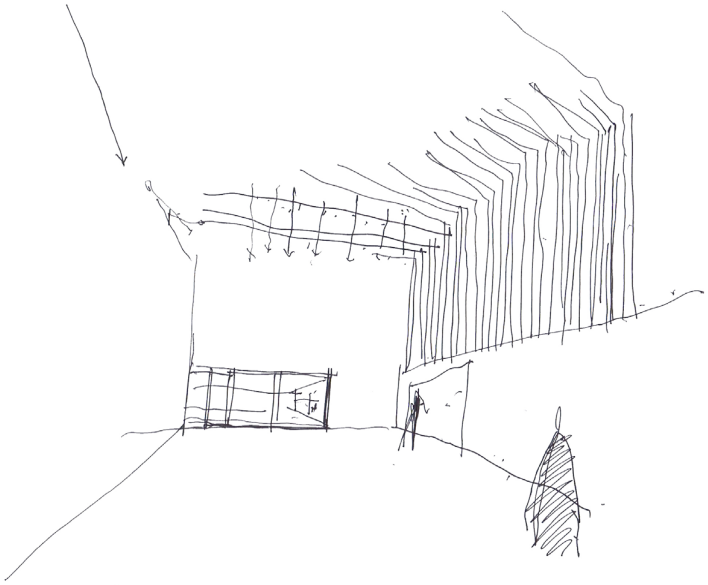

espaço independente
luz artificial
"janela do centro."
entrada
entrada

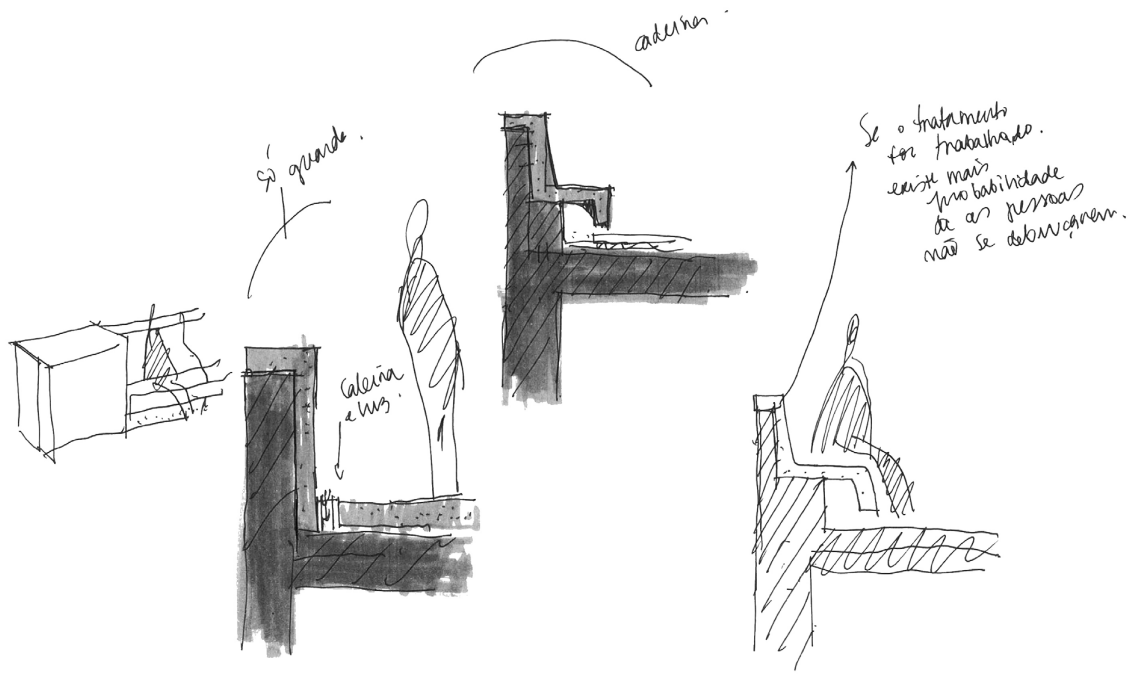


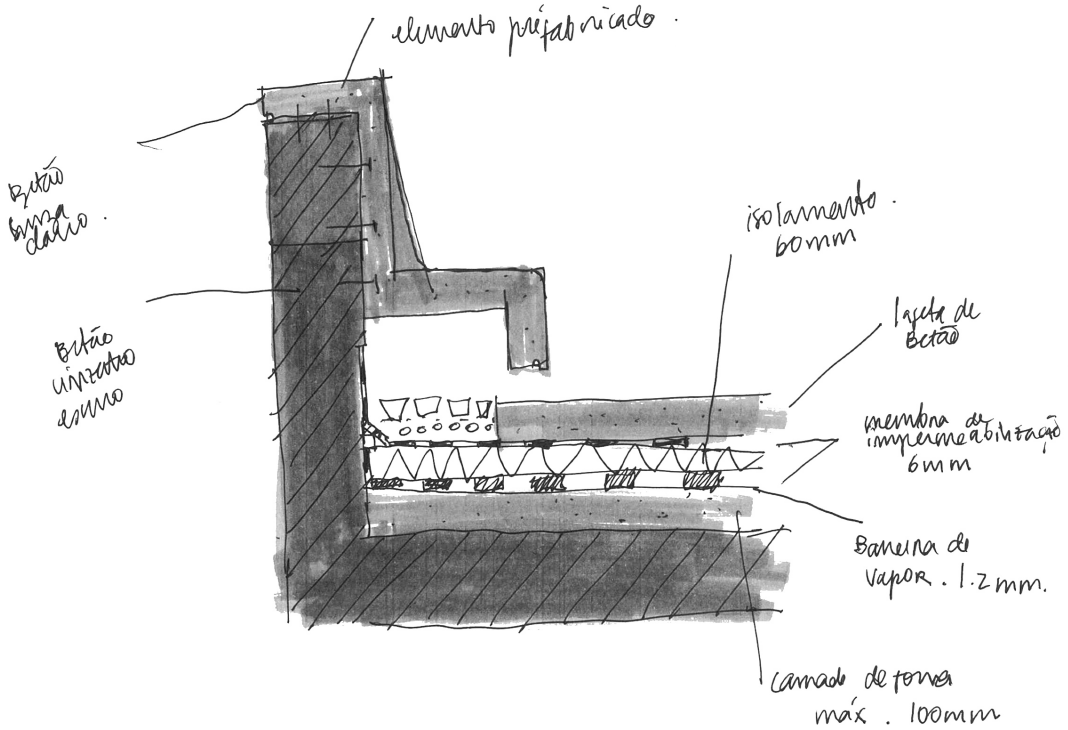


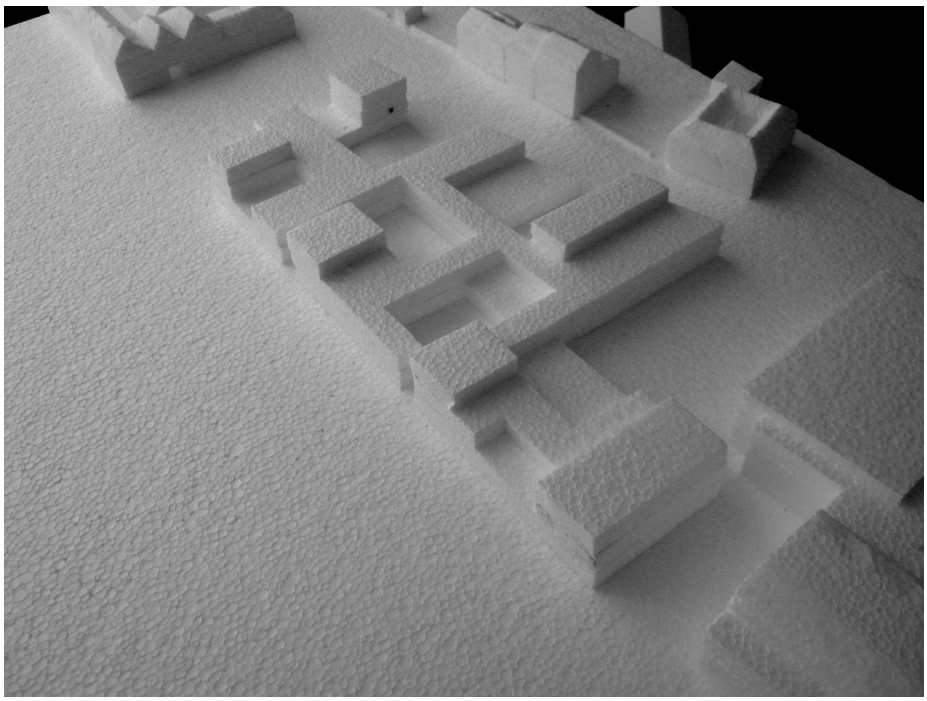

LABART LX
LABLX

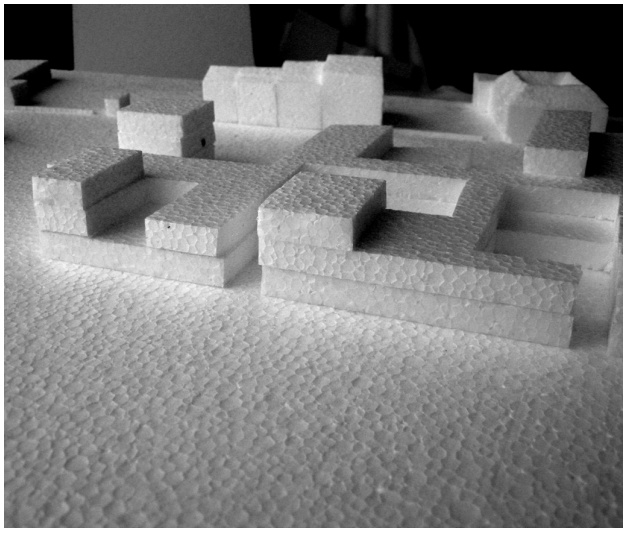





caderna.
só guarda.
caleira e luz.
Se o tratamento for trabalhado. existe mais probabilidade de as pessoas não se debruçarem.

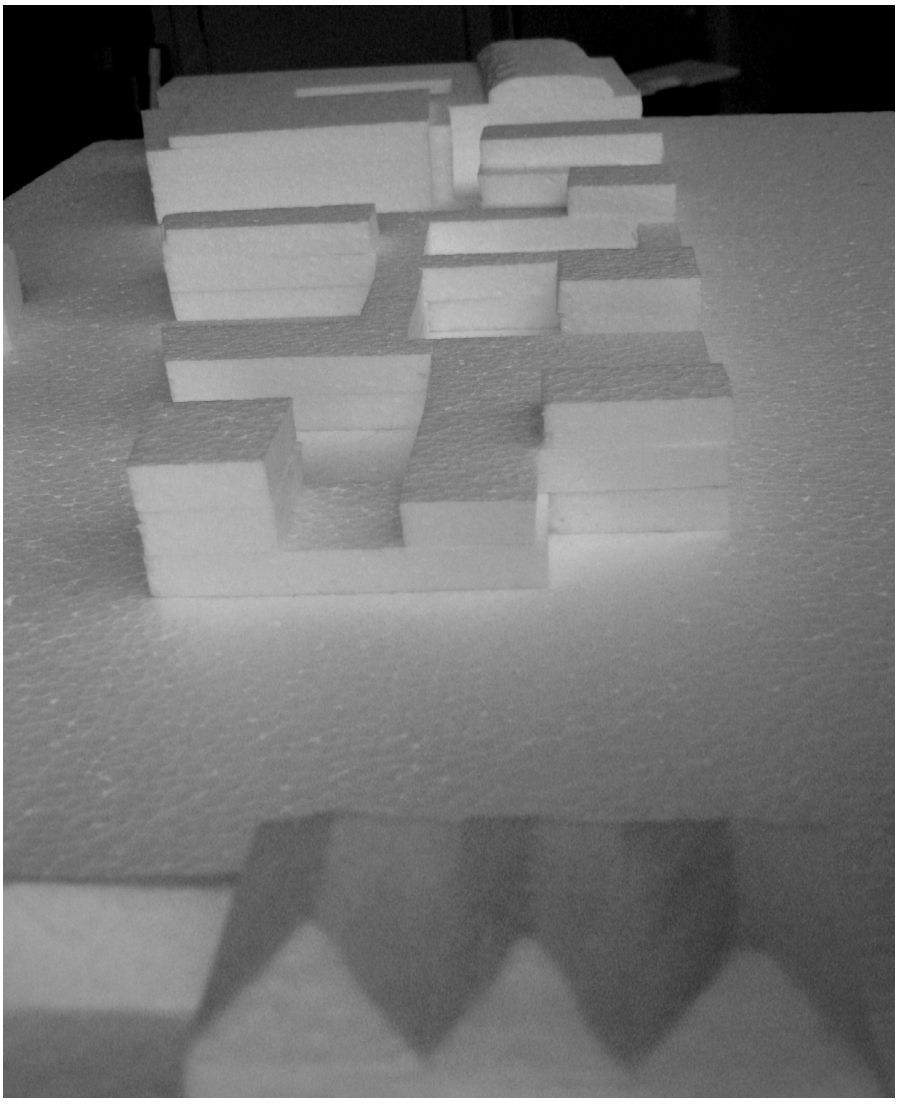

elemento prefabricado.
Betão busca dado.
Betão cinzento escuro
isolamento. 60mm
laceta de Betão
membra de impermeabilização 6mm
Barreira de vapor. 1.2mm.
camada de forma máx. 100mm

