

An abstract painting featuring bold, expressive brushstrokes in red, black, and white. The composition is dynamic, with thick applications of paint creating a sense of movement and texture. The red strokes are prominent, often layered over black and white, creating a complex visual effect. The background is a mix of these colors, with some areas appearing more saturated than others. The overall style is reminiscent of gestural abstraction or expressionism.

ART AND GALLERY...

ART AND GALLERY...
DESENVOLVIMENTO
DO ESPAÇO ATRAVÉS DA
CENOGRAFIA:
POLIVALÊNCIA E FLEXIBILIDADE,
GALERIA COMERCIAL
TÂNIA MARTINS

ORIENTADOR:
ARMANDINA DÉsirÉE
TOMÁS PEDRO

CURSO:
ESPAÇOS URBANOS E INTERIORES
2011/2012



ESAD
ESCOLA SUPERIOR
DE ARTES E DESIGN
MATOSINHOS

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, que muito lutaram e trabalharam
para tornar possível esta fase de transição na minha vida,
a nível profissional.
Muito lhes devo, podendo apenas contribuir e oferecer
a minha eterna gratidão
e admiração.

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE:

Versatilidade, Flexibilidade, Polivalência, Cenografia:
iluminação/mobiliário, Remodelação e Reabilitação.

RESUMO: (MÁX:200 PALAVRAS)

O projecto de reabilitação de património edificado, que nos propomos desenvolver, data de 1584 e pretende passar a albergar a uma galeria comercial, situada em Vila Real. Funcionará como espaço expositivo de obras de arte. Este espaço deverá primar pela flexibilidade e polivalência, isto seria possível através de vocabulário cenográfico.

O seu uso associado à luz e mobiliário de fácil deslocação, permitirão diversas opções, possibilitando e dando resposta a qualquer tipo de exposição.

Pretende-se que o espaço seja compreendido de diversos modos, mas com entidade e carácter próprio.

A luz por se tratar de um dos elementos centrais, seria trabalhada em conjunto com um perito neste assunto, de modo a criar um ambiente equilibrado e apelativo.

Outro factor de relevância, reside no facto de despertar o interesse pelas artes de modo a fazer parte da vivência e cultura urbana. Por último, este seria projectado de modo a facilitar os acessos a pessoas com mobilidade condicionada.

De um modo geral, pretende-se que as intervenções que este edifício irá sofrer no âmbito deste projecto, se adequem à sua nova função, ou seja, de restaurante para galeria de arte.

Pretende-se uma galeria aberta à cidade que passasse a fazer parte dos hábitos sociais urbanos e a um público vasto e diversificado.

KEY WORDS:

Versatility, Flexibility, Polyvalence, Scenography:
lighting / furniture, Remodeling and Rehabilitation.

ABSTRACT: (MÁX: 200 WORDS)

The rehabilitation project of edified patrimony that we propose to develop, date from 1584 and intends to host a commercial gallery, placed in Vila Real.

It will be used as an exhibition place for artwork. This place should strive for flexibility and polyvalence, which would be possible through scenic vocabulary. Its use associated with the light and furniture of easy displacement, will allow several options, enabling and responding to all types of exposure. It is intended that the place is understood in different ways, but with its own character and entity.

The light, and because it is one of the central elements would be joint working with an expert on this subject, in order to create a balanced and appealing ambience. Another important factor is that arouses interest in the arts to be part of life and urban culture. Finally, this would be designed so as to facilitate the access for people with physical disabilities. In general, it is expected that the interventions that this building will suffer under this project, will adapt to its new function, that is to say, from restaurant to art gallery.

It is intended a gallery open to the city that would become part of the urban social habits and to a wide and diverse public.



AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, pelo apoio incondicional, em momentos
de dúvidas e desânimo.

Sem eles nada seria possível, sendo a sua presença um pilar
estrutural para mim.

Agradeço aos meus amigos e ao meu namorado,
que nunca me deixaram desistir e sempre
acreditaram em mim, apesar de às vezes,
nada parecer possível ou alcançável.

À Professora Désirée Pedro, por tudo o que me ensinou e
pela ajuda constante, ao longo
deste intenso caminho.

Ao Professor Paulo Coelho
e ao Professor Pedro Leão, pela ajuda em determinados
momentos deste percurso.

Ao senhor Valente, que gentilmente cedeu o espaço em causa,
para a execução deste projecto, em Vila Real.

ÍNDICE

Dedicatória	Pág. 4
Palavras-chave	Pág.6
Abstract	Pág.7
Agradecimentos	Pág.10
Índice	Pág.12
Epígrafe	Pág.16
Contextualização e enquadramento	Pág.17
1.1 Caracterização do trabalho / Definição do tema	Pág.18
Enquadramento urbanístico e reabilitação de património	
1.1.1 Contextualização do Projecto	Pág.19
Cenografia como elemento unificador do espaço	
Iluminação	Pág. 20
2.1 Luz e suas influências	Pág.21
2.1.1 Luz Natural e Luz Artificial	Pág. 22
2.1.2 Iluminação de Museus e Galerias	Pág.23
Museus e Galerias	Pág.24
3.1 Espaços de arte: museus e galerias	Pág.25
Enquadramento e sua evolução	
Referências Bibliográficas	Pág.28
Projecto	Pág.36

Memória Descritiva e Justificativa	Pág.37
4.1.1 Princípios e finalidades do Projecto	Pág.37
4.1.2 Localização e Descrição da pré-existência	Pág.38
4.1.3 Proposta polifuncional e distribuição espacial	Pág.39
Fotografias da pré-existência	Pág.42
Envolvente do edifício e Pré-existência Interior	Pág. 43
Fotografias da maquete de estudo	Pág.44
Renderings de estudo / Renderings Finais	Pág.45
Renderings Finais (2)	Pág.46
Fotografias da maquete final	Pág.47
Bibliografia	Pág.54
Obrigado	Pág.56



EPÍGRAFE

Criar, delinear espaços, deixar os sonhos acontecerem
são motivos suficientes para que a sedução pelo Design se concretize.
Frequentemente aquilo que percebemos ultrapassa
o que é meramente observado.
Os objectos superam a sua simples materialidade para surgirem como
contadores de histórias, como
incentivadores de emoções.
A luz é essencial para a existência,
não só pelas possibilidades sensoriais que nos faculta,
como também pela influência que tem
no nosso estado de espírito.

Paula Monteiro

1.

CONTEXTUALIZAÇÃO E ENQUADRAMENTO



I . I Caracterização do trabalho/ Definição do tema **Enquadramento urbanístico e reabilitação de património**

O projecto de remodelação de património edificado, que nos propomos desenvolver, pretende dar resposta a uma galeria comercial, funcionando como espaço expositivo de obras e peças de arte. Para tal, como elemento fulcral e essencial para dar resposta a um espaço que deverá primar pela flexibilidade e polivalência, usaríamos vocabulário cenográfico. O seu uso associado á luz, quer natural, quer artificial do espaço, constituiriam o palco para diversos modos de apresentar a acção em causa, ou seja, diversos modos de encarar uma exposição e suas vertentes.

A galeria situa-se num aglomerado urbano, pretendendo-se com a recuperação de um espaço pré-existente, intervir conscientemente no processo dinâmico de uma cidade, devendo garantir-se a mínima estabilidade urbana, nas suas partes e no seu todo, prolongando uma identidade que foi conseguida de forma gradual. A cidade é um património do passado, transferida para o futuro e, se for possível melhorada pelo presente (Gracia, 1992). No entanto, a capacidade do edifício não perder a sua singularidade revela-se no respeito pelos sistemas construtivos e formais existentes. Assim sendo, não se pretende uma cópia acriteriosa, mas sim um acrescento com a nova intervenção, de modo a clarificar os novos usos e funções (Pedro, 2011), onde a dinâmica da cidade não carece de preocupações psicológicas ou sentimentais, podendo afirmar-se que as cidades permanecem mas nunca se mantêm iguais a si mesmas (Gracia, 1992). Todas elas partem de um contexto físico existente, pertencentes a uma outra temporalidade e espacialidade, onde se constroem sobre o construído e como tal modificam a envolvente. Modificam uma singularidade inserida num tecido construído com o qual se mantêm relações de proximidade e contextualização ainda em continuidade ou já em ruptura, ou seja, manteve-se o património resultante de um tempo que não se reflecte na envolvente (Pedro, 2011).

No entanto, a forma como o homem interpreta e interage com a cidade, por vezes são fruto da “circunstância”, que tal como o nome indica, são um conjunto de factores que o envolvem, fruto das suas vivências, do seu próprio ser. Constituem assim, circunstância da organização do espaço, circunstância das formas que o organizam, para além das formas pré-existentes, factores tão variados como o pensamento científico ou a religião, a economia ou a sensibilidade, a política ou a filosofia, sem por vezes discernir a importância de uns sobre os outros (Távora, 1999). Este conjunto de factores, remetem-nos para a ideia que indivíduos educados no interior de culturas diferentes, vivem igualmente em mundos sensoriais diferentes (T.Hall, 1986), assim sendo, quando se altera património, o Designer terá de criar harmonia, considerando que “harmonia” é a palavra que traduz equilíbrio, consciência e sensibilidade, integração hierarquizada, ou seja, ele terá de criar um espaço apelativo e equilibrado capaz de dar resposta a todos os factores citados anteriormente (Távora, 1999). Peter Zumthor, afirma que “Quando faço um edifício, gosto muito de imaginar que este se torna parte integrante do espaço envolvente” (Zumthor, 2006, p. 65), no entanto, quando os agentes que intervêm no edificado não são tão qualificados, a arquitectura caminha muito ao sabor de gostos/pessoais, de entidades, de camadas sociais, dum modo geral, incoerentes (Távora, 1999). Presente e passado não podem tornar-se equivalentes, deste modo intervir na arquitectura do passado, requer um compromisso crítico (Gracia, 1992), com isto, o arquitecto, apresentará uma posição permanente de aluno e de permanente educador, para tal terá de saber ouvir, considerar, escolher e até castigar, isto se quiser ser bem-sucedido e interpretado no seu trabalho (Távora, 1999).

“A incompatibilidade contemporânea de fazer arquitectura compatível com a antiga, justifica-se com a atitude defensiva que protege os edifícios históricos da agressão dos arquitectos que só podem actuar desde a sua formação (deformação) moderna” (Gracia, 1992, p. 185, tradução livre). No entanto, a leitura do nosso passado, na medida que nos é possível apreendê-lo, é de quase harmonia, ou seja, sóbrio, modesto, sem pretensões geniais, sem contrastes espectaculares, a organização do espaço português, processou-se de um modo constante, designado por “romântica” (Távora, 1999). A cultura é, maioritariamente, uma realidade oculta, muitas vezes não apreendida e constitui o drama da existência humana (T. Hall, 1986).

1.1.1 Contextualização do Projecto

Cenografia como elemento unificador do espaço

O Designer desempenha um papel importante no campo da criatividade e novidade. Este, deve ser capaz de expor as suas ideias, pois as pessoas esperam ideias arrojadas e que vão ao encontro das suas ideias e objectivos (Russell, 2008). “ A capacidade da arquitectura funcionar como um sistema de representação da realidade a partir de um número concreto de componentes elementares e a sua própria condição efémera são partes fundamentais da encenação.” (Azara & Guri, 2000, p. 46, tradução livre). O espaço é fornecido ao espectador como um espaço credível, confiável, onde a perspectiva, a profundidade e a luz constituem elementos fundamentais (Ribeiro, 2009).