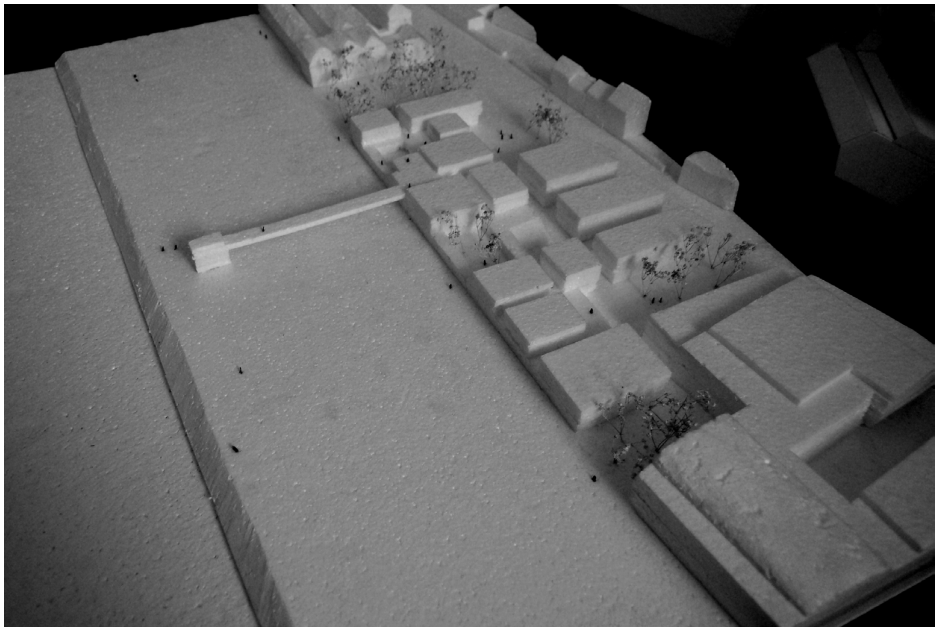




Maquete de estudo
Volumetria e Implantação
Escala 1/500

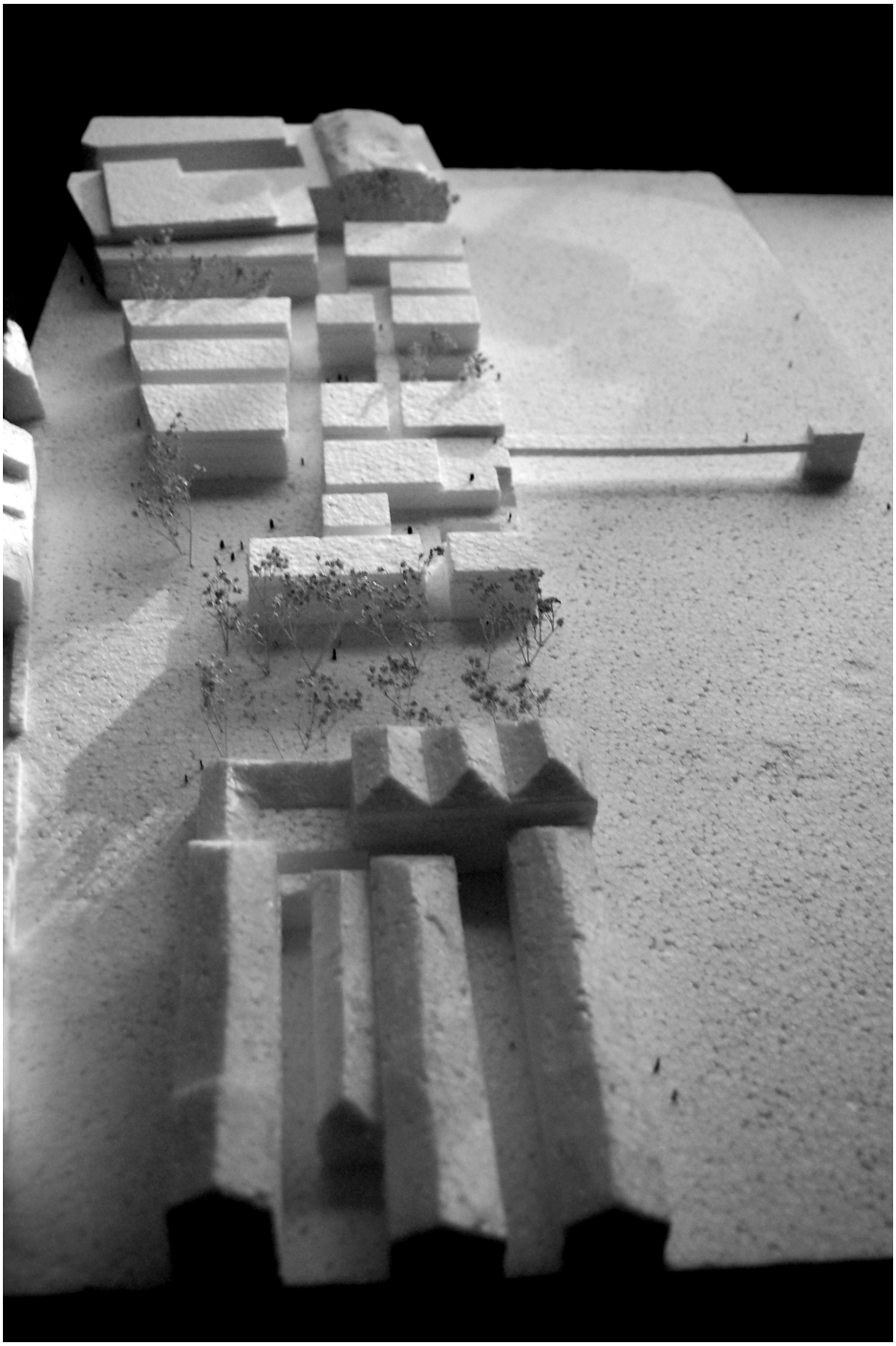
Maquetes e vistas de modelos 3d

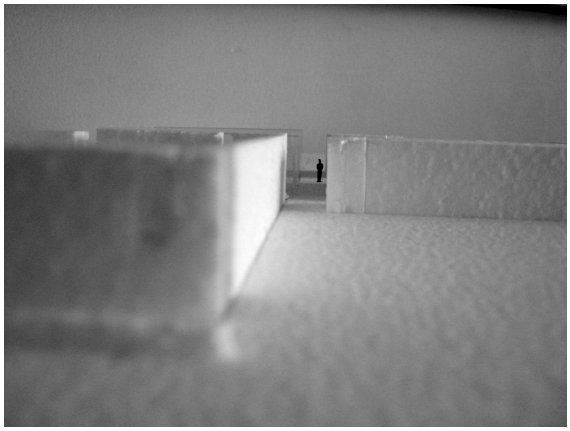




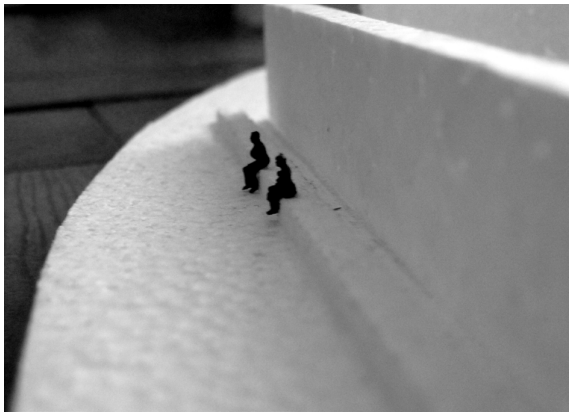


Maquete de estudo
Volumetria e Implantação
Escala 1/500

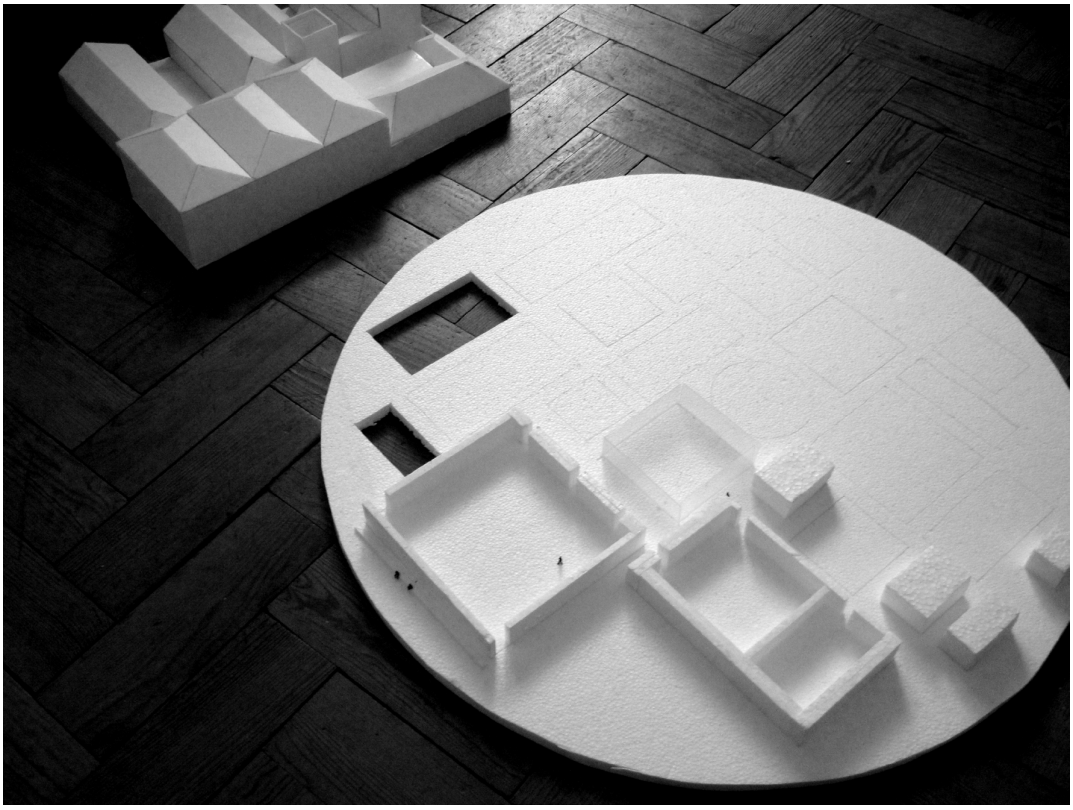




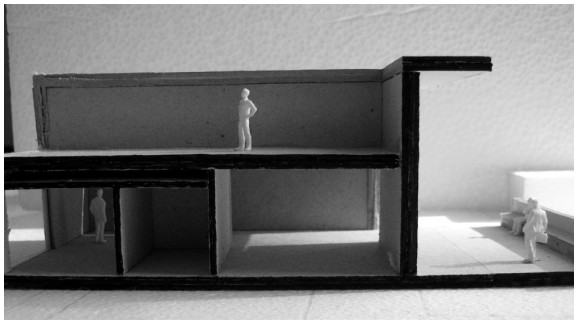


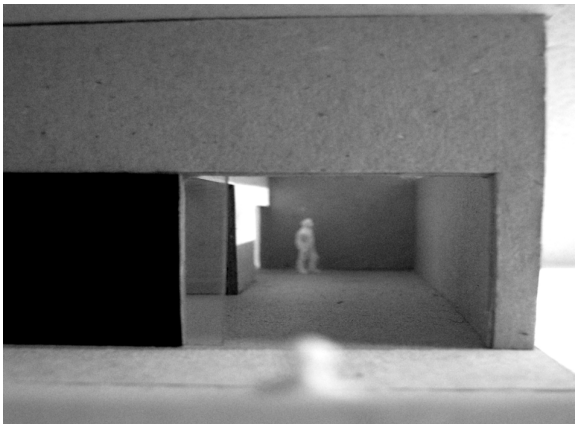


Maquete de estudo
21st Century Art Museum,
Kanazawa, Sanaa
Escala comparativa,
espaço de percuso e
espaço de galeria
Escala 1/200



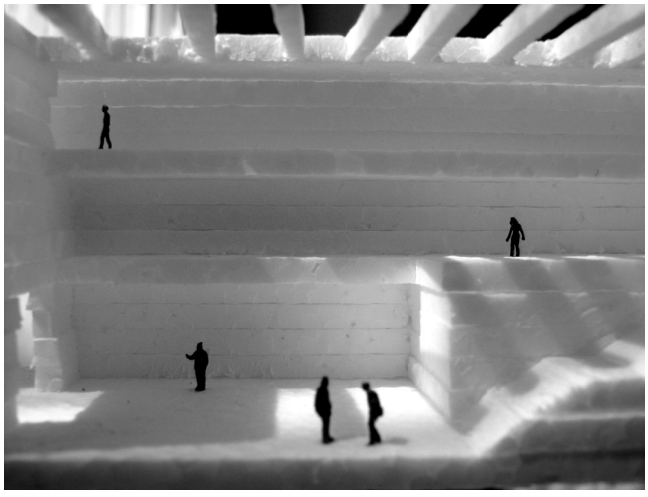




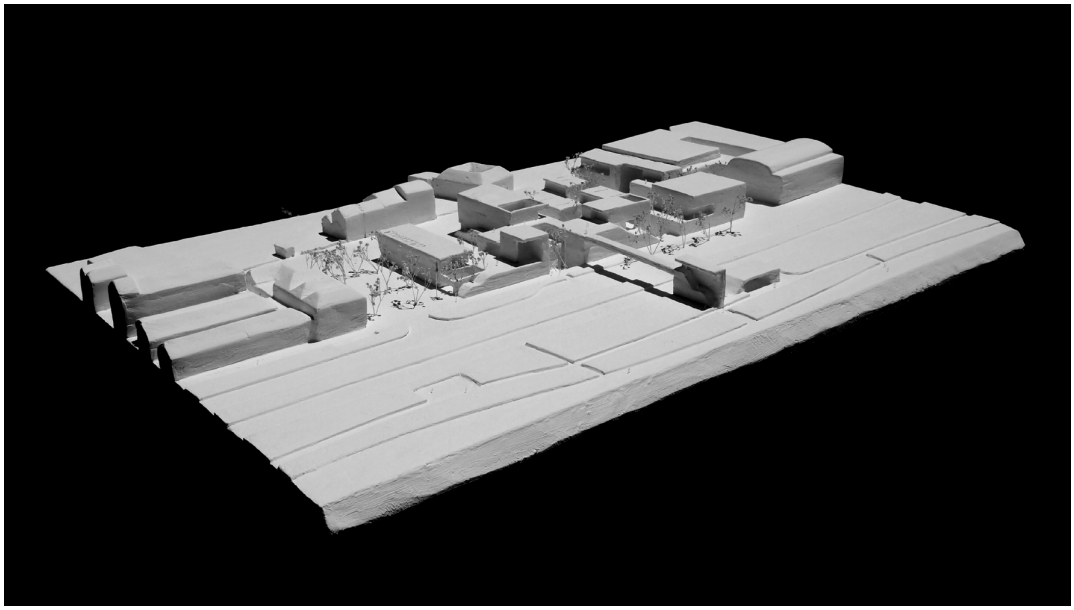


Maquete de estudo
Atelier independente
de grande formato
e galeria de distribuição
Escala 1/100