É neste contexto que o Designer conta com a evolução das mentalidades e com as preocupações de uma sociedade, fazendo parte integrante da cultura material pelo qual se insere, criando relação entre pessoas e objectos (Guillaume, Heilbrunn, Peyricot, 2003), assim sendo a arquitectura e o design, fornecem os instrumentos que permitirão dar forma aos diferentes mundos contidos na dramaturgia ou sugeridos nas intenções da cenografia (Ribeiro, 2009). Com isto, poderemos dizer, que a relação entre o Designer e a cenografia, está além da pura semelhança de procedimentos. O cenógrafo, projecta sonhos aos quais o Designer irá dar forma (Azara & Guri, 1997). Este espaço poderia primar pela versatilidade e flexibilidade, podendo servir diversas funções, podendo usar-se qualquer um destes para qualquer função desejada, adaptando-se assim a qualquer tipo de exposição (Monteys & Fuertes, 2001).

Deste modo, libertos de constrangimentos funcionais, assumimos o papel de contadores de histórias, colecionando imagens e conhecimentos que se adequam ao grau de dramatismo da cena, ou seja, a partir de uma determinada imagem, que normalmente advém do mundo da arquitectura e do design, esta adapta-se à dramaticidade da cena (Ribeiro, 2009), no entanto, o espaço “deve compreender-se como um aglomerado de diversos âmbitos mas com entidade própria” (Monteys & Fuertes, 2001, p. 64, tradução livre). Podendo-se afirmar, “A cenografia, é igual a um espelho, modifica e altera a realidade, alterando não só a aparência, mas sobretudo todo o seu ser.” (Azara & Guri, 2000, p. 26, tradução livre).

A intenção de transportar a ideia de objecto como mecanismo mutável e de funcionamento maquinal para a arquitectura, tem alguns entraves pois nos casos de recuperação e reabilitação de espaços de valor patrimonial, o confronto é inevitável e previsível. Para atenuar essa problemática, as galerias poderiam conjugar o espaço da construção permanente, como um arquivo de memórias, onde integrassem os objectos mutáveis que constituem, por sua vez, um retrato da intensidade fugaz e efémera das vivências contemporâneas (Ribeiro, 2009). Cabe neste sentido aos responsáveis de projecto, criar outros mundos, outras realidades, para isso fazem-no a partir de um material profano, que é o que envolve e faz sonhar o espectador (Azara & Guri, 2000).

Os princípios descritos anteriormente da cenografia, para a concretização do espaço que nos propomos desenvolver, aliada à iluminação do espaço, quer natural quer artificial, serão parte fundamental da caracterização deste espaço.



2.

ILUMINAÇÃO

2.1 Luz e suas influências

“Luz permite-nos ver, estimula, informa e emociona. Não pode haver nenhuma forma visual, sem luz. Condiciona tanto a forma como vemos o nosso mundo, como a forma que nos sentimos.

Luz tem muitas fontes. O sol, a lua, o fogo e a electricidade, o nosso mundo é luz. A luz apresenta diferentes formas de nos fazer ver e responder de maneiras diferentes. A luz está constantemente a mudar – desde o amanhecer ao anoitecer, de época para época.

Luz revela superfície, forma e cor, que informa a nossa percepção individual do mundo e nos fornece uma linguagem comum.

Luz é parte integrante da arquitectura, que revela a função da beleza e da forma. Ela define a imagem, a cor e a textura da construção, das cidades e das paisagens” (Major, Speirs & Tischhauser, 2005, p.1, tradução livre).

O elemento unificador, para dar resposta à modificação e alteração do espaço através da cenografia, será a iluminação do espaço.

“A luz representa uma mais-valia, quer pela indispensabilidade, quer pela diferença que pode fazer ao dar ênfase a um ou outro elemento, tornando-o, muitas vezes, protagonista da acção.” (Rodrigues, 2010, p. 31). Esta determina a percepção da arquitectura, permitindo-nos avaliar e observar os detalhes do espaço, ou seja, o seu tamanho, as suas formas geométricas e as suas cores. Uma correcta iluminação do espaço, intensifica o impacto poético e emocional de um projecto (Verges, 2008).

O tema da luz na arquitectura apresenta-se vasto, pois pode ser abordado sob o ponto de vista histórico, cultural ou geográfico, bem como nas suas várias vertentes, natural/artificial, interior/exterior, logo é universal e implícito à arquitectura nas suas diversas componentes (Azevedo, 2010).

Uma correcta e eficaz iluminação, deve ser pensada, numa fase inicial de projecto, para que seja possível adoptar soluções mais eficazes e arrojadas. Isto requer por parte do Designer, perceber como o espaço será usado e para que tipo de público é que está a projectar (Macedo, 2010).

“A arquitectura ‘nasce e vive’ com cores, movimentos e sensações, num gesto quase intuitivo de a conceber com luz. No objecto arquitectónico, a iluminação ‘entranha-se’ sem se ver, mas é ela que revela e lhe dá expressão, numa simbiose vital.” (Azevedo, 2010, p. 36).

Através desta, de um modo consciente ou inconsciente, fazemos com que as pessoas se movam ou sigam determinadas direcções, criando-lhes assim percursos através da luz, para que isto seja possível, deixamos escuro as partes de menor interesse (Russell, 2008).

“A luz, reflectida num espaço, traduz um tempo e uma cultura, uma vez que o seu uso, associado ao tratamento do espaço, faz relacionar um conjunto de intenções que determinam um dado momento cultural ou histórico.” (Azevedo, 2010, p.36). A luz é mais do que o brilho ou escuridão: é meia arquitectura que pode dar respostas e possíveis soluções em questões funcionais e estéticos de projecto (Bianchi, 1991).

Esta é uma área de crescente interesse e encontra-se relacionada e ligada directamente com a visão. Pode criar ilusões de profundidade de campo, ou seja, pode alterar e de certo modo transformar o que vemos (Meyers, 2008). Consequentemente, as decisões de iluminação muitas vezes caem no esquecimento, e as oportunidades do Designer criar um bom projecto, nomeadamente uma boa iluminação, ficam em segundo plano (Russell, 2008). Frequentemente, a função de iluminar um espaço, fica ao encargo, de pessoas não qualificadas para a função e o resultado é devastador pois uma má iluminação pode por em causa diversos factores, nomeadamente o sucesso ou o fracasso (Jiménez, 1999b). A iluminação é parte fundamental em qualquer galeria comercial, sendo utilizada e projectada para realçar os diversos pormenores pertinentes do espaço, ou seja, ela foca os pontos ou peças pertinentes desta (Morgan, 2008).

2.1.1 Luz Natural e Luz Artificial

Existem duas fontes de luz na arquitectura: natural e artificial. A luz natural é fornecida pelo sol e imprevisível, não pode ser facilmente controlada e temos de construir o nosso ambiente em torno dela, pelo contrário, a luz artificial evoluiu como resposta tecnológica, para a necessidade de iluminar o nosso mundo depois de escurecer, tendo a vantagem de ser controlada (Major, Speirs & Tischhauser, 2005).

“A luz natural, tem sido e sempre será um elemento fascinante e misterioso” (Verges, 2008, p.16, tradução livre), assim sendo, a cultura moderna, considera que a luz é a origem de toda a vida e a exaltação do divino e sagrado, com a intenção de criar consciência que a luz é mais que uma mera fonte de luminosidade (Turrell, 2009). Com isto, o Designer, deve estar consciente dos recursos que tem à sua disposição, para tentar controlar da melhor forma a luz natural num espaço.

A iluminação natural sempre desempenhou um papel fulcral na história da arquitectura. Esta ao contrário da luz artificial, apresenta uma variação constante, dependendo da hora do dia e das estações do ano (Verges, 2008). Esta continua a ser uma fonte de inspiração, não só na arquitectura, mas também na arte, na música e na própria vida (Meyers, 2008).

No entanto, a luz solar, pode acarretar alguns problemas para uma boa iluminação, o excesso de radiação própria da luz desta, pode ter um efeito devastador quando ilumina determinados materiais, criando uma sensação de desconforto ao cliente que se encontre no espaço em causa (Jiménez, 1999b). Esta é mais económica e apresenta mais benefícios para a saúde e bem-estar, no entanto também pode causar monotonia e não é auto-suficiente para iluminar correctamente um espaço e para que seja possível a execução de terminadas tarefas (Verges, 2008).

Outro tipo de luz, é a iluminação artificial. Esta, já não tem a mesma importância, que em tempos teve. Actualmente, é um dado adquirido, mas nem sempre o simples facto de apertar um botão e ter luz, foi possível (Major, Speirs & Tischhauser, 2005). Durante muitos anos, a iluminação de prédios, era limitada para resolver apenas questões de segurança e funcionalidade. O objectivo era garantir luz suficiente para realizar qualquer actividade, sem ter em conta factores importantes, tais como o conforto psicológico e fadiga visual (Verges, 2008). Ao longo dos tempos, a arquitectura sentiu a necessidade de incluir a luz como um elemento a mais a ter em conta. No entanto, poucos arquitectos mencionam o papel que a luz reflecte nas suas construções (Major, Speirs & Tischhauser, 2005).

A iluminação artificial tem adquirido uma importância crescente, nos benefícios comerciais, económicos e ambientais, isto se utilizarmos uma correcta iluminação adequada ao espaço em causa (Verges, 2008). A maioria das nossas experiências que vivemos, são visuais. O som, o cheiro e o tacto, desempenham papéis diferentes, as pessoas baseiam-se na visão para descrever factores relevantes da sua vida e do que os rodeia (Russell, 2008).

Existem estudos que podem comprovar que uma má iluminação no local de trabalho pode afectar os níveis de desempenho e da satisfação dos trabalhadores pelo trabalho. De um modo inconsciente a luz, tem grande impacto sobre os seres humanos (Verges, 2008). Para tal, a escolha de luzes e lâmpadas, bem como a distribuição e o agrupamento das mesmas são factores muito importantes (Bianchi, 1991).

No entanto as pessoas mais afectadas sobre a influência da luz, são as crianças, isto deve-se ao facto de serem espíritos livres dos preconceitos, que caracterizam as pessoas adultas, logo a luz e o que ela evoca passam por elas como se fossem membranas transparentes, sendo possível usufruírem de um modo inconsciente de todas as maravilhas e sensações que a luz nos proporciona (Flavin, 2004).

2.1.2 Iluminação de Museus e Galerias

A iluminação artificial e natural de galerias e museus, facilita a apreciação e visualização, das obras de arte, podendo o espectador ter atenção aos mais pequenos detalhes, contribuindo assim para a sua crescente riqueza intelectual e cultural (Bianchi, 1991). A iluminação em galerias deveria abranger alguns conceitos arquitectónicos e de iluminação técnica, estes devem ser respeitados por quem os projecta e dirige, de modo a tornar a iluminação destes espaços mais sustentável do ponto de vista económico. A iluminação natural difusa, controlada, deveria existir na grande maioria dos edifícios e em particular nas galerias, aplicando-se algumas técnicas, estudadas nos anos 60 e 70 (Serafim, 2010). No entanto, iluminar este tipo de espaços e os objectos inerentes a este, é uma tarefa árdua, podendo mesmo, ser a mais difícil a desempenhar por parte do iluminador (Jiménez, 1999b). Até aos anos 70, foi um tema muito debatido por vários estudiosos ao aplicar as “cartas solares”, nos estudos da arquitectura e desenvolvendo os projectos de modo a retirar partido da iluminação natural (Serafim, 2010), está presente em quase todas as galerias, exposições e colecções, no entanto, nem todos estão capacitados para a utilizar de modo harmonioso e agradável ao espectador (Jiménez, 1999b).

Para conseguirmos alcançar estes objectivos, e sermos bem-sucedidos e ter o máximo de controlo do ambiente que nos propomos projectar, devemos tornar-nos íntimos com a luz e aprender a torná-la nossa aliada (Russell, 2008). Para além da utilização, racional e optimizada, da iluminação natural difusa, existem três tipos de luz, inerentes a uma boa iluminação de um museu: A iluminação ambiente, ou seja, é responsável pela iluminação mínima das salas de exposições e zonas de circulação. A iluminação de relevo é a responsável pela iluminação de uma pintura ou de uma escultura, devendo ser capaz de traduzir o espírito do artista aos olhos de quem a vê. Por último a iluminação de ênfase, como o próprio nome indica, é a de detalhe, a que deverá transmitir emoções (Serafim, 2010). Além destes princípios, o sucesso ou o fracasso de uma boa iluminação, vai depender muito da sensibilidade estética e funcional, baseando-se também nos bons exemplos de iluminação já efectuados (Bianchi, 1991). A execução de ensaios de iluminação em maquetas ou no decorrer da obra, bem como a afinação final da montagem da exposição permanente é fundamental para os resultados sejam do agrado de todos, sem as quais não é possível chegar a um resultado final positivo que salvguarde a integridade das obras expostas e o bom visionamento destas, pelos visitantes (Serafim, 2010).

3.

MUSEUS E GALERIAS



3.1 Espaços de arte: museus e galerias

Enquadramento e sua evolução

Como foi referido anteriormente, uma galeria comercial, apresenta normas para uma correcta iluminação, mas o tema “galeria/museu”, requer um estudo aprofundado, para podermos conhecer o espaço e as suas finalidades.

As Galerias/ museus deveriam ser, “Sem sombras, branco, asséptico, artificial, o espaço é dedicado à tecnologia da estética. As obras de arte são montadas, penduradas, espalhadas para serem estudadas” (O’Doherty, 1976, p.144). Quem já visitou um museu/galeria de arte moderna vai compreender o tipo de galeria evocado por O’Doherty, ou seja, cubo branco: um espaço simples, sem decoração, com paredes brancas e piso de madeira polida ou alcatifa cinza (Grunenberg, 1999). Esta é construída de acordo com leis rigorosas, tal como para construir uma igreja medieval. O mundo exterior deve ficar para segundo plano, de uma maneira geral eliminam-se as janelas (O’Doherty, 1976), as pinturas são penduradas, e afastadas numa única linha, por vezes com apenas uma grande obra em cada parede. As esculturas estão posicionadas no centro da galeria com amplo espaço ao seu redor. As obras de arte são uniformemente iluminadas, geralmente por holofotes pendurado no teto ou pela luz ambiente (Grunenberg, 1999). A galeria ideal, segundo O’Doherty, subtrai à obra de arte qualquer pista que interfira com o facto de ela ser “arte”. A obra deve ser isolada de tudo que poderia perturbar a avaliação que ela faz de si mesma (O’Doherty, 1976), para além destes princípios, o branco tornou-se o fundo preferido para a apresentação de arte contemporânea no século XX, embora isto raramente seja reconhecido ou notado (Grunenberg, 1999).

Com este tipo de características tão marcadas, este espaço apresenta um potencial semântico capaz de interagir com as diversas propostas dos artistas, tornando-se permeável a diversas leituras, como só os espaços com memória possibilitam (Pedro, Ribeiro, 2012).

De um modo geral, as colecções que constituem estes espaços, são conjuntos de objectos materiais ou imateriais (obras, artefactos, espécimes, documentos, arquivos, testemunhos, etc), que alguém, reuniu, classificou, seleccionou ou conservou, num contexto de segurança, para poder comunica-lo de algum modo, a um público mais ou menos amplo (Desvallées, Mairesse, 2010). O período de maior afluência destes colecionadores destas peças de arte, desenvolveu-se ao longo século XV. Tratando-se da compra de arte que a Igreja realizava a príncipes e aristocratas. Nesta época, encomendar retractos e colecionar antiguidades, adquire uma conotação de prestígio e moda (Rico 1999). A evolução do museu está intimamente ligado à própria história da humanidade. Especialmente, a necessidade que o homem de todos os tempos, culturas e lugares sentiu de colecionar diversos objetos e de preserva-los para o futuro (Fernández, 1999). Ao longo do século XV, “galeria” e “museu” oscilam dentro de uma definição pouco precisa, próprio do período onde se inseriam. Aqui museu, relaciona-se com a ideia de colecção, uma espécie de pantéon privado e galeria assume diversos significados, segundo autores diferentes. Paradoxalmente em nenhum deles, aparece uma relação directa com a obra de arte. No final do século XVI, estes conceitos ficam unidos e o caminho fica livre para a aceitação moderna do termo “galeria” (Rico, 1999).

Evoluindo da ideia primitiva de armário ou uma caixa, onde os colecionadores de arte, guardavam os seus bens mais valiosos, ou seja, estes eram assumidos como um invólucro ou um recipiente base de armazenamento de arte (Montaner, 2003). A instituição museu, criada e mantida pela sociedade, apresenta diversas normas, tais como: medidas de conservação preventiva, proibição de tocar nos objetos ou de expor substitutos, apresentando-os como originais. Fundadas sobre um sistema de valores: a preservação do património, a exposição de obras de arte e de qualidades únicas, difusão dos conhecimentos científicos actuais, etc (Desvallées, Mairesse, 2010). Entre o século XVIII e o século XIX, muito se alterou a forma de interpretação destes. Inicialmente a colecção semiprivada, era aberta apenas a um fluxo muito restrito, nomeadamente, hóspedes ilustres e estudiosos. Isto estava patente nas raríssimas imagens antigas que mostram o interior de museus de maravilhas, galerias ou gabinetes de curiosidades (Fernández, 1999).

A partir da segunda metade do século XX, a principal função das galerias/museus, consiste em preservar as riquezas culturais ou naturais acumuladas, sem dar a entender explicitamente a intenção de comunica-lo, ou seja, fazer circular uma mensagem a um público receptor (Desvallées, Mairesse, 2010). Os objetos colecionados e conversados nos museus são elementos fundamentais para o conhecimento daquele período no qual se insere, mas também para o desenvolvimento sociocultural do mundo moderno. Com as bibliotecas e os arquivos, os museus são os depósitos da maior parte dos testemunhos mais apreciados da criação humana ao longo dos séculos (Fernández, 1999).

“Na transição da modernidade para a pós-modernidade, o próprio museu sofreu uma transformação surpreendente: provavelmente pela primeira vez na história das vanguardas, o museu no seu sentido mais lato passou de filho desprezado a filho predilecto na família das instituições culturais. Essa transformação é, claro, visível sobretudo na feliz simbiose entre arquitectura pós-moderna e novos edifícios de museus. (...) a obsolescência planeada da sociedade de consumo encontrou o seu contraponto numa museomania inexorável. O papel do museu como espaço de conservação elitista, bastião de tradição e cultura superior, deu lugar ao do museu como meio de comunicação social, como espaço de encenação espectacular e exuberância operática.” (Huysen, 1995, p. 6)

Com isto, trata-se de passos graduais na evolução geral do museu, que se iniciou historicamente como um movimento independente do colecionador (Montaner, 2003), este “permaneceu no olho da tempestade do progresso, servindo de catalisador à articulação de tradição e nação, herança e cânone, e forneceu um modelo para a construção da legitimidade cultural no sentido tanto nacional como universal.” (Huysen, 1995, p. 162).

Existem dois tipos de museu: alguns muito tradicionais, como os museus de Belas Artes, onde as colecções consideram-se sagradas e definem uma conducta modelo por parte dos conservadores e dos visitantes, pelo contrário os outros, não se submetem a valores absolutos e examinam permanentemente (Desvallées, Mairesse, 2010). De acordo com o seu desenvolvimento, ao longo dos tempos, reconhecem-se quatro tipos de funções gerais para estes: a simbólica, cuja finalidade de glorificação religiosa e política esteve unida normalmente em quase todas as civilizações e culturas ao valor ostentativo dos objetos; a comercial, o valor de mercadoria; a documental, intimamente ligada ao valor informativo ou científico dos objetos. E por ultimo a estética, unida ao valor artístico das obras (Fernández, 1999).

O património inerente a estes, é um bem público cuja preservação deve ser assegurada pelas comunidades quando os particulares falham (Desvallées, Mairesse, 2010).

“O novo museu e as novas práticas expositivas correspondem às novas expectativas do público. Um número cada vez maior de observadores parece procurar experiências enfáticas, esclarecimentos instantâneos, acontecimentos espectaculares e êxitos imediatos em vez de uma apropriação séria e meticulosa do conhecimento cultural.” (Huysen, 1995, p. 162).

Segundo Frank Werner, “Ainda que o museu possa parecer popular, na realidade consiste numa complexa arquitectura “colada” formada por uma desconcertante abundância de referências tipológicas e iconográficas que gerações inteiras de historiadores da arte e a arquitectura tiveram de trabalhar muito para decifra-la” (Gracia, 1992, p. 221, tradução livre). Este tornou-se um aliado de peso da indústria cultural de massas, tornou-se cada vez mais popular, engraçado e comunicativo, estabeleceu-se como um elemento-chave de muitas cidades, para a reconstrução social e para melhorar a imagem da cidade e do turismo (Montaner, 2003).

Os museus de arte moderna têm sido amplamente criticados pelo seu conservadorismo estético, social e preconceitos ideológicos, tanto de dentro do mundo da arte contemporânea (por exemplo, artistas), bem como por historiadores da arte. No entanto, o cubo branco como um modelo de apresentação, demonstrou uma longevidade surpreendente, pois ele continua a ser constantemente reinventada e transformado para atender os mais recentes desenvolvimentos na arte contemporânea e os conceitos mais recentes de museu (Grunenberg, 1999).

O Museu/galeria, tornou-se um bem público, para a estimulação, interacção e também para o consumo, ou seja, cafetarias, restaurantes, lojas, livrarias, entre outros. O museu reforçou a sua dimensão colectiva e tornou-se um dos espaços mais distintos públicos das cidades contemporâneas (Montaner, 2003). Deste modo, estes passaram a ser vistos não apenas como destinatários mais ou menos dignos de subsídios, mas como potenciais geradores de renda para comunidades em que estão localizados. Com isto, pretende-se uma melhoria de qualidade de vida na cidade ou região e também para promover o crescimento económico (Barker, 1999). O simples facto de visitar um museu, requer ter em conta factores que podem ser facilmente esquecidos: se é uma instituição pública ou privada (se é financiamento público ou doações de privados), a arquitectura (localização e características do museu), o Design do interior e na medida em que segue o “cubo branco”, as informações fornecidas aos visitantes, seja em textos de parede, etiquetas, fichas de informação, ou seja, o contexto da apresentação (Grunenberg, 1999).

Um meio que muito tem contribuído para a divulgação destes espaços, são as novas tecnologias e a criação assistida por computador popularizado na internet a criatividade dos museus e a realização de exposições que apenas se podem visitar através de suportes digitais (Desvallées, Mairesse, 2010).