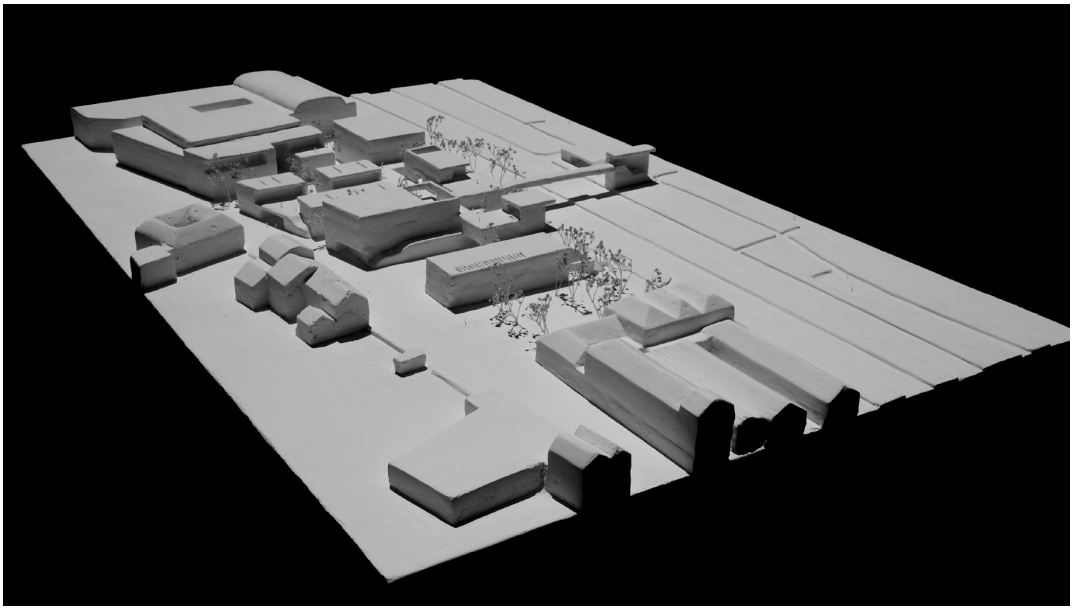


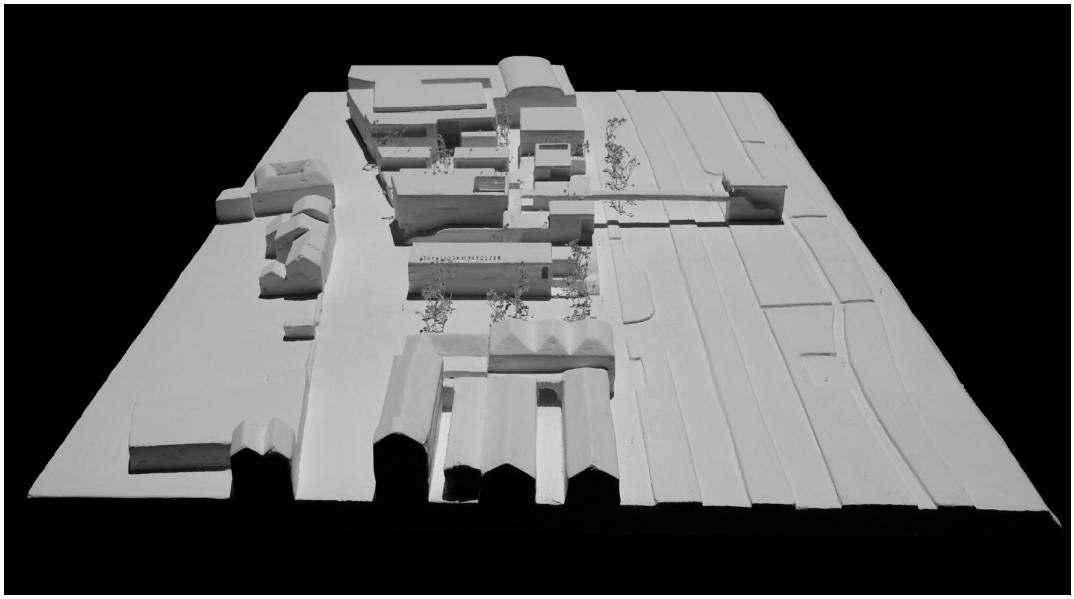


Maquete de estudo
Átrio do Hostel
(enquanto ainda era hotel)
Escala 1/200

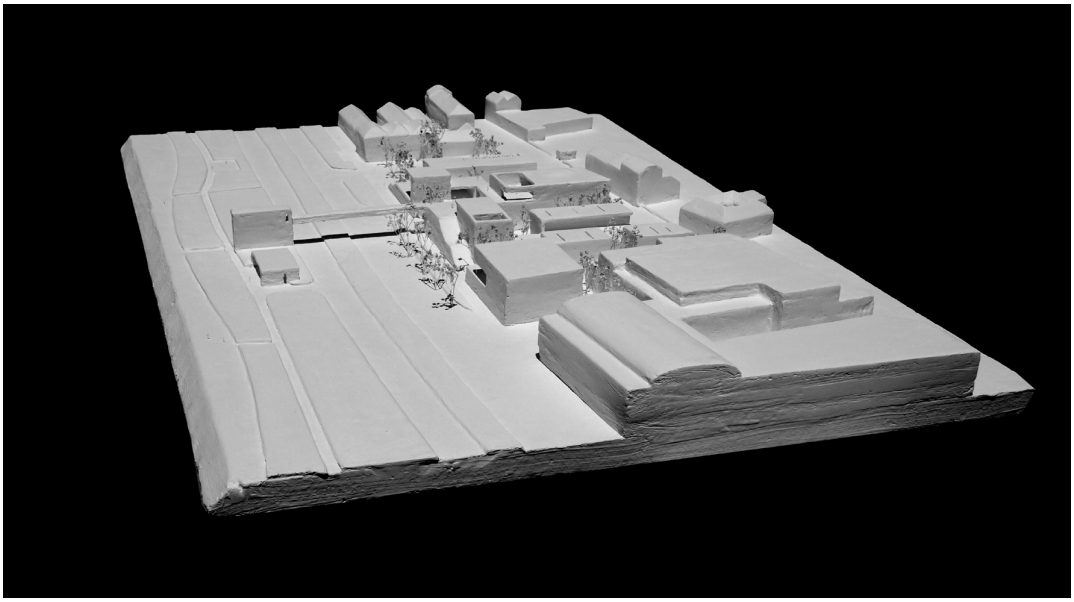


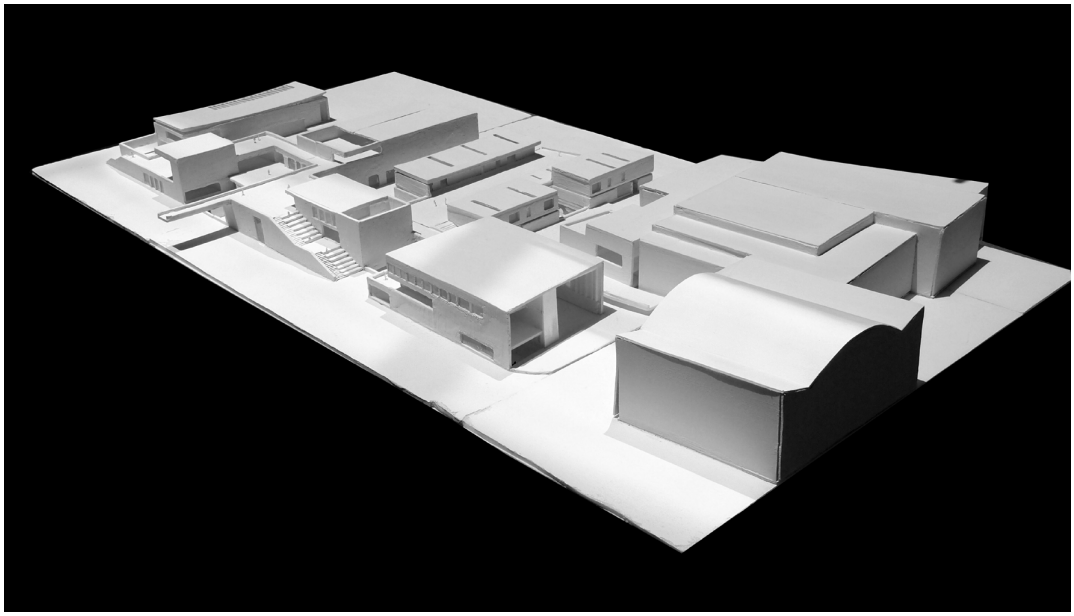
Maquete de Apresentação
(nesta página e na página oposta)
Relação com a envolvente próxima
Escala 1/500



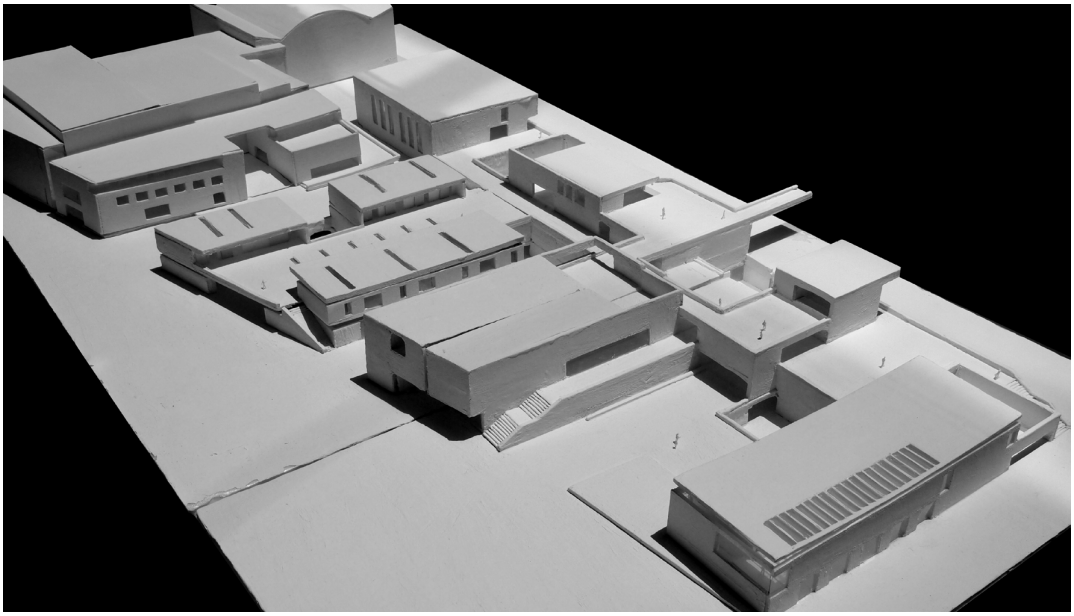


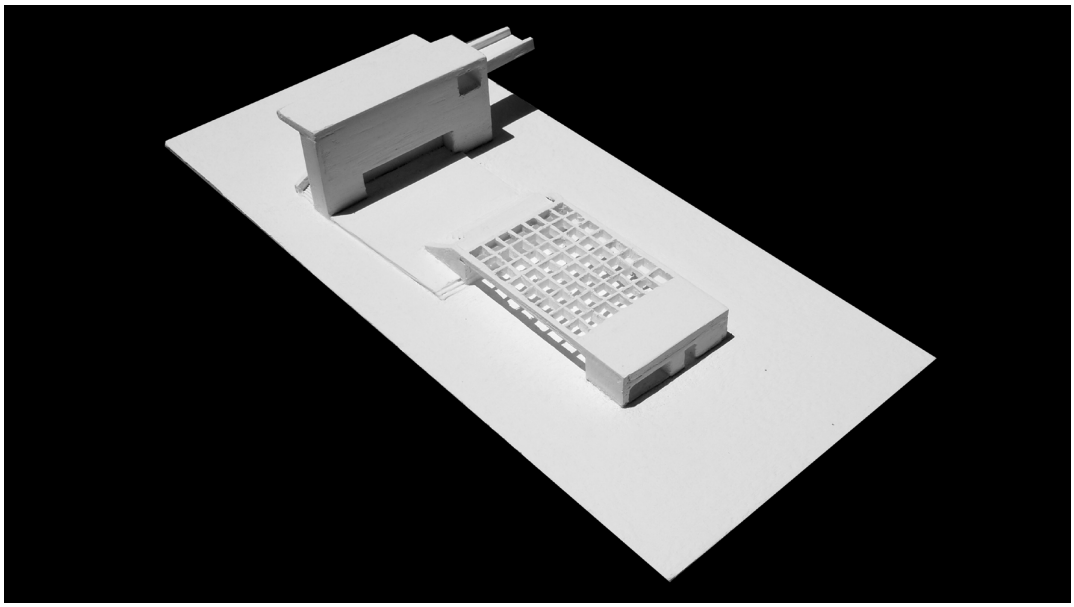
Maquete de Apresentação
(nesta página e na página oposta)
Relação com a envolvente próxima
Escala 1/500



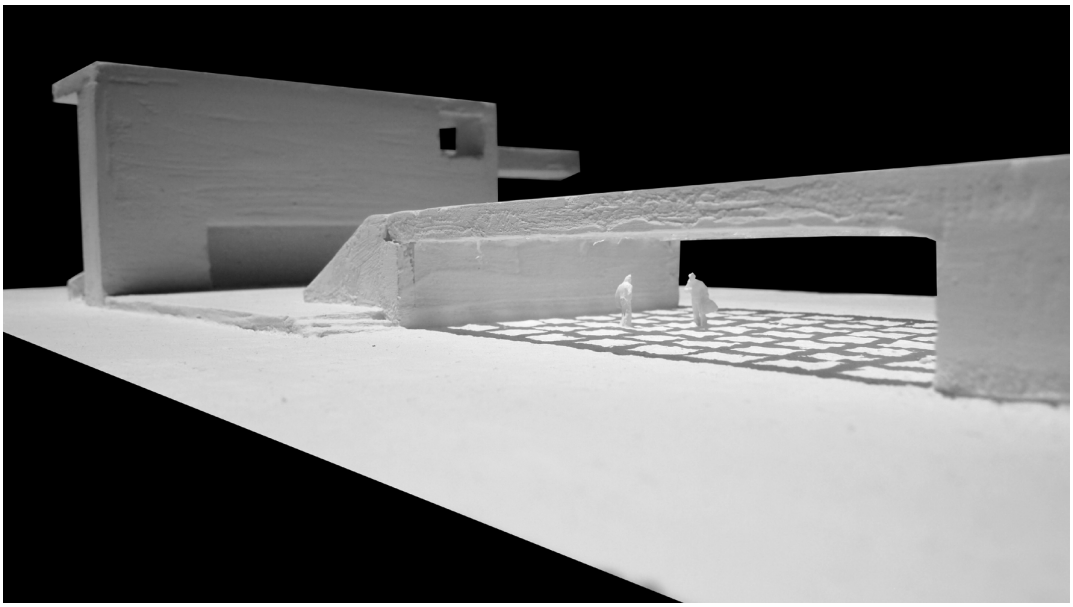


Maquete de Apresentação
(nesta página e na página oposta)
Relações do edificado, interior/exterior
Escala 1/200





Maquete de Apresentação
(nesta página e na página oposta)
Elemento de apoio junto ao rio
Escala 1/200