Com o tempo, a ideia tem sido fortalecer a etiqueta/rótulo da galeria, representação e vida colectiva. As galerias e as suas colecções, tornaram-se atracção turística, contribuindo assim para a cultura e criatividade dos visitantes (Montaner, 2003). De um modo geral, a educação da galeria pode definir-se como um conjunto de valores, conceitos, conhecimentos e práticas cujo objectivo é o desenvolvimento do visitante (Desvallées, Mairesse, 2010).

No entanto, as faixas e cartazes nas fachadas dos museus indicam que o museu está próximo do mundo do espectáculo, da feira popular e do entretenimento de massas (Huysen, 1995), onde a maioria dos agentes que trabalham no âmbito dos museus está longe de ter recebido a formação que estes implicam e poucos podem ter pretensões de serem museológicos apenas pelo facto de trabalharem num museu (Desvallées, Mairesse, 2010).

REFERÊNCIAS DE GALERIAS E MUSEUS

GALERIA DE EXPOSIÇÕES - FAUP



Fig.1 | Dezeen magazine (2011). *Eduardo Souto Moura Concursos 1979-2010* by Andr\u00e9 Campos and Pedro Guedes Oliveira. Retirado em Agosto 22, 2012, de <http://www.dezeen.com/2011/10/12/eduardo-souto-de-moura-concursos-1979-2010-by-andre-campos-and-pedro-guedes-oliveira/>

Esta foi a primeira Exposi\u00e7\u00e3o na FAUP, onde foram expostos trabalhos de um ex-aluno e professor.

A inten\u00e7\u00e3o desta exposi\u00e7\u00e3o, foi focar n\u00e3o em projectos de constru\u00e7\u00e3o e fotografias do produto final, mas pelo contr\u00e1rio, os organizadores Andr\u00e9 Campos e Pedro Guedes de Oliveira tentaram valorizar o processo de trabalho, at\u00e9 chegar \u00e0 solu\u00e7\u00e3o final.¹

Esta Galeria, serviu-nos de exemplo, pela simplicidade e flexibilidade que o espa\u00e7o apresenta. Comunicando a mensagem pretendida, de uma forma clara e directa.

Os m\u00f3veis expositivos, n\u00e3o podiam estar mais de acordo com o prop\u00f3sito, pois s\u00e3o pe\u00e7as simples e que possibilitam um sem fim de conjuga\u00e7\u00f5es, podendo ser deslocados com facilidade, de modo a enquadr\u00e1-los onde melhor se justifique.

¹ Retirado em Agosto 22, 2012, de <http://www.dezeen.com/2011/10/12/eduardo-souto-de-moura-concursos-1979-2010-by-andre-campos-and-pedro-guedes-oliveira/>

ONE DELHI ART GALLERY, NEW DELHI



Fig. 2 | Archello (2010). *Delhi Art Gallery*. Retirado em Julho 28, 2012, de <http://www.archello.com/en/project/delhi-art-gallery>

A Galeria de arte de Delhi, trata-se de uma das refer\u00eancias principais, pois procura criar um espa\u00e7o simples, de modo a proporcionar o melhor para a arte contempor\u00e2nea na \u00cdndia.²

O grande objectivo desta Galeria reside no facto desta, apesar da sua dimens\u00e3o reduzida, querer albergar e dar resposta, a qualquer tipo de exposi\u00e7\u00e3o.

Para que isto seja poss\u00edvel, o seu interior foi pensado e concebido, de um modo flex\u00edvel e vers\u00e1til, quer atrav\u00e9s de algumas paredes amov\u00edveis, quer pelo seu mobili\u00e1rio de f\u00e1cil desloca\u00e7\u00e3o. Deste modo, o espa\u00e7o facilmente se adaptará a qualquer exposi\u00e7\u00e3o de arte contempor\u00e2nea.

² Retirado em Julho 28, 2012, de <http://www.archello.com/en/project/delhi-art-gallery>

WHITE BIRD - BOUTIQUE PARIS



Fig. 3 | My (2011). *Galerie White Bird, Nouvel Écrin du Bijou à Paris*. Retirado em Setembro 10, 2012, de <http://www.madeinjoaillerie.fr/2011/01/galerie-white-bird-nouvel-ecrin-du-bijou-a-paris/>

Esta Boutique, apesar de requintada, apresenta uma grande simplicidade espacial. Aqui a intenção de Stéphanie Roger¹, fundadora desta boutique, reside na intenção de apresentar as mais finas e delicadas joias, de um modo simples e directo.

Neste espaço, a luz tem como principal função, prender a atenção do cliente, de uma forma muito controlada e delicada. Neste exemplo, podemos ver uma perfeita simbiose, entre luz natural e luz artificial, onde as duas se completam e não se sobrepõem.

A luz natural, ilumina de um modo geral todo o espaço. A luz artificial, está presente para destacar e dar mais ênfase às delicadas peças de joalharia.

As suas “paredes”, apresentam várias funções, para além da mera função de delinear as várias divisões da boutique, estas funcionam como biombo e não como paredes, propriamente ditas. também servem para expor diversas peças de joalharia.

Por último, estas por apresentarem aberturas, deixam antever toda a boutique, criando um certo mistério e curiosidade ao cliente, que pelo facto de ver apenas algumas peças, irão querer percorrer todo o espaço, para poder apreciar e avaliar todo o seu interior e suas joias.

¹ Acedido em: 10 Setembro, 2012, em: <http://www.madeinjoaillerie.fr/2011/01/galerie-white-bird-nouvel-ecrin-du-bijou-a-paris/>

ALHÓNDIGABILBAO



Fig. 4 | Alhóndiga Bilbao (2010). *La Alhóndiga, Centro de ocio y Cultura. Edificio*. Retirado em Setembro 10, 2012, de www.alhondigabilbao.com

Alhóndigabilbao, é um exemplo de reabilitação e reaproveitamento de um espaço, atribuindo-lhe um novo uso.

Em 1905 Ricardo Bastida, teve ao seu encargo a construção da nova Alhóndiga. Este projectou um edifício industrial, funcional e moderno para a época.

Em 1909 foi a sua inauguração, como armazém de vinhos, licores, azeite e vinagre.

Em 2002, dão-se os primeiros passos para um grande projecto que pretendia transformar o edifício

abandonado em um espaço multifuncional. Philippe Starck, leva a cabo este grande projecto, de criar um espaço urbano sem precedentes, realçando e valorizando o edifício.

AlhóndigaBilbao abriu as suas portas em 2010.²

Este é um exemplo de sucesso de reabilitação de um edifício, inserido na cidade. As pessoas podem deste modo disfrutar de um espaço singular e multidisciplinar, com uma grande variedade de actividades e programações para todo o tipo de públicos e gostos.

² Acedido em: 10 Setembro, 2012, em: www.alhondigabilbao.com

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE SERRALVES



Fig. 5 | Locais Porto (2012). *Museu de Arte Contemporânea de Serralves*. Retirado em Agosto 25, 2012, de <http://locais.porto24.pt/artes-e-entretenimento/museu-de-arte-contemporanea-de-serralves/>

O museu, cujo edifício foi projectado pelo arquitecto Siza Vieira, foi inaugurado em Junho de 1999. Tem uma colecção representativa da arte contemporânea portuguesa e internacional e apresenta uma programação de exposições temporárias, colectivas e individuais. Este famoso e conhecido museu no Porto, é um exemplo de simplicidade, estando estes princípios visíveis nas suas paredes e tectos brancos, chão de madeira, onde as exposições são colocadas e espalhadas em amplos espaços comunicantes, para que a sua observação e fruição seja fluida e livre de obstáculos. Apresenta um leque diversificado de exposições e actividades, procurando um público abrangente e diversificado.¹

¹Retirado em Agosto 25, 2012, de <http://locais.porto24.pt/artes-e-entretenimento/museu-de-arte-contemporanea-de-serralves/>

MOSS GALLERY

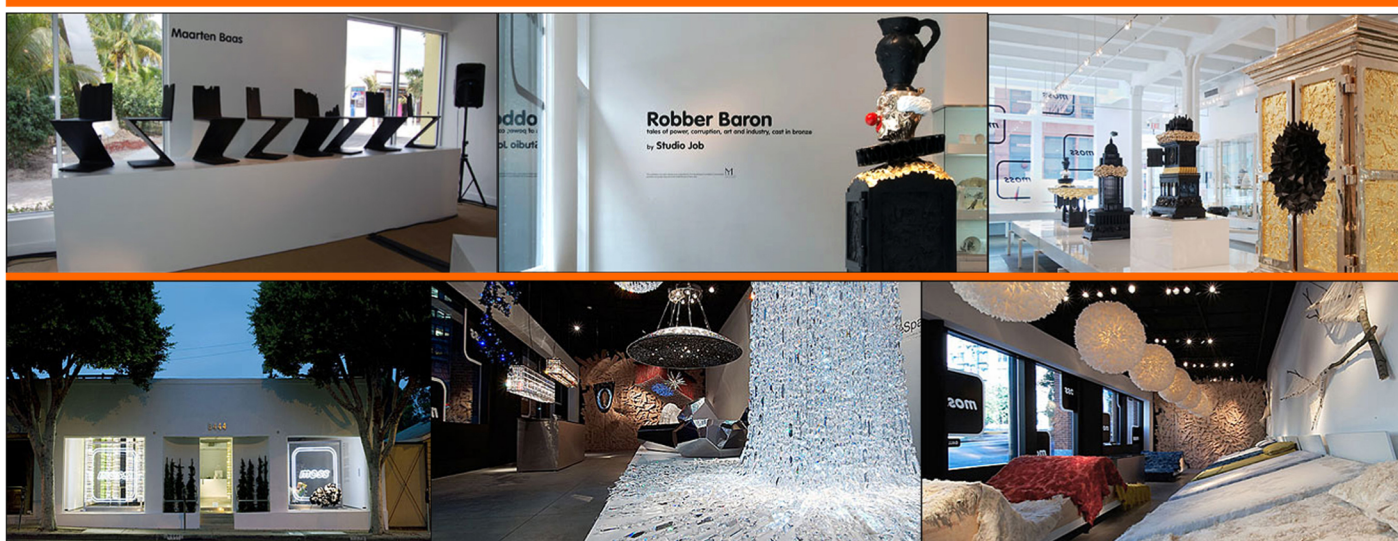


Fig. 6 | Moss Gallery (2012). *Moss Gallery of Art and Design*. Retirado em Agosto 25, 2012, de <http://www.mossonline.com/gallery-exec/display/home>

O grupo, Moss Gallery, apresentou e apresenta, continuamente, através de exposições nas suas galerias, diálogos entre Design e Arte. Quebrou tabus, que ainda permanecem entre a decoração, a arte e o design. Estes três conceitos, estão harmoniosamente presentes nas galerias Moss, onde cada um tem a sua função bem delineada e o resultado, são espaços visualmente agradáveis e apelativos. Procura-se que os limites disciplinares se reflitam espacialmente.²

²Retirado em Agosto 25, 2012, de <http://www.mossonline.com/gallery-exec/display/home>

GALERIA VERMELHO - SÃO PAULO



Fig. 7 | Vermelho (2000-2012). Galeria. Retirado em Setembro 13, 2012, de <http://www.galeriavermelho.com.br/pt/galeria>

Vituvius (2000-2012). Deslocamentos acerca do Cubo Branco. Retirado em Setembro 13, 2012, de <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.081/272>

De todas as referências citadas anteriormente, no que diz respeito a espaços expositivos, a Galeria Vermelho, faz uma síntese dos princípios e dos ideais, propostos para a concretização deste projecto de restauração e reabilitação do espaço que pretendemos desenvolver, no âmbito do Mestrado de Espaços Urbanos e Interiores.

A galeria Vermelho, estabeleceu-se como um dos principais pontos de criação e divulgação de arte contemporânea no Brasil. Esta catalisa o que de mais recente e inovador existe na arte actual, e surge como uma alternativa à rigidez dos espaços comerciais dedicados à arte.

Fruto das ideias de Eliana Finkelstein e Eduardo Brandão, este espaço foi inaugurada em 2002, após um longo processo de restauração e re-configuração de três casas. Foi criada pelos arquitectos Paulo Mendes da Rocha e José Armênio de Brito Cruz. O terreno inerente às casas, deu lugar a uma grande fachada branca, que já serviu inúmeras vezes para apresentar diversas exposições.

Em 2007, três novos espaços expositivos foram integrados ao prédio original. Criaram uma sala 3 destinada à apresentação de obras de acervo, além de um jardim externo, destinado à apresentação de esculturas e instalações. Também criaram o TIJUANA, local destinado à apresentação e venda de livros de artistas.

Dentre os vários projetos desenvolvidos pela Vermelho, é importante mencionar a mostra anual de performance arte VERBO. Sem fins lucrativos, a mostra tem como objetivo promover discussões e apresentar trabalhos de artistas e teóricos ligados à área da performance. A mostra, que ocorre desde 2005, propõe ainda criar no espaço da Vermelho, um ambiente de convivência que permita encontros e trocas de experiências entre público e artistas de diferentes procedências, do Brasil e do mundo.¹

Para além da informação e descrição técnica desta galeria, um dos factores de maior referência e relevância, foi o facto de esta seguir os princípios inerentes ao Cubo Branco, defendido por Brian O' Doherty.

Segundo este, "A galeria ideal, subtrai à obra de arte qualquer pista que interfira com o facto de ela ser "arte". A obra deve ser isolada de tudo que poderia perturbar a avaliação que ela faz de si mesma" (O'Doherty, 1976)². Estes princípios estão visíveis, na simplicidade com que as exposições e respectivas obras de arte, são apresentadas ao público.

Esta galeria, apresenta-se como uma das referências principais, para o projecto, pela sua flexibilidade e versatilidade, nos seus diversos espaços de exposição e pela sua simplicidade visual, servindo e dando resposta a qualquer tipo de exposição.

Todo o espaço, é utilizado para expor, desde a sua fachada, ao jardim, tal como o projecto da galeria "Art and Gallery", que todo o espaço, tem o propósito de expor, comunicar e transmitir uma mensagem, que é o gosto pelas diversas expressões artísticas, a um público abrangente e eclético.

¹Retirado em Setembro 13, 2012, de <http://www.galeriavermelho.com.br/pt/galeria>

²Retirado em Setembro 13, 2012, de <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.081/272>

CENTRO GEORGES POMPIDOU EM METZ

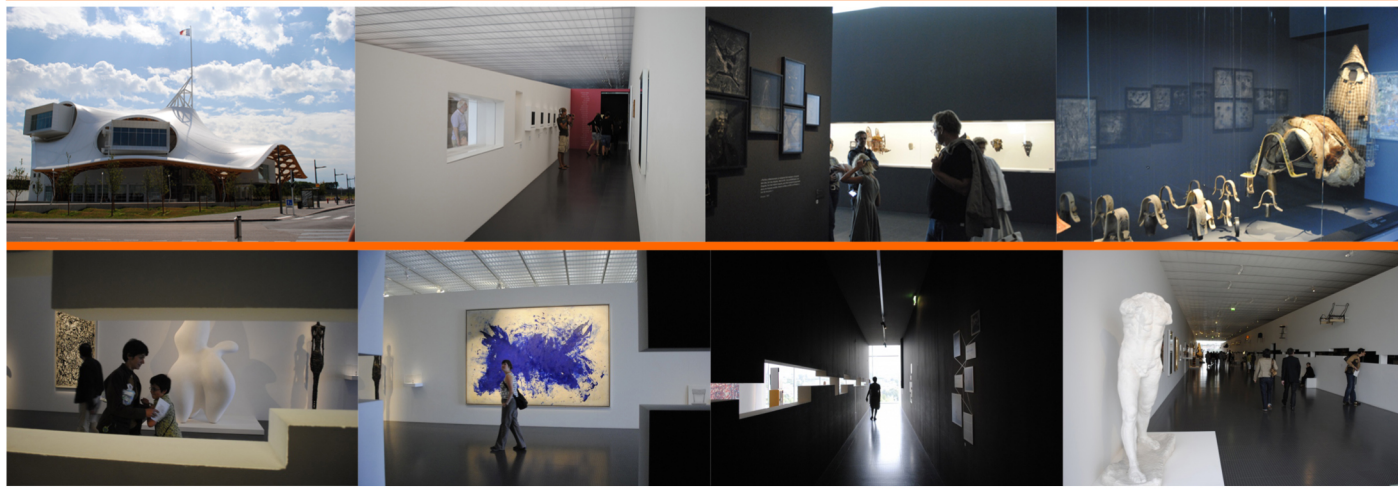


Fig. 8 | The White Cube & the Black Box (2010). Centre Georges Pompidou, Metz. Retirado em Setembro 10, 2012, de <http://whitecubeblackbox.wordpress.com/>

O centro Georges Pompidou em Metz, foi seleccionado como referência que se afasta dos conceitos defendidos, de flexibilidade e versatilidade, apesar de se tratar de um espaço com mais de cinco mil metros quadrados.

O projecto é do japonês Shigeru Ban e do francês Jean de Gastines. Este espaço, desenvolve-se em três paralelepípedos rotacionais, que servem de salas de exposição.

O espaço público interno, apesar de apresentar vãos de setenta metros de altura, não apresenta, grande flexibilidade, pelo facto da sua organização interna ser confusa e sem uma forma definida.

No que diz respeito às salas de exposição, são igualmente pouco flexíveis e versáteis, pois apresentam a mesma configuração prismática e o mesmo pé-direito, alto, porém ainda limitante.

O único espaço mais flexível, é o térreo, que não apresenta a forma rectangular na sua planta e possui um pé direito generoso!

O outro factor, que não vai de encontro com os conceitos defendidos, é o facto do desperdício de espaço interno, este aspecto deve-se, como já foi referido anteriormente, à sua construção em prismas rotacionais.

¹ Retirado em Setembro 10, 2012, de <http://whitecubeblackbox.wordpress.com/>

PRODUTO E SUA VERSATILIDADE

MINI-KITCHEN



Fig. 9 | Joe Colombo Design (2012). Mini-Kitchen. Retirado em Setembro 02, 2012, de http://www.joecolombo.com/inddes_index.htm

O design desta peça data de 1963, no entanto foi produzida um ano mais tarde, em 1964.

Trata-se de uma pequena cozinha sobre rodas, que contém todos os electrodomésticos e os recursos inerente para o bom funcionamento desta. Possui electricidade e é feita de madeira e plástico.²

Este é um bom exemplo de versatilidade e flexibilidade, por diversas razões, como por exemplo, as suas dimensões reduzidas que facilmente o permitem deslocar e colocar onde melhor se justifique, apresentando rodas, para que esta tarefa seja ainda mais facilitada. É uma boa solução de cozinha para quem não dispõe muito espaço em casa, fazendo parte dos objectos polifuncionais soltos da pré-existência. No projecto em causa, como se pretende um mini-bar, esta peça, é um exemplo a ter em conta, pelas suas características e funcionalidade.

² Retirado em Setembro 02, 2012, de http://www.joecolombo.com/inddes_index.htm

BOBY TROLLEY



Fig.10 | Joe Colombo Design (2012). *Bobby Trolley*. Retirado em Setembro 02, 2012, de http://www.joecolombo.com/inddes_index.htm

A peça de design foi projectada em 1970 e a sua produção e fabrico, foi igualmente nesse ano.

Carrinho utilitário com rotatividade nas bandejas, ligado por um eixo vertical. Foi projecto inicialmente para apoio a mesas de desenho, mas pode ser facilmente utilizado em escritórios, bem como para uso doméstico. Isto deve-se à sua capacidade de armazenamento e empilhamento vertical. É feito de plástico ABS moldado.¹

Esta peça, é mais um exemplo de multifuncionalidade, onde uma única peça pode servir e dar resposta a vários usos.

Apresenta dimensões reduzidas, é leve, facilitando a deslocação, não sendo uma peça fixa, como o comum produto de interiores.

¹Retirado em Setembro 02, 2012, de http://www.joecolombo.com/inddes_index.htm

BOXETTI COLLECTION



Fig. 11 | Boxetti (2009-2012). *Boxetti Designer*. Retirado em Setembro 03, 2012, de <http://www.boxetti.com/en/#designer>

A colecção Boxetti é orientada por três princípios básicos de design: funcionalidade, tecnologia avançada e a estética contemporânea do minimalismo.

Cada um dos módulos Boxetti é projetado para alcançar a máxima eficiência e funcionalidade adequada ao propósito.

A capacidade dos módulos se transformarem em blocos de forma compacta e sólidos são essenciais para o conceito de design.

O objectivo desta colecção, é obter um espaço amplo e confortável, livre de inutilidade.

Esta é um produto artesanal, que apresenta grande qualidade de materiais, bem como soluções estruturais e tecnológicas avançadas, factores estes, que tornam esta colecção exclusiva.²

Esta colecção foi desenhada por Rolands Landsbergs, sendo este Designer uma referência a mais a ter em conta, pois os conceitos pretendidos e defendidos para este projeto, não podiam estar mais visíveis e representados, nesta colecção.

²Retirado em Setembro 03, 2012, de <http://www.boxetti.com/en/#designer>

ILUMINAÇÃO DE ESPAÇOS E SUA INTENÇÃO

WANDERLUST HOTEL



Fig.12 | Monteiro, M. (2010). Wanderlust Hotel, Um Espaço Desconcertante. *Volt Lighting Design. Luz na Arquitectura, 8, Outubro a Março, 12-16.*

O Hotel Wanderlust, situa-se na “Little India”, apresenta uma imagem irrepreensível e um estilo genuinamente apetecível, na cidade de Singapura.

Desenhado no edifício de uma antiga escola, originalmente edificada, em 1920, o Wanderlust Hotel é um inovador projecto de Loh Lik Peng (Monteiro, 2010). Todos os espaços são diferentes e detentores de uma personalidade muito própria.

Este torna-se uma referência importante a ter em conta para o propósito defendido, pelo sua singular e soberba iluminação dos espaços interiores.

Toda a iluminação, foi pensada de uma forma minuciosa e cuidada, para dar ênfase e exclusividade a este hotel. Esta, apresenta um papel, quase material, ou seja, ela parece que se materializa e substitui o mobiliário dos quartos. Com isto, os seus quartos, podem-se enquadrar no estilo minimalista.

A iluminação adquire um papel de, iluminar, delinear e compor o espaço (substituição de algum mobiliário, pela luz), quer através das suas cores irreverentes, quer através das suas formas.

Outro factor importante reside, no facto de um espaço abandonado, onde outrora tinha sido uma escola, ganha nova vida e dá resposta a um hotel, tão pouco convencional e único.