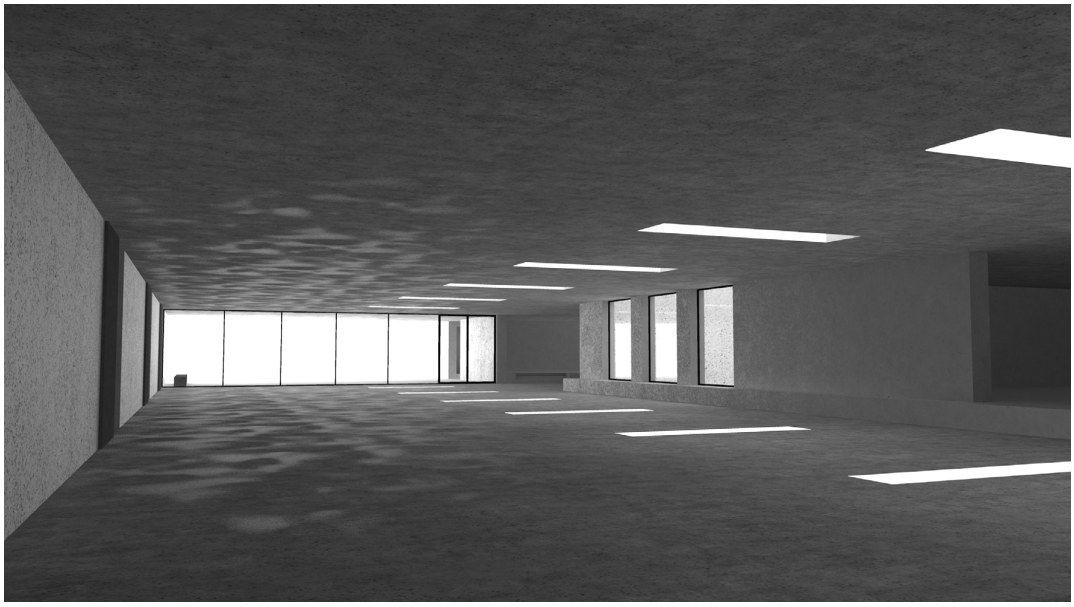




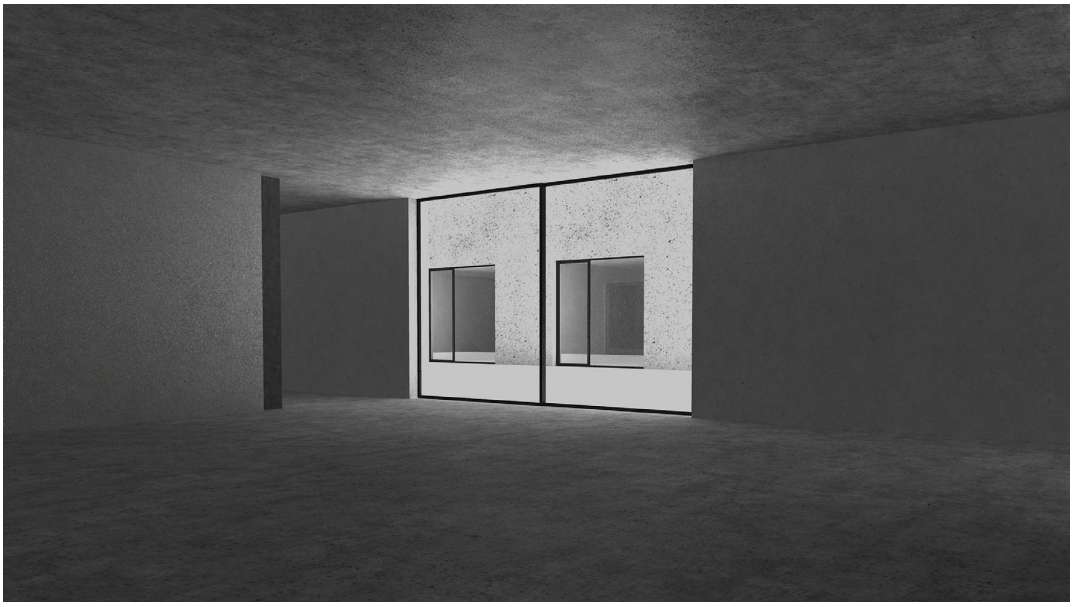





Vistas de modelos 3d,
Estudo de escala, volumetria,
relações, aberturas



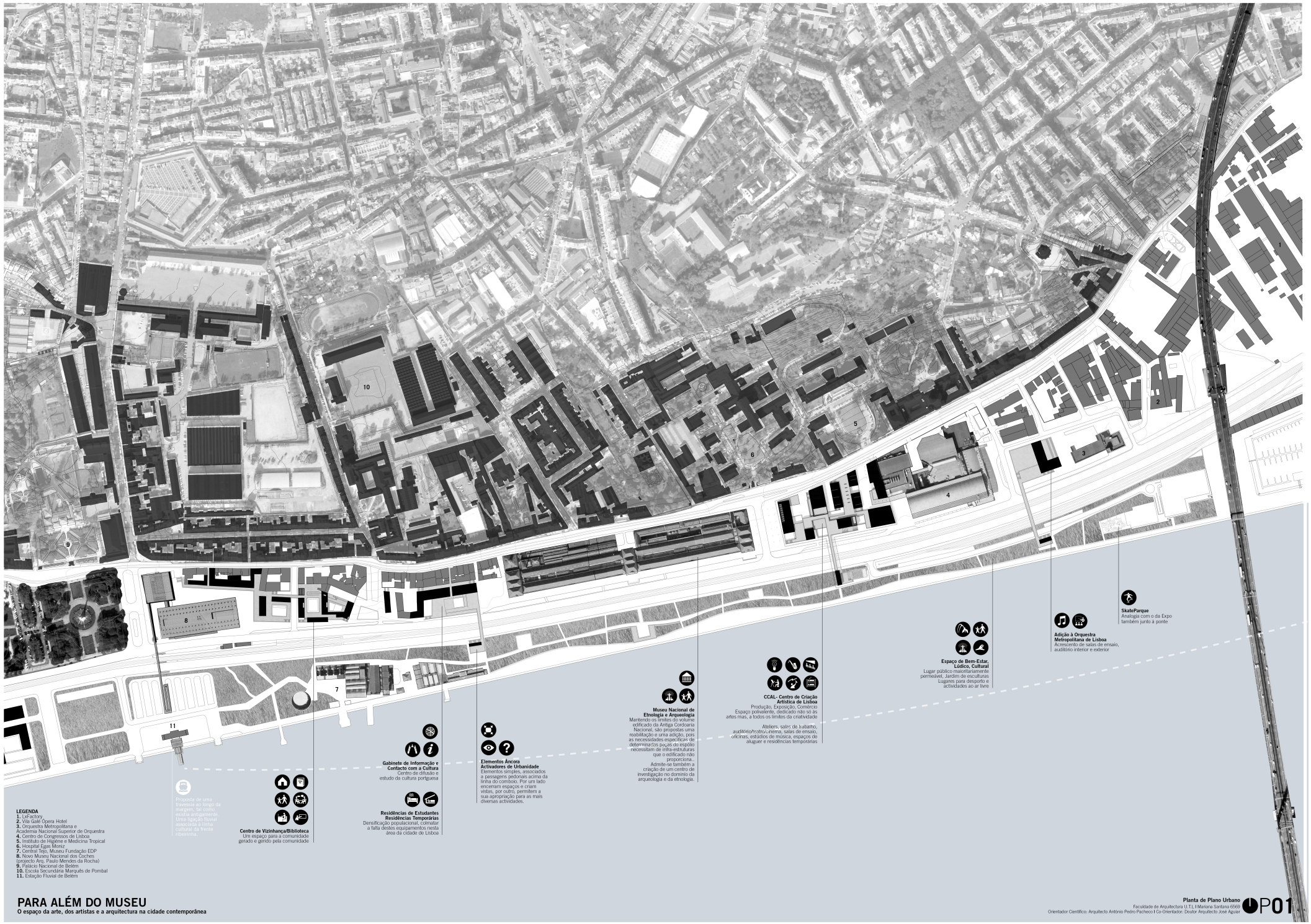






Vistas de modelos 3d, Interiores
Página Oposta (Espaço de Produção Informal, Garagem)
Em cima (Salas de workshop, Residência)

Peças Desenhadas



LEGENDA
1. LxFactory
2. Vila Galé Ópera Hotel
3. Orquestra Metropolitana e Academia Nacional Superior de Orquestra
4. Centro de Congressos de Lisboa
5. Instituto de Higiene e Medicina Tropical
6. Hospital Egas Moniz
7. Central Tejo, Museu Fundação EDP
8. Novo Museu Nacional dos Coches (projecto Arq. Paulo Mendes da Rocha)
9. Palácio Nacional de Belém
10. Escola Secundária Marquês de Pombal
11. Estação Fluvial de Belém

Proposta de uma travessia ao longo da margem, tal como existia antigamente. Uma ligação fluvial associada à linha cultural da frente ribeirinha.

Centro de Vizinhança/Biblioteca
Um espaço para a comunidade gerado e gerido pela comunidade

Gabinete de Informação e Contacto com a Cultura
Centro de difusão e estudo da cultura portuguesa

Residências de Estudantes Residências Temporárias
Densificação populacional, colmatar a falta destes equipamentos nesta área da cidade de Lisboa

Elementos Âncora Activadores de Urbanidade
Elementos simples, associados a passagens pedonais acima da linha do comboio. Por um lado encerram espaços e criam vistas, por outro, permitem a sua apropriação para as mais diversas actividades.

Museu Nacional de Etnologia e Arqueologia
Mantendo os limites do volume edificado da Antiga Cordoaria Nacional, são propostas uma reabilitação e uma adição, pois as necessidades específicas de determinados peças do espólio necessitam de infra-estruturas que o edificado não proporciona..
Admite-se também a criação de um centro de investigação no domínio da arqueologia e da etnologia.

CCAL- Centro de Criação Artística de Lisboa
Produção, Exposição, Comércio
Espaço polivalente, dedicado não só às artes mas, a todos os limites da criatividade

Ateliers, salas de trabalho, auditório/teatro/cinema, salas de ensaio, oficinas, estúdios de música, espaços de aluguer e residências temporárias

Espaço de Bem-Estar, Lúdico, Cultural
Lugar público maioritariamente permeável. Jardim de esculturas
Lugares para desporto e actividades ao ar livre

Adição à Orquestra Metropolitana de Lisboa
Acrescento de salas de ensaio, auditório interior e exterior

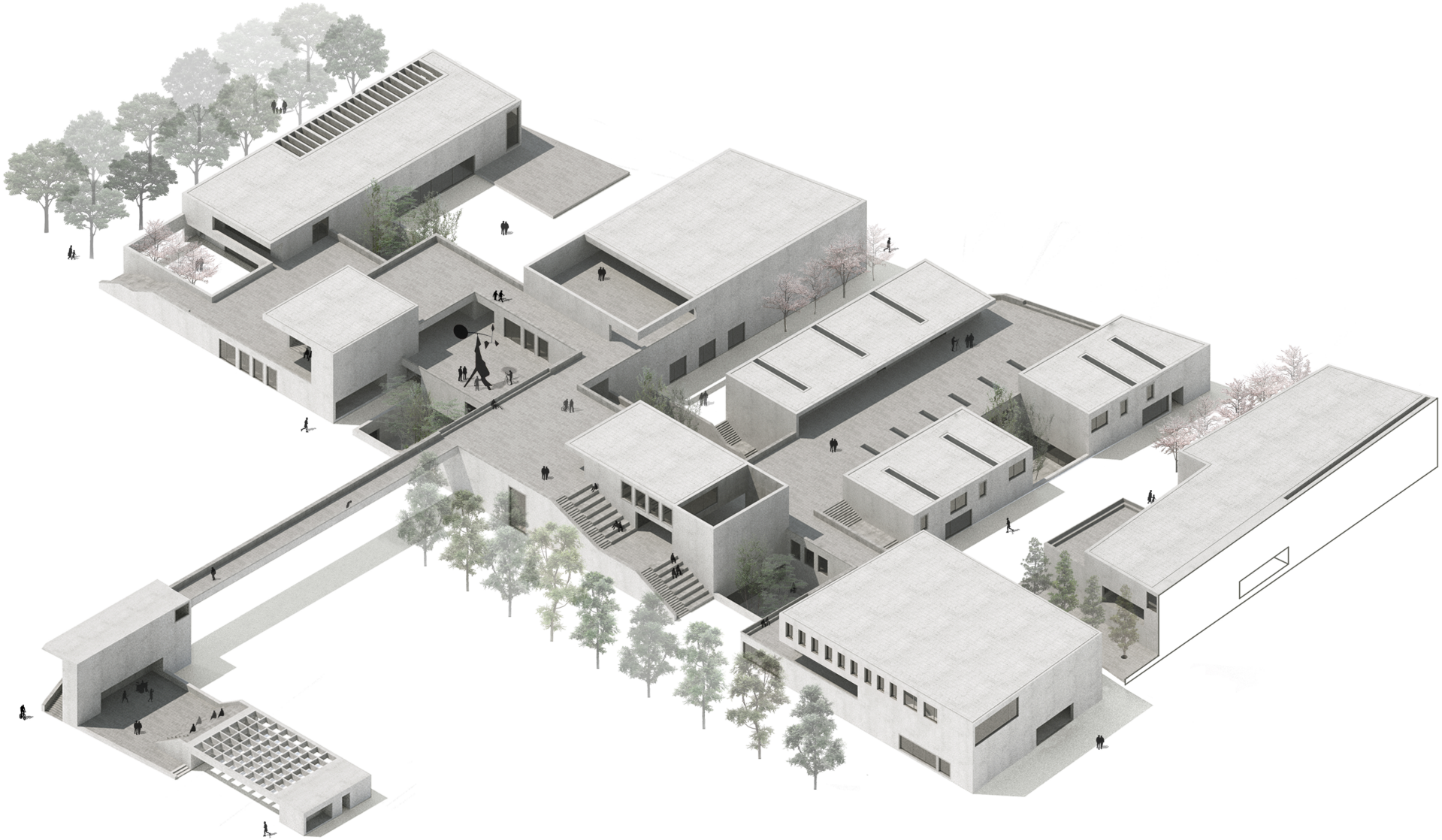
SkatePark
Analogia com o da Expo
Também junto à ponte

PARA ALÉM DO MUSEU

O espaço da arte, dos artistas e a arquitectura na cidade contemporânea

Planta de Plano Urbano
Faculdade de Arquitectura U.T.L | Mariana Santana 6569
Orientador Científico: Arquitecto António Pedro Pacheco | Co-Orientador: Doutor Arquitecto José Aguiar

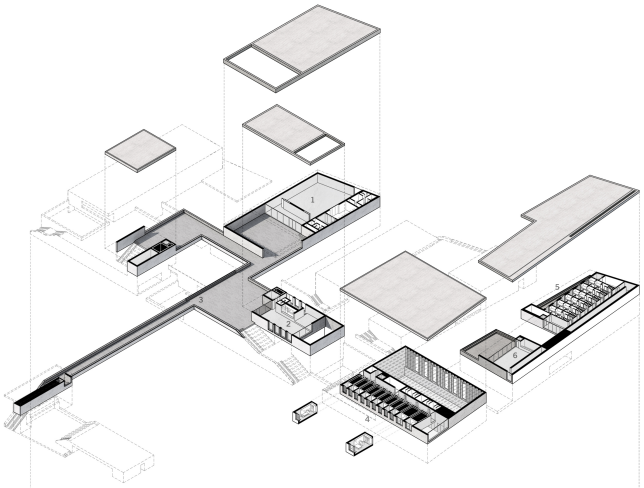
P01



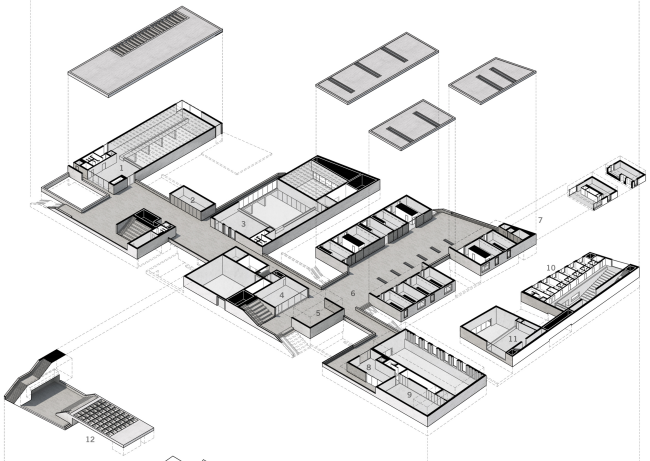
PARA ALÉM DO MUSEU
O espaço da arte, dos artistas e a arquitectura na cidade contemporânea