TEATRO MARIA MATOS

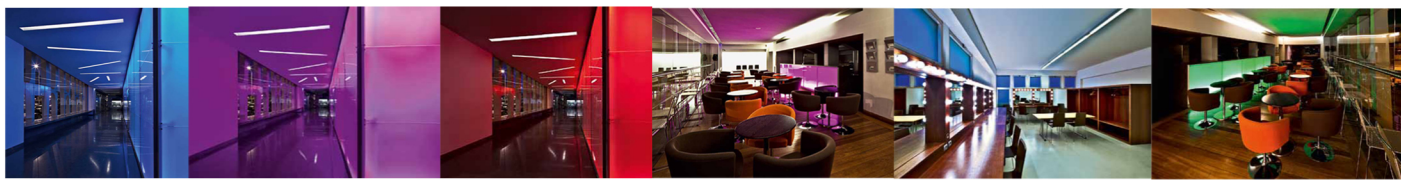


Fig.13 | Monteiro, M. (2010). Teatro Maria Matos, A luz como protagonista. *Volt Lighting Design. Luz na Arquitectura, 8, Outubro a Março, 38-40.*

O Teatro Maria Matos é um dos principais focos culturais de Lisboa. Com uma longa história, iniciada no ano de 1963, o espaço sofreu uma profunda remodelação,

onde a sua história se torna contemporânea. Mantendo os traços originais, o gabinete de arquitectura “Arsuna”, desenhou um novo projecto arquitectónico e cénico. As antigas divisões foram transformadas e procuram promover novos encontros e novos propósitos.

Um dos objectivos deste espaço, foi integrar a iluminação na arquitectura, onde o atelier desenhou um novo plano de iluminação para todo o teatro, prezando a forma, função e materiais das várias áreas (Monteiro, 2010).

Este Teatro, é uma referência de como a luz pode ser encarada como uma identidade singular, como uma grande ferramenta a mais para a cenografia, ou seja, como esta pode contribuir para a caracterização e encenação de um espaço.

Neste espaço, a iluminação, torna-se protagonista, deixando a arquitectura do espaço para segundo plano.

IGREJA DE TRINITARIOS

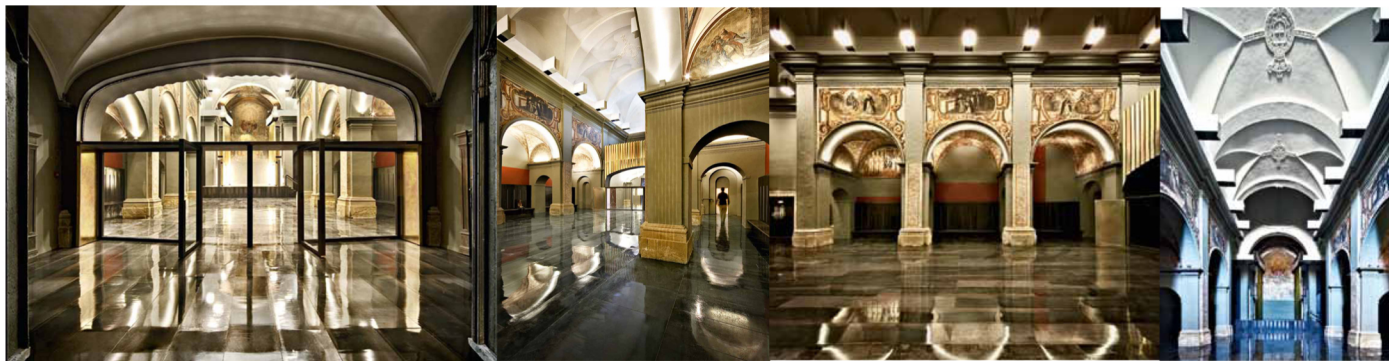


Fig.14 | Monteiro, M. (2010). Iglesia de los Trinitarios, Restaurar com Luz. *Luz na Arquitectura*, 8, Outubro a Março, 52-55.

Com uma história que remonta ao séc. XVIII, a Igreja da Ordem dos Trinitarios desempenhou um importante papel, social e religioso, na pequena cidade de Vic, Espanha. Recuando até ao desenho original, a dupla de arquitectos libertou a igreja de todo o ruído cenográfico e concebeu uma nova imagem elaborada com metal e luz. A principal beleza desta moderna reconstrução reside na liberdade conceptual, na nova grandeza extravagante e imponente que emana, uma percepção conseguida através da brancura das paredes, dos frescos recuperados e do novo pavimento elaborado com folhas de metal, uma escolha que prolongou e concedeu uma nova luz a todo o espaço interior (Monteiro, 2010).

Esta Igreja, apresenta uma iluminação bem elaborada e planeada, de modo a que o resultado final, seja um espaço apelativo e que convide à oração e paz de espírito. Este espaço, a nível estético, não podia estar mais de acordo, onde existe uma correcta e eficaz iluminação, nas suas partes e no seu todo.

CASINO DE CHAVES



Fig.15 | Monteiro, M. (2010). Raul Serafim, O Profissional da Luz. *Volt Lighting Design. Luz na Arquitectura*, 8, Outubro a Março, 42-49.

De todas as referências citadas anteriormente, no que diz respeito à iluminação de espaços, o Engenheiro e estúdio Raul Serafim, é um ícone e uma referência a ter em conta. Depois de participar em inúmeras obras, deste cemitérios, museus, igrejas, faculdades, teatros e habitação, este apelida-se como um eterno estudioso da luz. Isto encontra-se bem presente em todas as suas obras, onde a luz é trabalhada detalhadamente e minuciosamente, de modo a criar ambientes singulares e únicos. No Casino de Chaves, toda a sua iluminação é harmoniosa e apelativa, prendendo a atenção do visitante de um modo inconsciente e imediato. Neste espaço arquitectónico existe uma conjugação de iluminação, cor, textura e uma grande variedade de materiais. O seu interior, cria-nos um certo mistério e curiosidade, pois os seus espaços lúdicos, não são excessivamente iluminados, remetendo-nos para uma ténue e agradável penumbra.



4.

PROJECTO

4.1 Projecto

Memoria Descritiva e Justificativa

No âmbito do Mestrado de Espaços Urbanos e Interiores será apresentado e analisado em sessão aberta, o caso em específico de remodelação de património edificado, descrevendo os diferentes e graduais passos da intervenção em causa.

Intervir é modificar. Modificar património inserido num tecido construído com o qual se manterá relações de proximidade e contextualização, mantendo as linhas gerais do edifício, melhorando o seu comportamento técnico de modo a adaptar-se às condições actuais de conforto.

Ao reabilitar é necessário ter preocupações a nível cultural, a nível de património e a nível social sobre o território no qual se insere este edifício, procurando analisar e compreender a carga subjectiva dos critérios e escolhas favoráveis ao espaço, para manter novos programas de infraestruturas e o próprio ciclo de vida do edifício. É importante que ao fazer a remodelação de um edifício este mantenha o seu carácter construtivo e linguagem formal. Apesar de respeitar estes princípios, não devemos apenas limitar-nos a fazer uma cópia da pré-existência, mas pelo contrário, enriquecer o edifício com a nova intervenção, mantendo uma harmonia e inter-ligação com a pré-existência e as novas intervenções, encaixando-se de modo a que sejam capazes de dar resposta a novos usos e funcionalidades.

Ao reabilitar um edifício este poderá apresentar vários níveis de intervenção. As intervenções ligeiras incidem em pequenas reparações de equipamento e instalações. Intervenções médias, ou seja, as que intervêm na reparação ou substituição de caixilharias, para reforçar os elementos estruturais, reparação de revestimentos e redes de infraestruturas e reorganização espacial. Intervenções profundas, ou seja, para além de todos os elementos referidos anteriormente, as alterações resultam sobretudo da reorganização funcional e consequentemente na nova distribuição espacial, implicando demolições e reconstruções significativas e necessárias, assim como problemas estruturais. Por último, intervenções excepcionais que resultam de alterações profundas que podem obrigar à total reconstrução do edifício para outra finalidade. Neste caso em concreto, teríamos uma intervenção profunda, onde as demolições e a reorganização do espaço, seria necessária e urgente, para dar resposta ao propósito que nos propomos desenvolver, neste contexto (Pedro, Ribeiro, 2012).

4.1.1 Princípios e finalidades do projecto

Depois de analisar e pesquisar algumas galerias comerciais, com o intuito de conseguir reunir informação qualificada que fornecesse dados para a realização do projeto que nos propomos desenvolver, surgiu um espaço, que apresenta componentes interessantes para o desenvolvimento e concretização desta.

Um dos maiores desafios do projeto, reside no facto de criar um espaço neutro, capaz de albergar e dar respostas a qualquer exposição. Outro factor de relevância, está no facto de despertar e normalizar a fruição da arte como parte da vivência e cultura urbana. Em especial na zona onde esta se insere, a existência deste tipo de espaços é inexistente.

Despertar o interesse das pessoas pela cultura de um modo mais abrangente e naturalmente associado à vida da cidade, é pertinente e urgente, principalmente nas camadas mais jovens, que associam as galerias e as suas exposições, a algo monótono e vocacionado para um público mais velho.

Com este tipo de projeto, todos poderiam apreciar e de certo modo, aprender a gostar e a respeitar as várias expressões artísticas, de um modo mais seletivo.

4.1.2 Localização e Descrição da pré-existência

Fazendo uma prévia descrição do espaço, este está situado na Rua Marechal Teixeira Rebelo, na Travessa de S. Domingos, Freguesia de S. Dinis. Trata-se de uma rua bastante característica da cidade de Vila Real. Este edifício está localizado num aglomerado urbano, situado no centro histórico da cidade, caracterizado pelo uso comercial e habitacional. A sua localização poderá ser favorável para o tipo de espaço que nos propomos projectar, devido aos hábitos sociais que o envolve, onde facilmente as pessoas se aperceberiam da sua existência e contando com a curiosidade típica destas, facilmente este espaço poderia passar a ser frequentado com alguma frequência.

Não há um público-alvo para este espaço, uma vez que ambiciona ter um público abrangente, quer nas faixas etárias, quer socialmente e culturalmente. Os temas e ciclos expositivos poderão definir interesses particulares, mas uma vez que se pretende um espaço aberto à comunidade, todos os públicos são possíveis neste espaço.

A área a intervir é o rés-do-chão de um edifício já existente. A última utilização deste espaço, foi um restaurante Indiano, que apresentava 116.15 m² de área total. Este enquanto restaurante, apresentava sala de café, zona de balcão, sanitários de senhor/a, sala de restaurante, corredor de circulação, copa limpa, copa suja, cozinha, despensa do dia, instalações sanitárias para funcionários, zona de armazenagem.

Apesar de intervir apenas num piso, este espaço, é um edifício com dois pisos e meio, sendo os pisos superiores, ocupados por uma pensão, com bastantes anos e já bastante degradada pelo tempo. Também estes pisos necessitariam de manutenção urgente, pois a pré-existência, encontra-se degradada. Apesar disto, área a que nos propomos desenvolver é uma galeria e não habitação.

Propomos, pois, fazer a reabilitação e remodelação do espaço de modo a dar resposta ao projecto, ou seja, galeria comercial.

Este edifício denominado por “Casa da Calçada”, em tempos foi um pequeno solar, sendo comprado por escritura de 11-1-1584 por Francisca de Mesquita.