Axonometria Exterior
Faculdade de Arquitectura U.T.L | Mariana Santana 65619
Orientador Científico: Arquitecto António Pedro Pacheco | Co-Orientador: Doutor Arquitecto José Aguiar

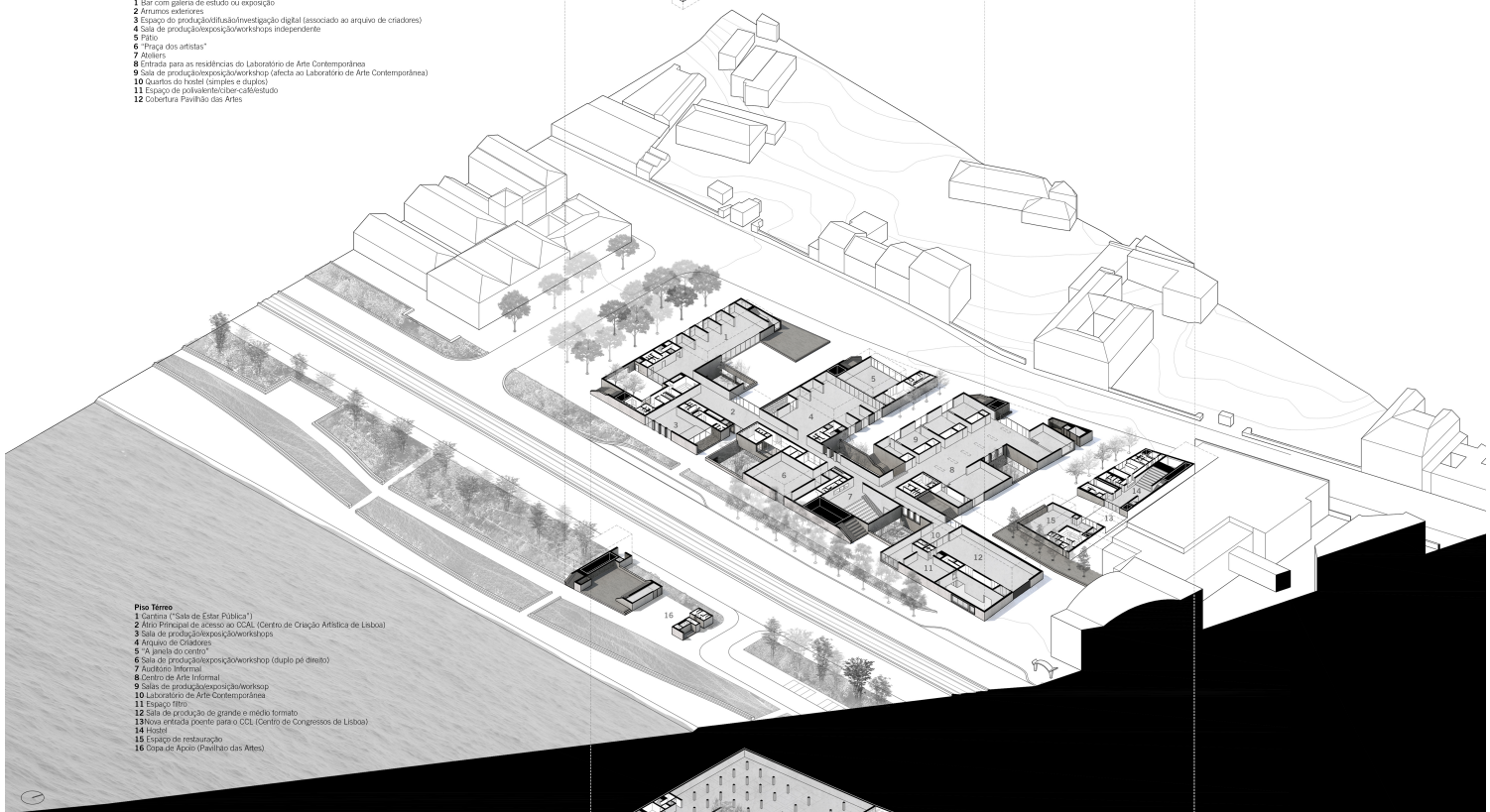
P02



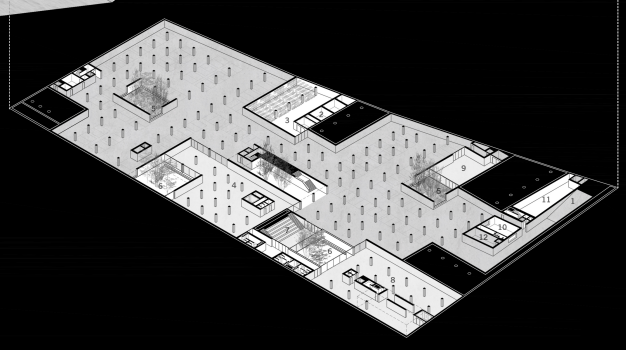
Piso 2
1 Sala de produção/exposição/workshops independente
2 Bar/Restaurante
3 Passagem de acesso à frente ribeirinha (por cima da linha do comboio)
4 Residências do Laboratório de Arte Contemporânea
5 Camaratas do hostel (8 pessoas cada)
6 Espaço polivalente/bar com esplanada



Piso 1
1 Bar com galeria de estudo ou exposição
2 Arrumos exteriores
3 Espaço de produção/difusão/investigação digital (associado ao arquivo de criadores)
4 Sala de produção/exposição/workshops independente
5 Pátio
6 "Praça dos artistas"
7 Ateliers
8 Entrada para as residências do Laboratório de Arte Contemporânea
9 Sala de produção/exposição/workshop (afecta ao Laboratório de Arte Contemporânea)
10 Quartos do hostel (simples e duplos)
11 Espaço de polivalente/ciber-café/estudo
12 Cobertura Pavilhão das Artes



Piso Térreo
1 Cantina ("Sala de Estar Pública")
2 Átrio Principal de acesso ao CCAL (Centro de Criação Artística de Lisboa)
3 Sala de produção/exposição/workshops
4 Arquivo de Criadores
5 "A janela do centro"
6 Sala de produção/exposição/workshop (duplo pé direito)
7 Auditório Informal
8 Centro de Arte Informal
9 Salas de produção/exposição/worksop
10 Laboratório de Arte Contemporânea
11 Espaço fitro
12 Sala de produção de grande e médio formato
13Nova entrada ipoente para o CCL (Centro de Congressos de Lisboa)
14 Hostel
15 Espaço de restauração
16 Copa de Apoio (Pavilhão das Artes)

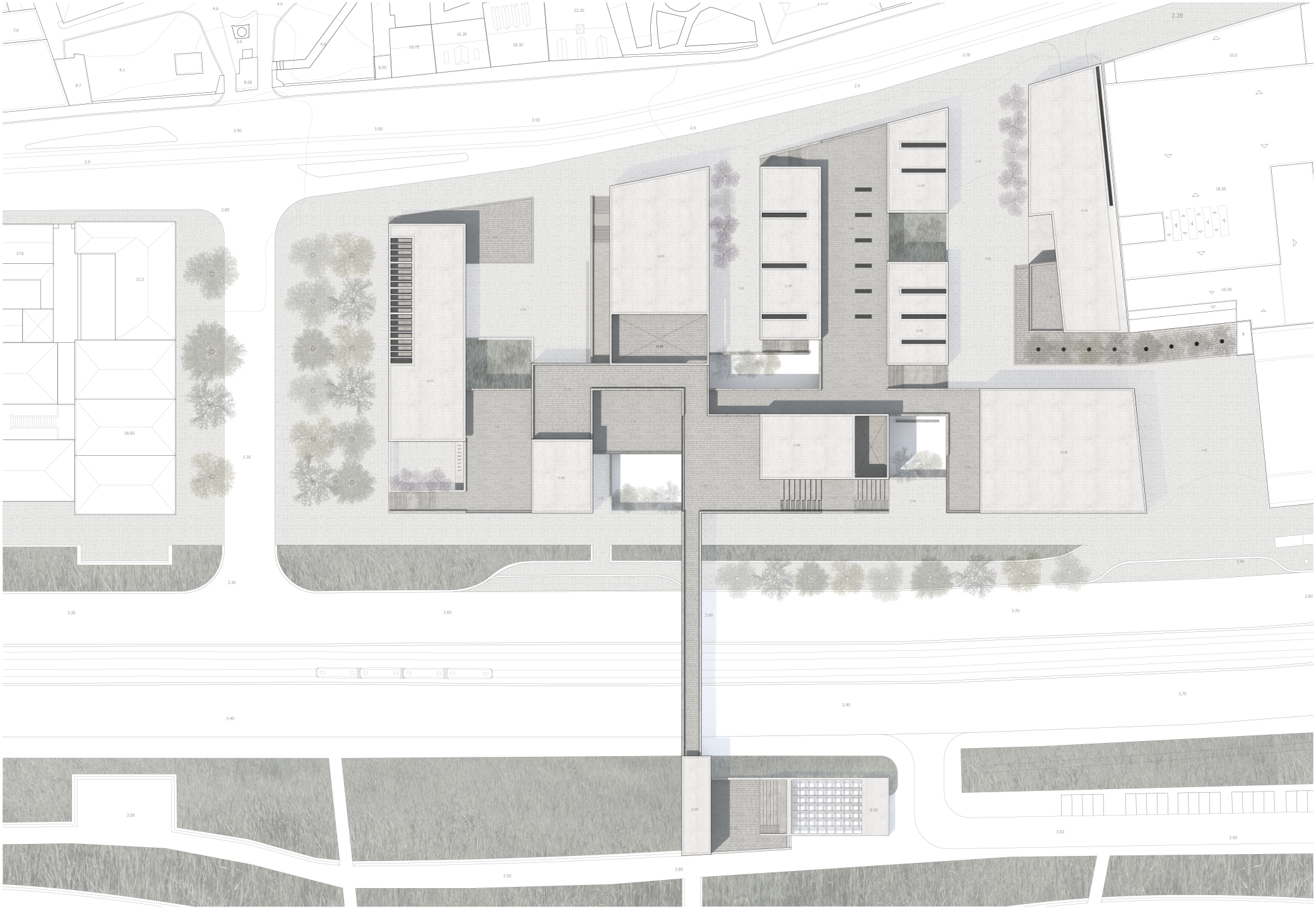


Piso -1
1 Estacionamento
2 Áreas Técnicas
3 Arquivo
4 Sala independente de produção/exposição/workshop
5 Pátio Verde
6 Pátio Ocupável
7 Auditório Informal
8 Espaço de produção/exposição/workshop pertencente ao Laboratório de Arte Contemporânea
9 Espaço de produção/exposição/workshop disponível para os artistas dos ateliers
10 Segurança
11 Áreas Técnicas e arrumos (Hostel)
12 Áreas Técnicas e arrumos (Café)

PARA ALÉM DO MUSEU
O espaço da arte, dos artistas e a arquitectura na cidade contemporânea

Axonometria Explodida
Faculdade de Arquitectura U.T.L | Mariana Santana 6569
Orientador Científico: Arquitecto António Pedro Pacheco | Co-Orientador: Doutor Arquitecto Jose Aguiar

P03



PARA ALÉM DO MUSEU
O espaço da arte, dos artistas e a arquitectura na cidade contemporânea

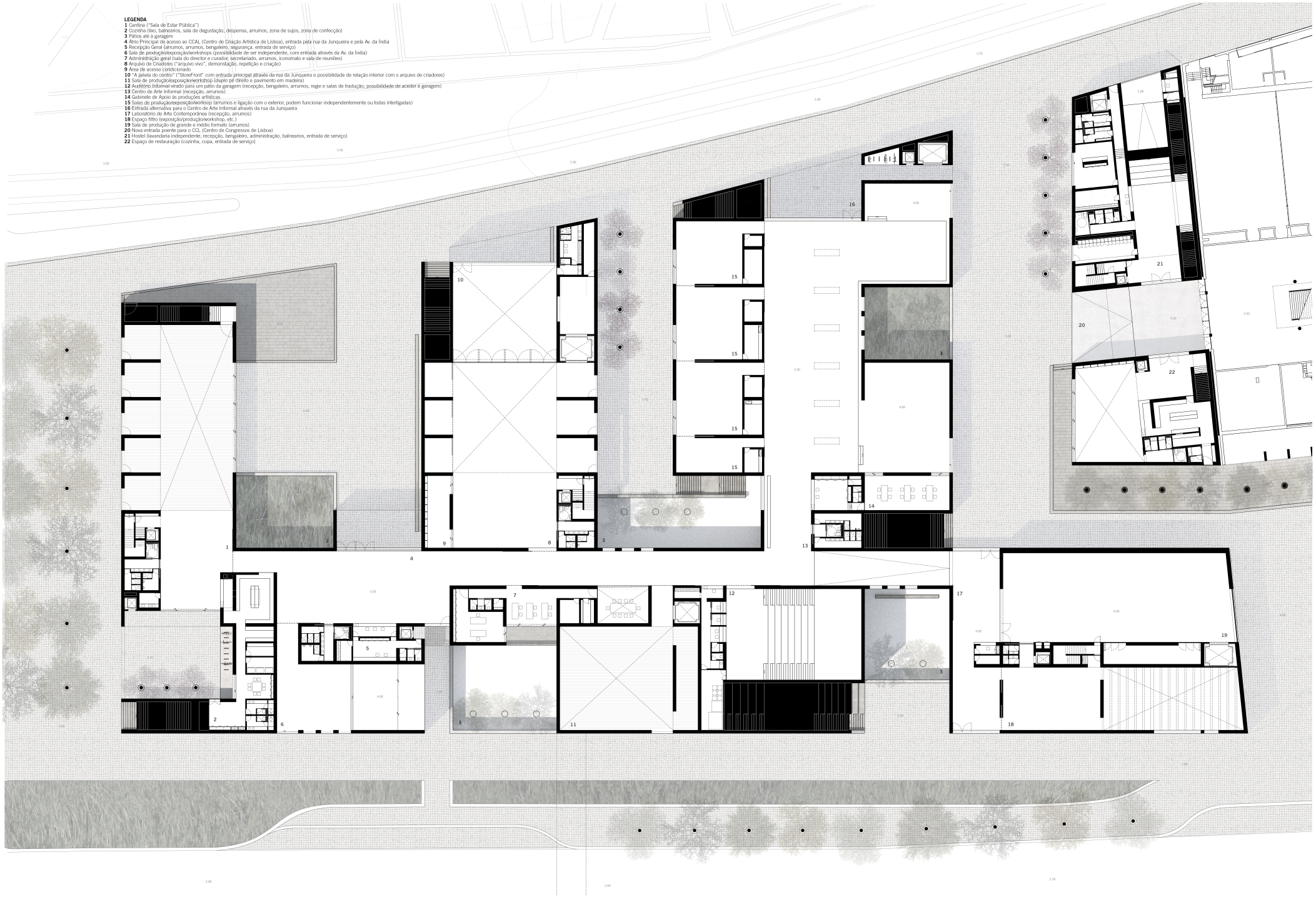
Planta de Cobertura Escala 1/750
Faculdade de Arquitectura U.T.L I Mariana Santana 65619
Orientador Científico: Arquitecto António Pedro Pachaco I Co-Orientador: Doutor Arquitecto José Aguiar

P04

LEGENDA
1 Acessos privado para o interior do edifício (escadas e elevador)
2 Acesso público para o exterior do edifício (elevador)
3 Acesso público escadas
4 Áreas Técnicas
5 Arquivo associado ao Arquivo de Criadores
6 Área Técnica de Instalações Eléctricas
7 Central de AVAC
8 Área Técnica de Instalações de Gás
9 Área Técnica de Águas Residuais
10 Sala Independente de produção/exposição/workshop (instalações sanitárias, arrumos, duplo acesso e ligação com um pátio)
11 Pátio Verde
12 Pátio Ocupável
13 Apoio ao Auditório Informal e ao espaço de produção/exposição/workshop (camarins, balneários e arrumos)
14 Auditório Informal (acesso ao piso térreo, quando desejado)
15 Espaço de encontro e polivalente (ligação entre o exterior, o auditório, e os dois espaços de produção/exposição/workshop)
16 Espaço de produção/exposição/workshop pertencente ao Laboratório de Arte Contemporânea (arrumos)
17 Espaço de produção/exposição/workshop disponível para os artistas dos ateliers
18 Segurança (arrumos e instralações sanitárias)
19 Áreas Técnicas e arrumos pertencentes ao Hostel
20 Áreas Técnicas e arrumos pertencentes ao Café

PARA ALÉM DO MUSEU
O espaço da arte, dos artistas e a arquitectura na cidade contemporânea

Planta Piso -1 (Cota 3.50) Escala 1/500
Faculdade de Arquitectura U.T.L | Mariana Santana 6569
Orientador Científico: Arquitecto António Pedro Pacheco | Co-Orientador: Doutor Arquitecto José Aguiar
P05



PARA ALÉM DO MUSEU
O espaço da arte, dos artistas e a arquitectura na cidade contemporânea

Planta Piso Térreo (Cota 3.50-4.50) Escala 1/500
Faculdade de Arquitectura U.T.L | Mariana Santana 65669
Orientador Científico: Arquitecto António Pedro Pacheco | Co-Orientador: Doutor Arquitecto José Aguiar

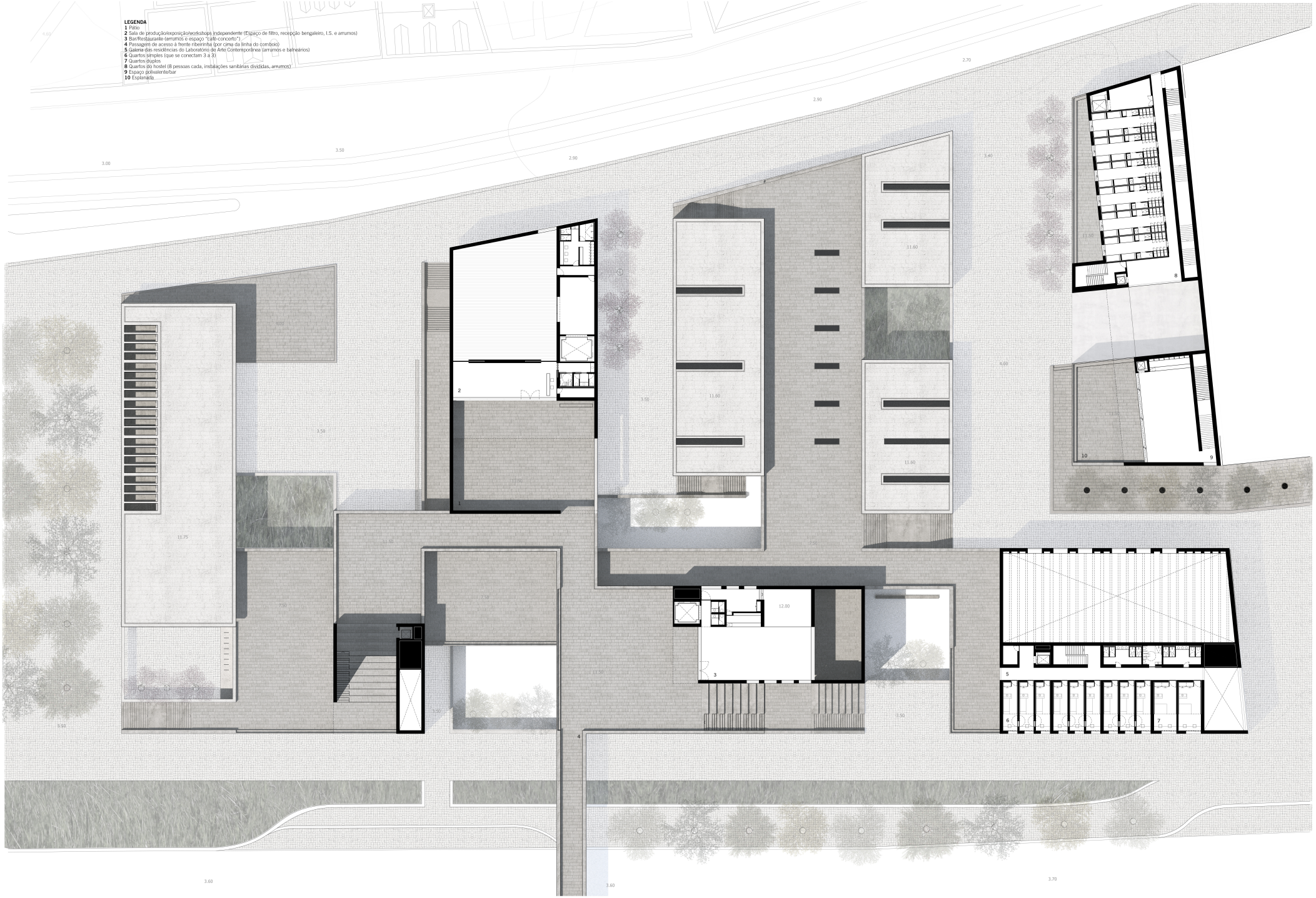
P06



PARA ALÉM DO MUSEU
O espaço da arte, dos artistas e a arquitectura na cidade contemporânea

Planta Piso 2 (Cota 7.50) Escala 1/500
Faculdade de Arquitectura U.T.L | Mariana Santana 65691
Orientador Científico: Arquitecto António Pedro Pacheco | Co-Orientador: Doutor Arquitecto José Aguiar

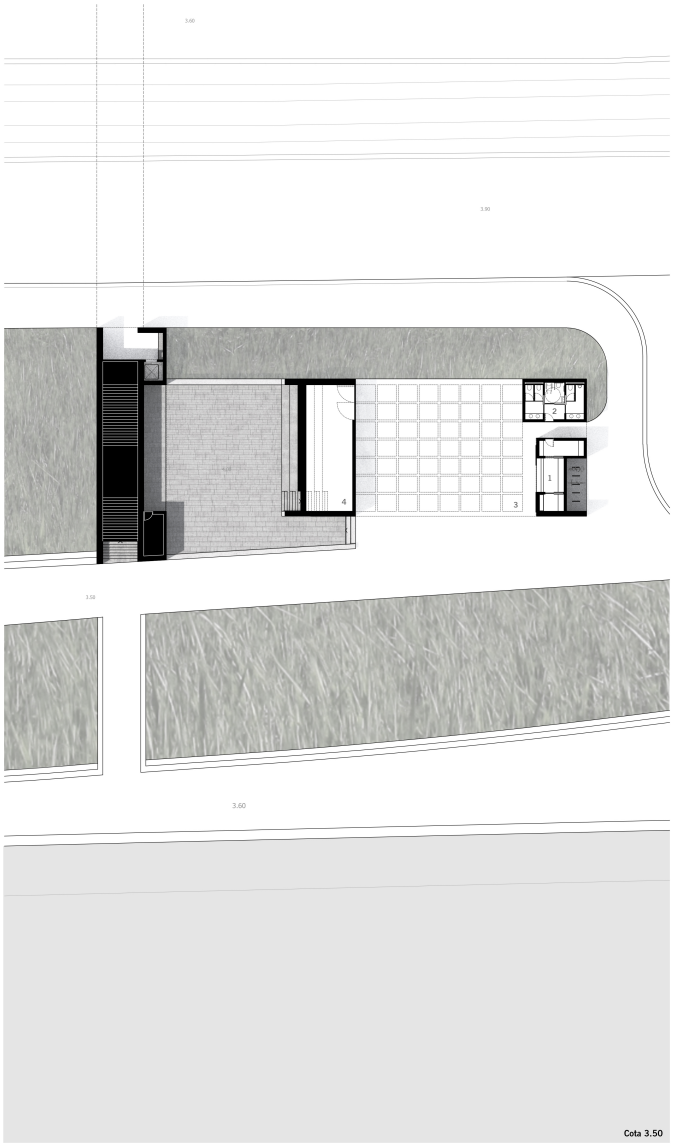
P07

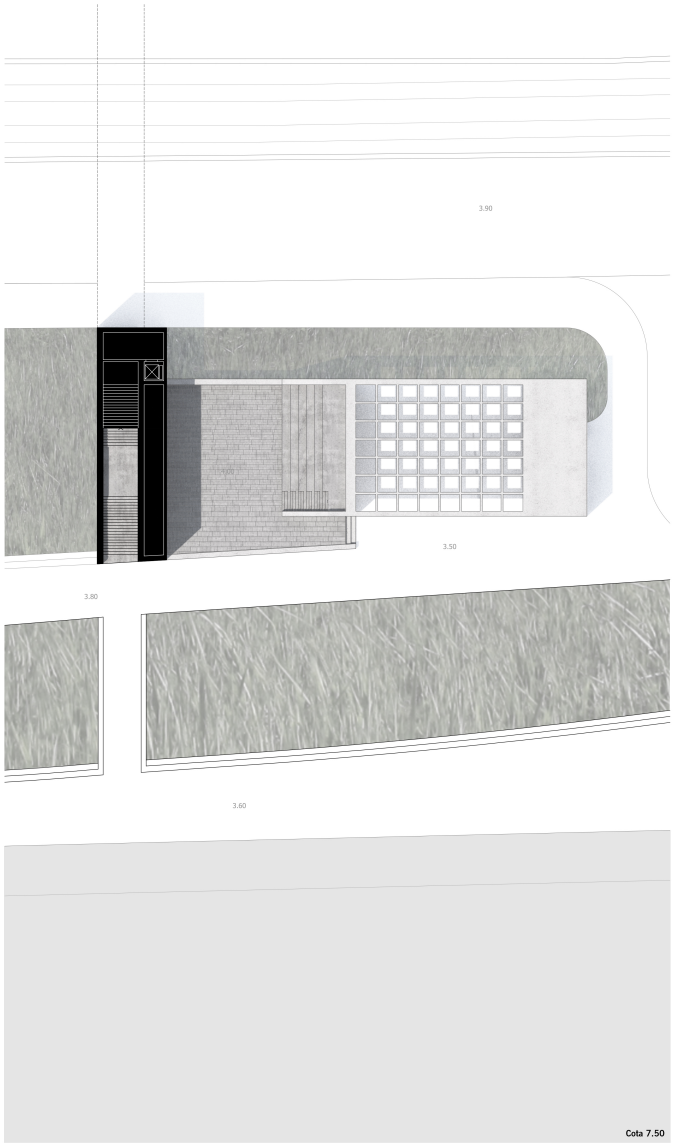


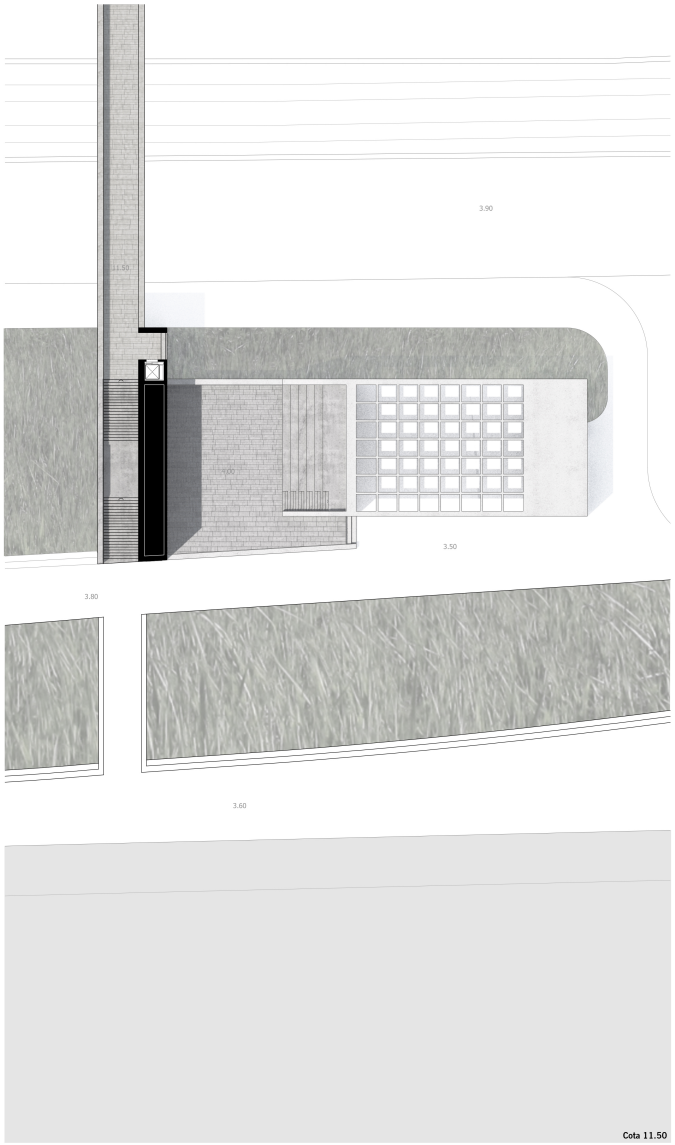
PARA ALÉM DO MUSEU
O espaço da arte, dos artistas e a arquitectura na cidade contemporânea

Planta Piso 3 (Cota 11.50) Escala 1/500
Faculdade de Arquitectura U.T.L | Mariana Santana 65669
Orientador Científico: Arquitecto António Pedro Pacheco | Co-Orientador: Doutor Arquitecto José Aguiar