Muitos autores tentam contar a história, evolução e herdeiros da Casa da Calçada, mas apenas vou citar o Dr. Júlio António Teixeira¹. Nasceu no Brasil em 1901 e faleceu no Porto em 1967. Médico, Político, e sobretudo investigador na área da genealogia, tendo publicado, entre outras obras, uma importante obra de referência, intitulada Fidalgos e Morgados de Vila Real e Seu Termo.

Lista de senhores da Casa da Calçada, segundo o Dr. Júlio António Teixeira:

1ª Francisca de Mesquita, viúva de Pedro de Queirós;

2ª Seu filho João Queiroz de Mesquita (n.1575, m. 1625), cavaleiro de Cristo.

3ª Sua filha D. Cecília de Queiroz (n. 1615) mulher de Gonçalo Teixeira Lobo (de La Cerda), 3º morgado de Vilarinho de S. Romão;

4ª Sua filha D. Antónia de La Cerda (n. 1642, m. 1695) casada com António Teixeira de Magalhães Couceiro, governador de Vila Real, fidalgo da Casa Real, cavaleiro de Cristo;

5ª Seu filho Luiz Teixeira de Magalhães e La Cerda (n. 1662, m. 1735), capitão-mór de Vila Real, fidalgo da Casa Real, cavaleiro de Cristo;

6ª Seu filho José Caetano Teixeira de Magalhães e La Cerda (n. 1700 até m. 1759), fidalgo da Casa Real e cavaleiro de Cristo;

7ª Seu filho António Teixeira de Magalhães e La cerda (n. 1729), fidalgo da Casa Real;

8ª Seu filho Luiz Teixeira de Magalhães e La Cerda, capitão de Cavalos, falecido solteiro em 1809;

9ª Seu irmão Gaspar Teixeira de Magalhães e La Cerda (n. 1763, m. 1838), 1º visconde de Peso da Régua, tenente-general, comandante dos Exércitos realistas, casado com a filha herdeira do 1º barão de Vila Pouca...

10ª Seu filho Rodrigo de Sousa Teixeira da Silva Alcoforado (n. 1802, m. 1858), 2º barão e 1º conde de Vila Pouca;

11ª Seu filho Rodrigo de Sousa Teixeira da Silva Alcoforado (n. 1831, m.1883), 2º conde de Vila Pouca que não tendo geração de seus dois casamentos, legou todos os bens que herdara a sua segunda mulher, a qual os deixou a um sobrinho;

O Dr. Júlio Teixeira reproduz em desenhos, sem indicação de metais e esmaltes, o brasão que ainda na actualidade continua a adornar a fachada da Casa da Calçada, descrevendo-o da seguinte maneira: no 1º quartel uma torre que ele afirma pertencer a La Cerda; 2º a cruz de Teixeira; no 3º cinco flores de liz, que, surpreendentemente, ele atribui a Macedo, o que noutro passo corrige para Guedes; no 4º um xadrezado 3X3 (na realidade 4X5) que ele não hesita em interpretar como armas de Magalhães.

Esta linhagem e as suas alianças vêm descritas com muitos erros pelos autores, em especial por Júlio Teixeira. Apenas é perfeitamente certo que, ela provém do casamento de António Teixeira de Araújo com Francisca de Magalhães, ambos de Chaves, mas residentes em Vila Real, donde eram os primeiros cônjuges de ambos.

Como ele não teve filhos do primeiro casamento, ela torna-se a primeira proprietária do solar da Casa da Calçada, segundo consta na primeira escritura desta.

Posteriormente a esta lista de proprietários, foram-se perdendo os registos desta, sendo muita da sua história e sua evolução uma incógnita. Sabendo no entanto, que este solar em dada altura da sua história foi doado à Santa Casa da Misericórdia e assim permaneceu até ao ano de 2009, onde foi vendido a um particular (Teixeira, 1995).

O actual sistema construtivo foi sofrendo muitas alterações correspondentes às funcionalidades introduzidas neste edifício, como também aos acrescentos que foram surgindo.

¹ Acedido em: 03, Setembro, 2012, em :

<http://www.cm-vilareal.pt/concelho-mainmenu-162/ilustres-de-vila-real-mainmenu-166.html>

4.1.3 Proposta polifuncional e distribuição espacial

Para ir de encontro aos parâmetros referidos anteriormente, numa fase inicial de projecto, propomos realizar algumas alterações, recorrendo por isso a demolições, escavações, que definirão cotas que permitem hierarquizar os espaços através da criação de percursos e zonas, de modo a criar um espaço harmonioso e fluído no seu todo.

Uma das grandes preocupações do projecto a realizar, foi a iluminação do espaço, sendo um dos temas fundamentais do projecto. Esta seria fundamental para realçar quer detalhes arquitectónicos, bem como as obras de arte que estarão inerentes a esta galeria comercial.

Para conseguir uma correcta e eficaz iluminação seria necessário recorrer a um especialista neste campo, utilizando luxímetro para determinar os diversos níveis de iluminação (quer natural, quer artificial), pretendendo chegar à melhor solução, sem correr o risco de termos uma iluminação demasiado forte ou uma iluminação fraca e monótona.

Para conseguir chegar ao pretendido, também seriam necessário, utilizar correctamente tabelas de iluminância, para tal a parceria com um especialista de luz, seria determinante para não corrermos riscos desnecessários.

Outra das preocupações do projecto, foram os acessos a pessoas com mobilidade condicionada, pois o espaço apresentava muitos obstáculos à mobilidade destes, tanto para entrar no espaço, como no interior. Essencialmente as demolições e escavações foram necessárias para clarificar espacialmente a profusão de cotas existentes, associando as funções aos distintos níveis, mas também para facilitar, como foi referido anteriormente a mobilidade.

Para dar respostas, ao que nos propomos desenvolver, o espaço teria de sofrer alterações estruturais tanto no interior como no exterior.

Começando pelo exterior, os rebocos serão executados com argamassas semelhantes à existente, pintando-se o embasamento (actualmente em traço mais grosseiro e pintado na cor castanha) também em branco, tal como a restante parede.

As juntas de argamassa entre o aparelho de pedra aparente, será escovado para se retirar uma pequena superfície de cimento reenchendo posteriormente com argamassas pobres à base de cal e areia.

As cantarias existentes serão limpas com jacto de água de pressão ligeira para não danificar a pedra. Se a pedra apresentar falhas então serão colmatadas com argamassa de restauro, assumindo-se a falha.

As novas cantarias serão executadas conforme as existentes e usarão pedra em tudo igual semelhante à existente.

Outras alterações necessárias, seriam a abertura de mais três vãos na fachada principal do edifício, isto para aumentar a luz natural no interior do espaço, visto que a sua presença actualmente é, escassa e ténue, remetendo-nos para um ambiente algo triste e monótono. Todos os vãos que fazem a frente para a rua teriam caixilho basculante em alumínio com corte térmico e vidro duplo, deixando entrar de um modo mais generoso a luz, mas procurando o conforto térmico.

As escadas da entrada principal, teriam de ser demolidas, de modo a ser recuadas um metro e quarenta centímetros, isto iria facilitar a entrada a pessoas de mobilidade reduzida. Como se encontravam inicialmente, um deficiente físico em cadeira de rodas, só lhe seria permitido o acesso através de terceiros. Mas não só as escadas foram demolidas, inicialmente a entrada principal do edifício apresentava no canto direito, um pequeno muro, que servia como um canteiro. Como já referimos anteriormente, este teria de ser demolido e nesse espaço, poderia ser colocado uma plataforma elevatória, para subir as pessoas com mobilidade condicionada em cadeiras de rodas até à entrada principal do espaço.

No perímetro que rodeia o exterior, desenvolver-se-ia uma pérgola de jardim, feita de aço tubular e cabos de aço, de modo a servir de apoio a glicínias, filtrando a luz com a cor das flores e folhagem, aromatizando o espaço, personalizando com elementos naturais um espaço atualmente descaracterizado. O portão principal do espaço, apresentaria uma estrutura em grelha metálica com marcação de aberturas de modo a deixar transparecer a beleza própria e natural da pérgola e das glicínias sobre o plano das paredes em pedra aparente de granito, remetendo para uma imagem poética das entradas das casas ajardinadas presentes nesta região norte, chamando a atenção das pessoas que passem na rua.

No que diz respeito ao interior, as mudanças são em maior escala, aqui pretende-se um espaço neutro, onde a atenção do visitante se direcione apenas e só para os objetos expostos, o espaço não deve ter demasiado destaque, ou seja, deve ser sóbrio, discreto e neutro.

Este espaço, apresentaria um pequeno bar que facilmente poderia ser deslocado e aplicado, onde melhor se justifique de modo a facilitar o percurso dos visitantes e integrando-se com a disposição espacial pretendida. As infraestruturas necessárias ao seu funcionamento não dependem de tubagem e canalização fixa. De igual modo poderíamos ter um pequeno “móvel” que funcionaria como recepção para os clientes, igualmente de fácil deslocação e com os mesmos princípios que a peça descrita anteriormente.

Com este tipo de mobiliário, pretende-se criar mecanismos cenográficos polivalentes, capazes de que possa prever distintas conceções, criando a surpresa espacial, ou seja, diversas exposições. Estas peças são elementos, que nos remetem para a ideia que todo o mobiliário e algumas paredes podem ser facilmente deslocadas e combinadas de diversas maneiras, com isto todo o interior se adapta a qualquer exposição e não o contrário, do recheio da galeria adaptar-se ao espaço.

A planta total do espaço irá sofrer desníveis, ou seja, a parte da receção da galeria comercial, as Instalações Sanitárias e uma sala de exposição e projecção de áudio, estariam a uma cota, a parte restante de zona de exposição e minibar teria outra cota. O desnível destas, que se encontram no corredor central, seria de quarenta centímetros. O que ligaria estas, seria uma rampa de um único lanço com dois metros e oitenta centímetros de comprimento e um metro e setenta de largura, isto é, com a largura do corredor.

Na transição do minibar com uma das partes de exposição, a parede que dava acesso para as I.S., seria amovível, podendo ser colocada para expor quadros ou poderia ser retirada e aplicada noutra divisão, funcionando como um biombo. As I.S., estariam entre a receção e a sala de exposição. Uma delas apresentaria sanitários adequados a deficientes motores, neste caso na I.S. masculina.

Propomos retirar as portas do corredor central, porque neste caso são barreiras físicas à entrada de luz e substituí-las por dois vãos com caixilho de delgada secção e pano de vidro, passando assim a haver maior luminosidade natural no corredor, mudando desta forma a entrada principal ao espaço, que passaria a ser pela receção da galeria.

De um modo geral e sucinto pretende-se que a intervenção que este espaço sofreu, consiga clarificar a pré-existência, adequando-o à sua nova função, isto é, de restaurante passaria a galeria de arte, tornando claro o potencial que a edificação apresentava, apesar da anterior ocupação que muito o descaracterizou. Uma galeria aberta à cidade que passasse a fazer parte integrante do circuito urbano e de sociabilização dos seus muitos públicos.