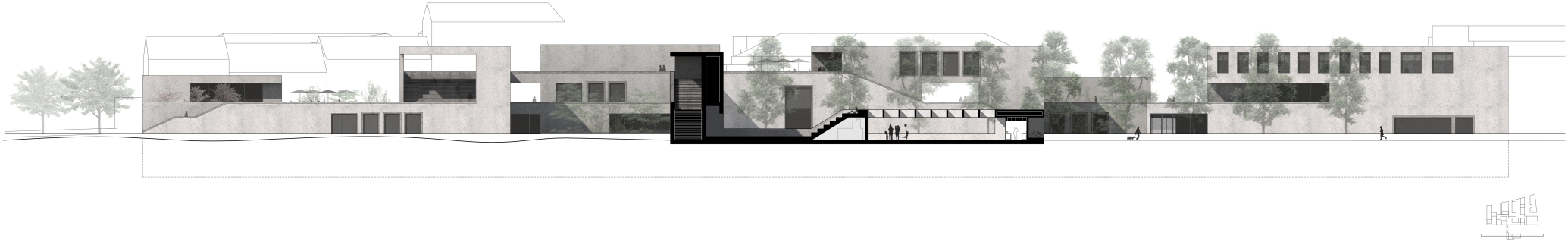
P08

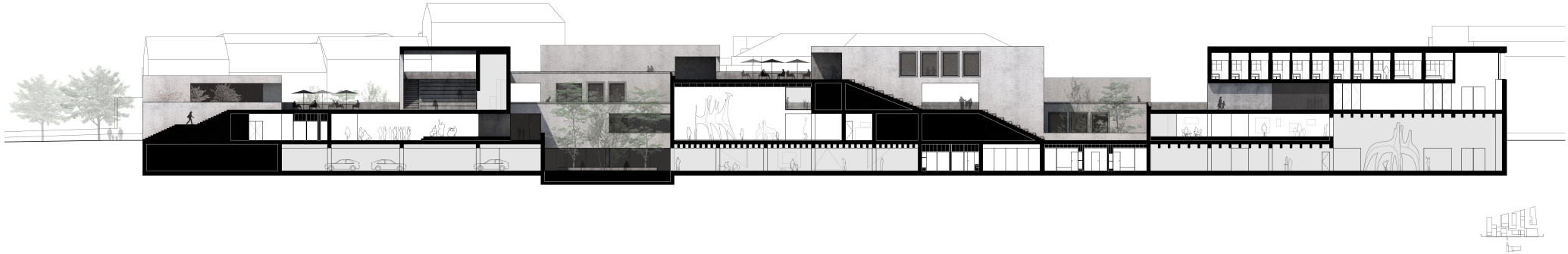


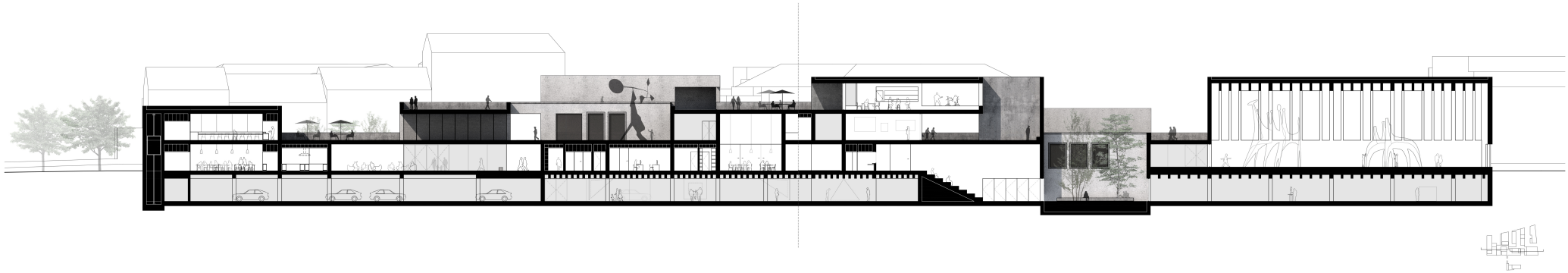




Legenda
1 Copa de Apoio (com arrumos e despensa)
2 Instalações sanitárias independentes
3 Espaço de sombra
4 Arrumos

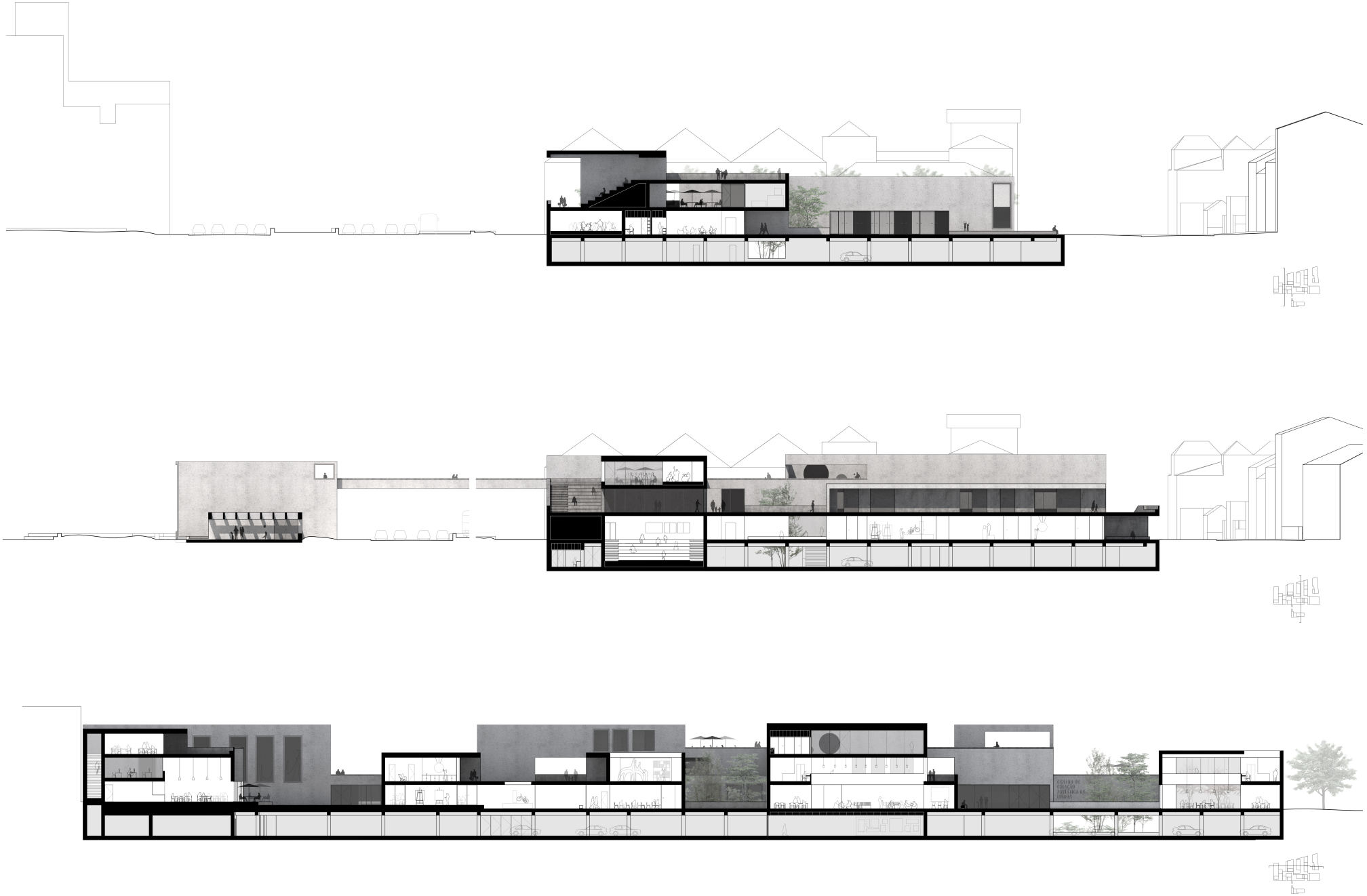






PARA ALÉM DO MUSEU
O espaço da arte, dos artistas e a arquitectura na cidade contemporânea

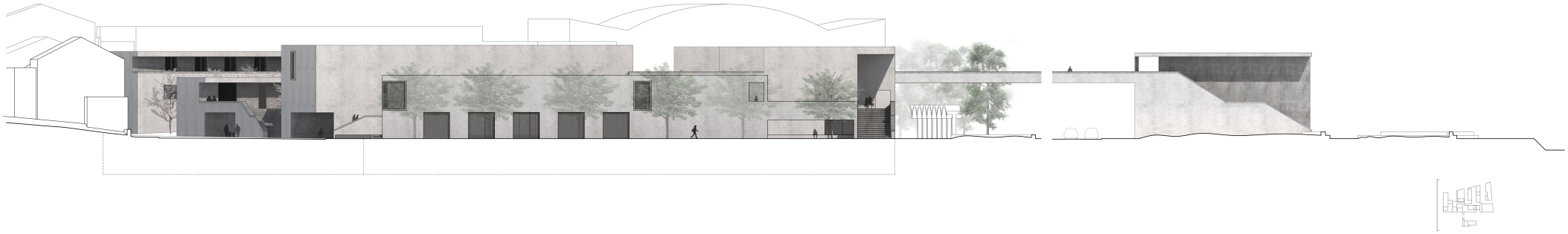
Cortes Escala 1/500
Faculdade de Arquitectura U.T.L | Mariana Santana 65691
Orientador Científico: Arquitecto António Pedro Pacheco | Co-Orientador: Doutor Arquitecto José Aguiar



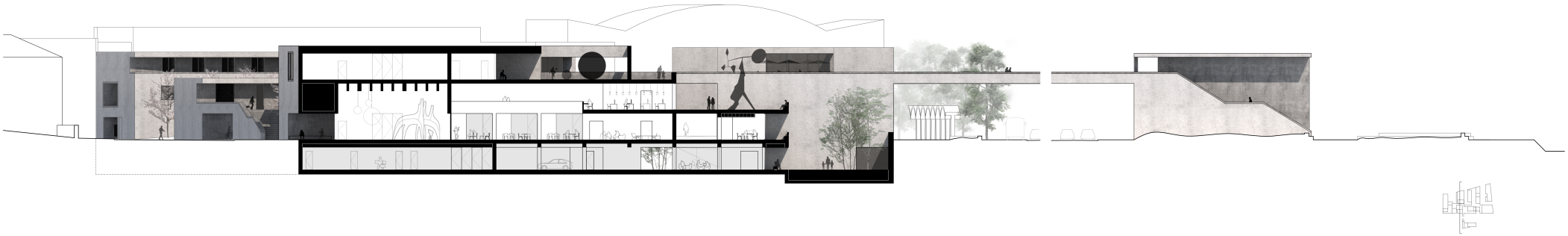
PARA ALÉM DO MUSEU
O espaço da arte, dos artistas e a arquitectura na cidade contemporânea

Cortes Escala 1/500
Faculdade de Arquitectura U.T.L | Mariana Santana 6569
Orientador Científico: Arquitecto António Pedro Pacheco | Co-Orientador: Doutor Arquitecto José Aguiar

P11



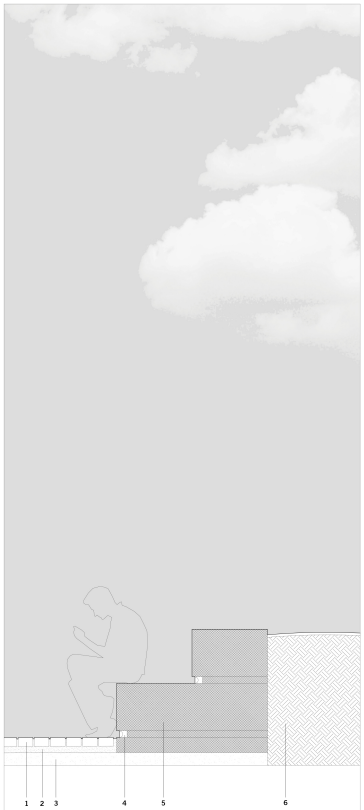


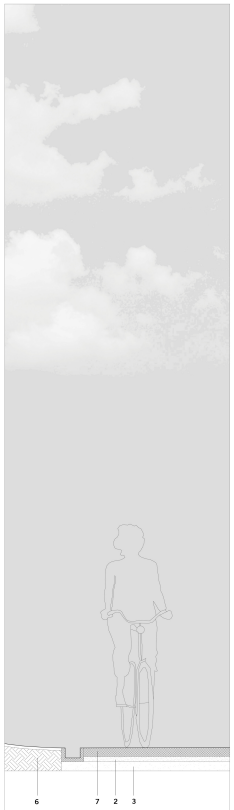


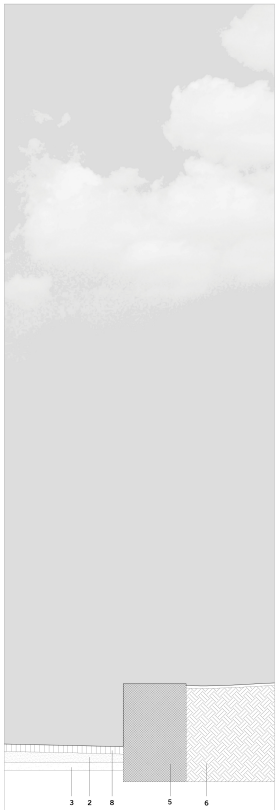
PARA ALÉM DO MUSEU
O espaço da arte, dos artistas e a arquitectura na cidade contemporânea

Cortes Escala 1/500
Faculdade de Arquitectura U.T.L | Mariana Santana 65691
Orientador Científico: Arquitecto António Pedro Pacheco | Co-Orientador: Doutor Arquitecto José Aguiar



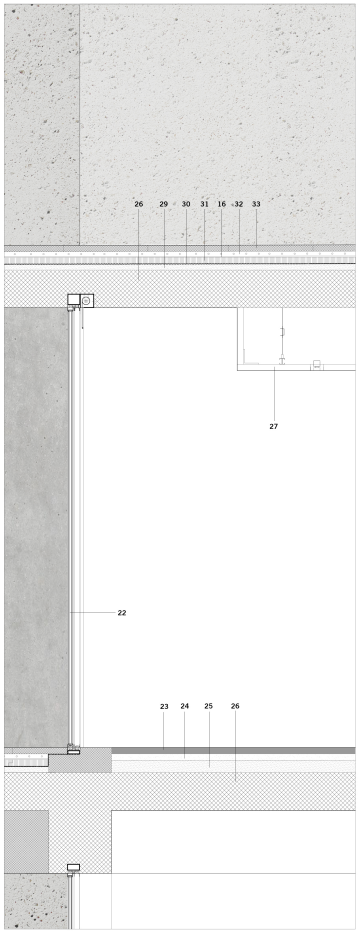


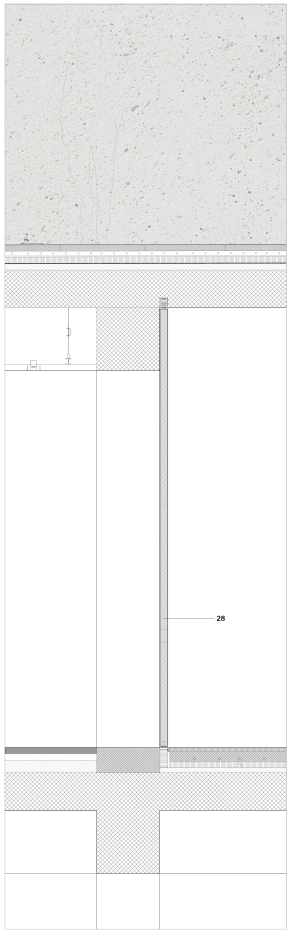


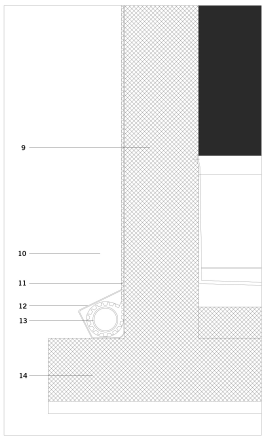


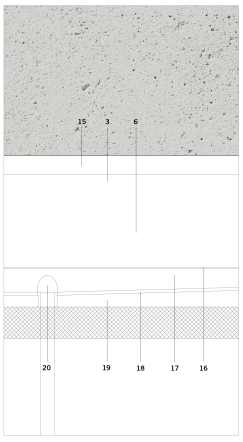


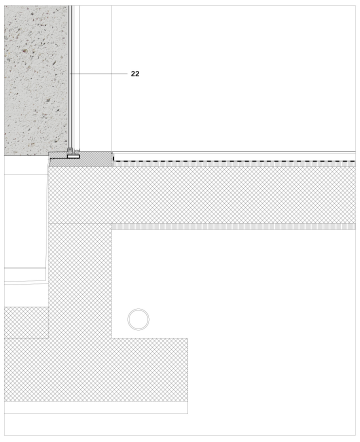


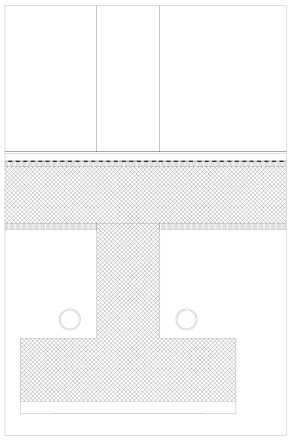




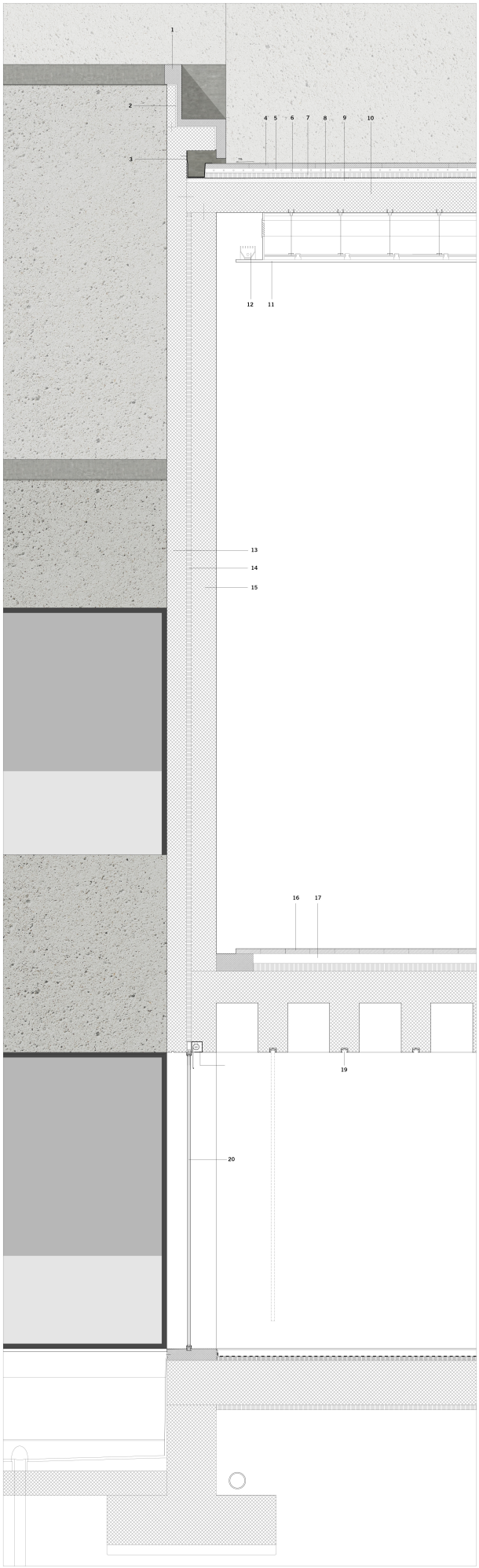




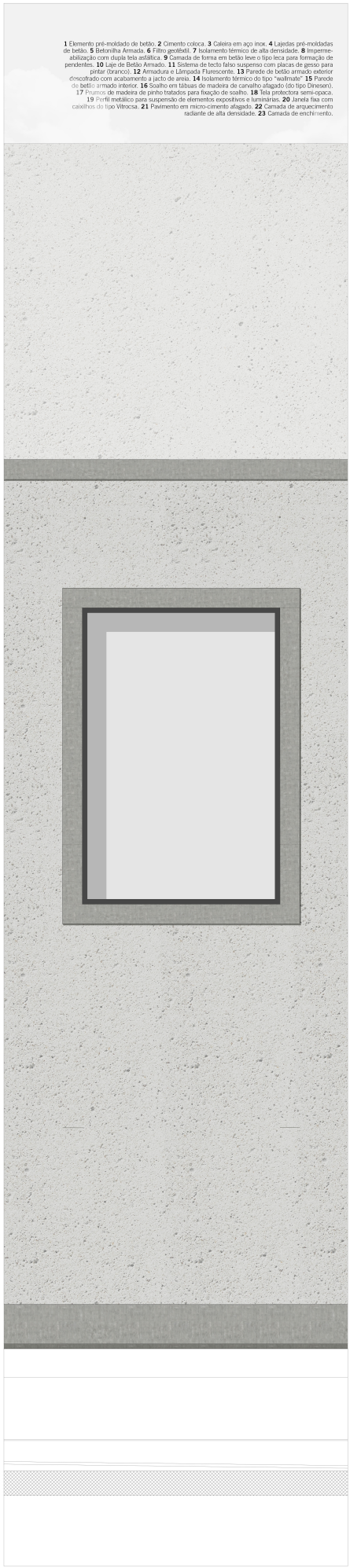




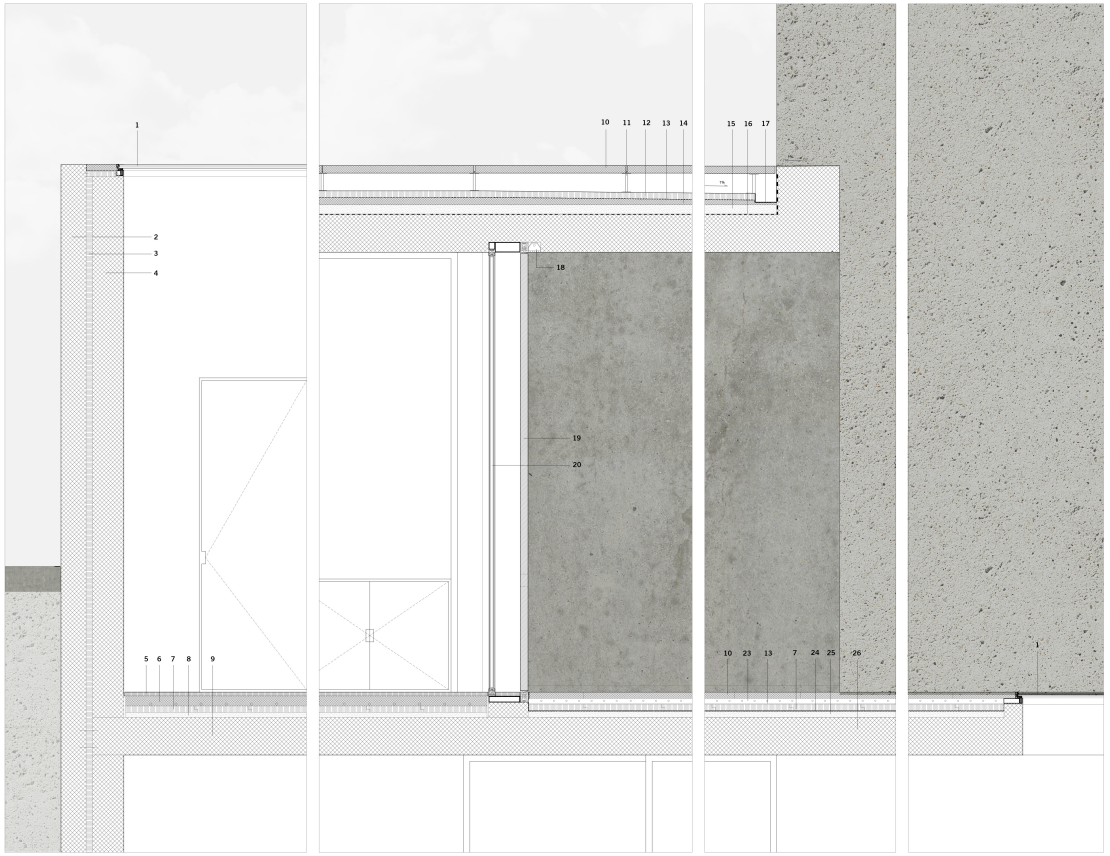
1 Pedra Calcária do tipo "Calçada Portuguesa". **2** Areia, **3** Brita, **4** Iluminação Exterior LED. **5** Bloco pré-moldado de betão. **6** Terra compactada com cobertura vegetal. **7** Tapete de betão poroso. **8** Asfalto Poroso. **9** Muro de contenção embetão armado. **10** Terra Compactada. **11** Lâmina Drenante tipo deltadrain + filtro geotêxtil. **12** Tela Asfáltica. **13** Drenante perimetral em PVC. **14** Sapata de betão. **15** Camada de betão poroso. **16** Filtro geotêxtil. **17** Caravilha de vidraço para drenagem. **18** Tela buttílica de impermeabilização e proteção anti-raizes. **19** Camada de forma. **20** Rolo de pinha. **21** Goteira. **22** Janela de vidro duplo em caixilho de aluminio "dupla rail" do tipo Vitrocsa. **23** Alcatifa cinza claro. **24** Betonilha de regularização. **25** Camada de enchimento. **26** Laje em betão armado. **27** Sistema de tecto falso suspenso com placas de gesso para pintar (branco) e iluminação. **28** Porta de correr exterior em folha de aço inoz escovado. **29** Camada de forma em betão leve o tipo leca para formação de pendentes. **30** Impermeabilização com dupla tela asfáltica. **31** Isolamento térmico de alta densidade. **32** Betonilha Armada. **33** Lajedas pré-moldadas de betão. **34** Elemento pré-moldado de betão. **35** Cimento colaca. **36** Caleira em aço inox. **37** Acabamento das superficies exteriores de betão em jacto de areia (baixa densidade)

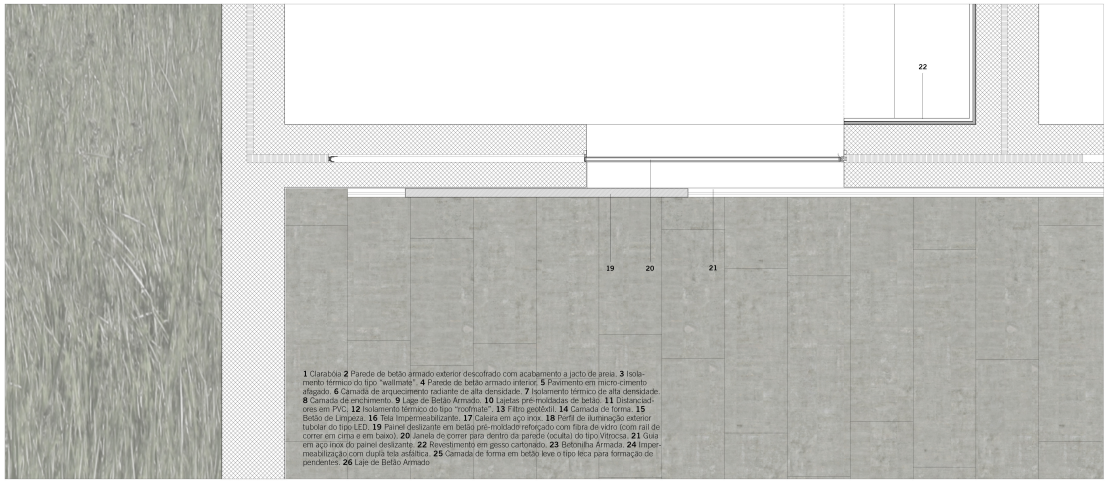






1 Elemento pré-moldado de betão. **2** Cimento colca. **3** Caleira em aço inox. **4** Lajedas pré-moldadas de betão. **5** Betonilha Armada. **6** Filtro geotêxtil. **7** Isolamento térmico de alta densidade. **8** Impermeabilização com dupla tela asfáltica. **9** Camada de forma em betão leve o tipo leca para formação de pendentes. **10** Laje de Betão Armado. **11** Sistema de tecto falso suspenso com placas de gesso para pintar (branco). **12** Armadura e Lâmpada Fluorescente. **13** Parede de betão armado exterior descofrado com acabamento a jacto de areia. **14** Isolamento térmico do tipo "wallmate" **15** Parede de betão armado interior. **16** Soalho em tábuas de madeira de carvalho afagado (do tipo Dinesen). **17** Prumos de madeira de pinho tratados para fixação de soalho. **18** Tela protectora semi-opaca. **19** Perfil metálico para suspensão de elementos expositivos e luminárias. **20** Janela fixa com caixilhos do tipo Vitrocsa. **21** Pavimento em micro-cimento afagado. **22** Camada de arguecimento radiante de alta densidade. **23** Camada de enchimento.





1 Clarabóia **2** Parede de betão armado exterior descofrado com acabamento a jacto de areia. **3** Isolamento térmico do tipo "wallmate". **4** Parede de betão armado interior. **5** Pavimento em micro-cimento afagado. **6** Camada de arqueicimento radiante de alta densidade. **7** Isolamento térmico de alta densidade. **8** Camada de enchimento. **9** Lage de Betão Armado. **10** Lajetes pré-moldadas de betão. **11** Distanciadores em PVC. **12** Isolamento térmico do tipo "roofmate". **13** Filtro geotêxtil. **14** Camada de forma. **15** Betão de Limpeza. **16** Tela Impermeabilizante. **17** Caleira em aço inox. **18** Perfil de iluminação exterior tubular do tipo LED. **19** Painel deslizante em betão pré-moldado reforçado com fibra de vidro (com rail de correr em cima e em baixo). **20** Janela de correr para dentro da parede (oculta) do tipo Vitrocsa. **21** Guia em aço inox do painel deslizante. **22** Revestimento em gesso cartonado. **23** Betonilha Armada. **24** Impermeabilização com dupla tela asfáltica. **25** Camada de forma em betão leve o tipo leca para formação de pendentes. **26** Laje de Betão Armado












ANTONY
GORMLEY
MASTER
CLASS









Fotomontagem do Atrio (Rua interior) e da "Janela do Bairro"
Faculdade de Arquitectura U.T.L | Mariana Santana 65619
Orientador Científico: Arquitecto António Pedro Pacheco | Co-Orientador: Doutor Arquitecto José Aguiar



Fotomontagem da Vista da Rua da Junqueira
Faculdade de Arquitectura U.T.L | Mariana Santana 65619
Orientador Científico: Arquitecto António Pedro Pacheco | Co-Orientador: Doutor Arquitecto José Aguiar