PRÉ-EXISTÊNCIA DO EXTERIOR DO EDIFÍCIO

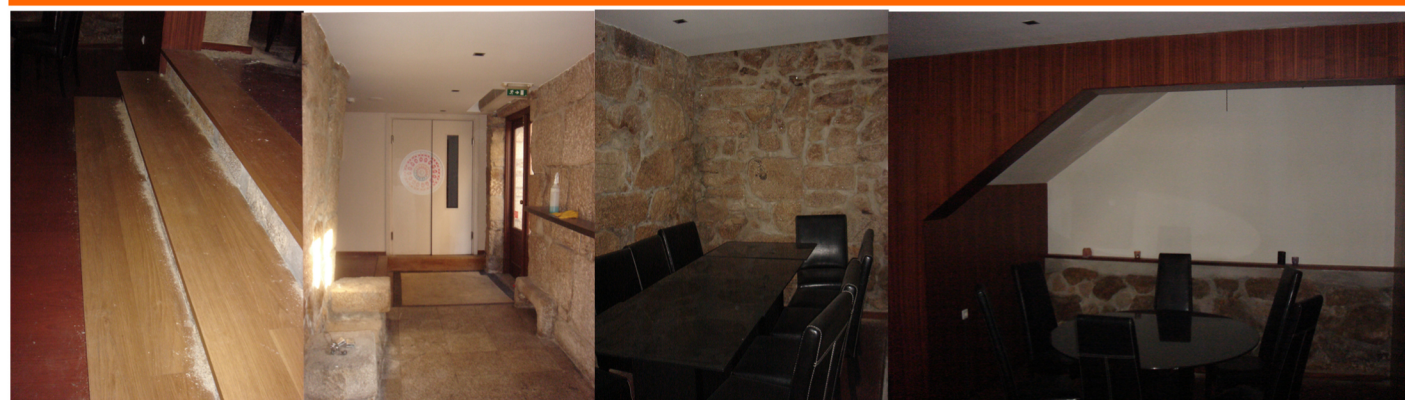


Fotografias da pré-existência do edifício, situado em Vila Real e data de 1584. Fotografias do exterior do edifício.

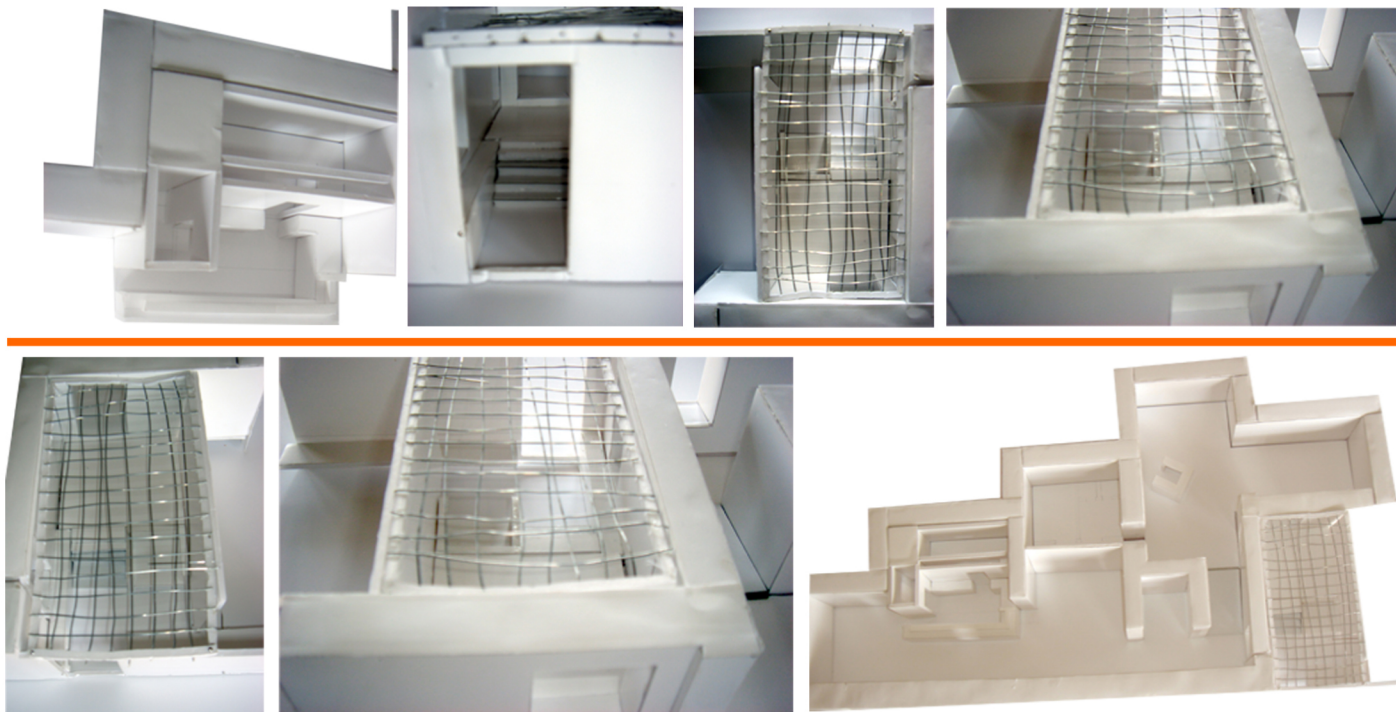
ENVOLVENTE DO EDIFÍCIO



PRÉ-EXISTÊNCIA INTERIOR



MAQUETA DE ESTUDO



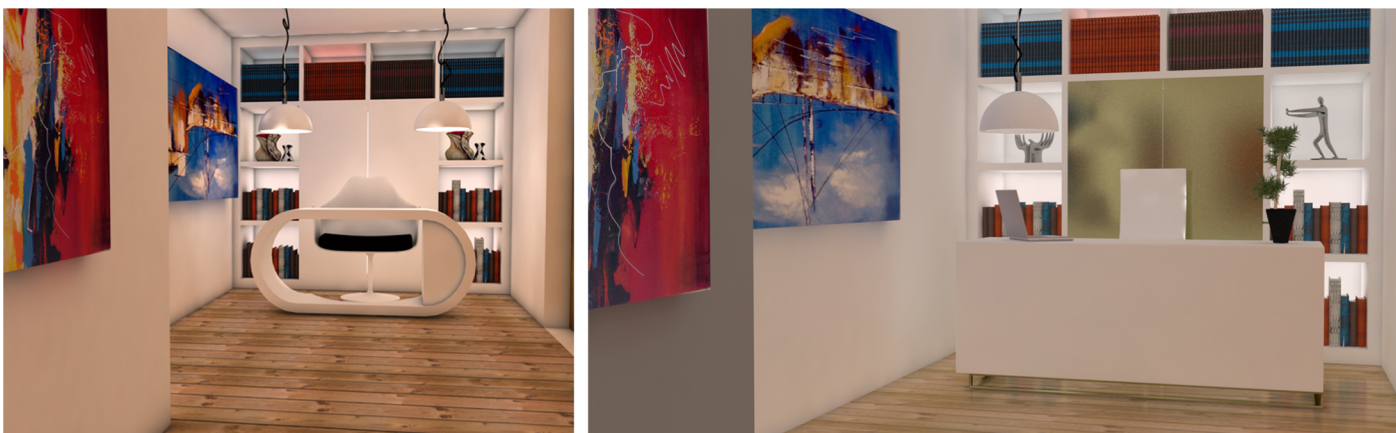
Imagens da maquete de estudo, realizada numa fase inicial de projecto.

Esta serviu de apoio para visualizar e tomar as respectivas decisões , tornando o processo mais fácil.

A partir desta, foram decididas todas as alterações, tanto a nível de arquitectura de interiores, como de materiais.

Outro suporte importante, para o desenvolvimento do projecto, foram os Renderings de estudo, que facilitaram a visualização de diversas combinações de mobiliário, materiais e cores, de modo a chegar às soluções finais de projecto.

RENDERINGS DE ESTUDO (FIG. 1 E 2)



RENDERINGS DE ESTUDO (FIG. 3, 4, E 5)



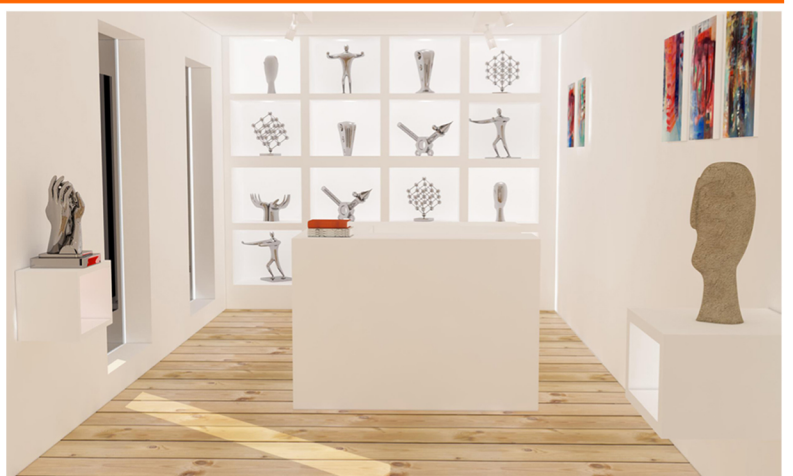
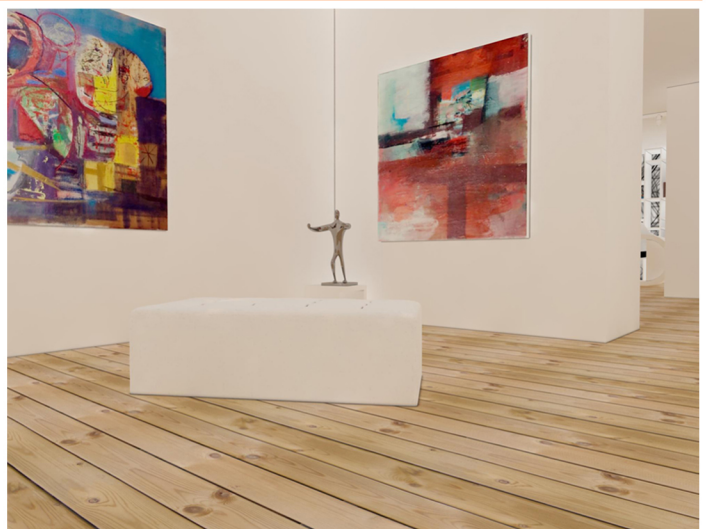
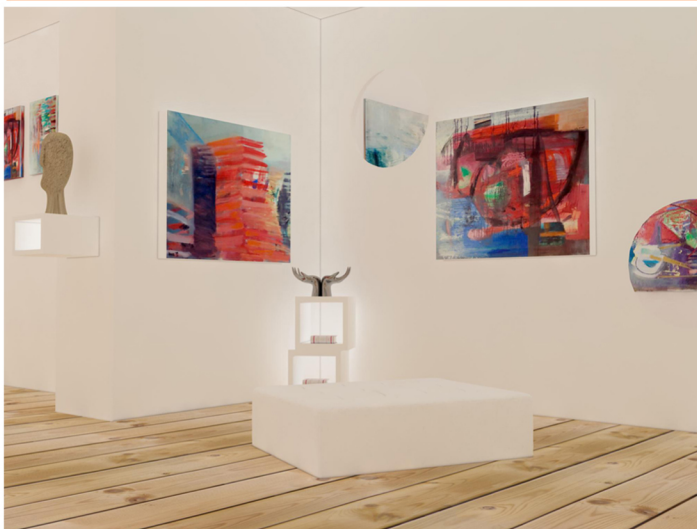
RENDERING FINAL DE EXTERIOR (FIG. 6)



RENDERINGS FINAIS DE INTERIORES (FIG. 7 E 8)



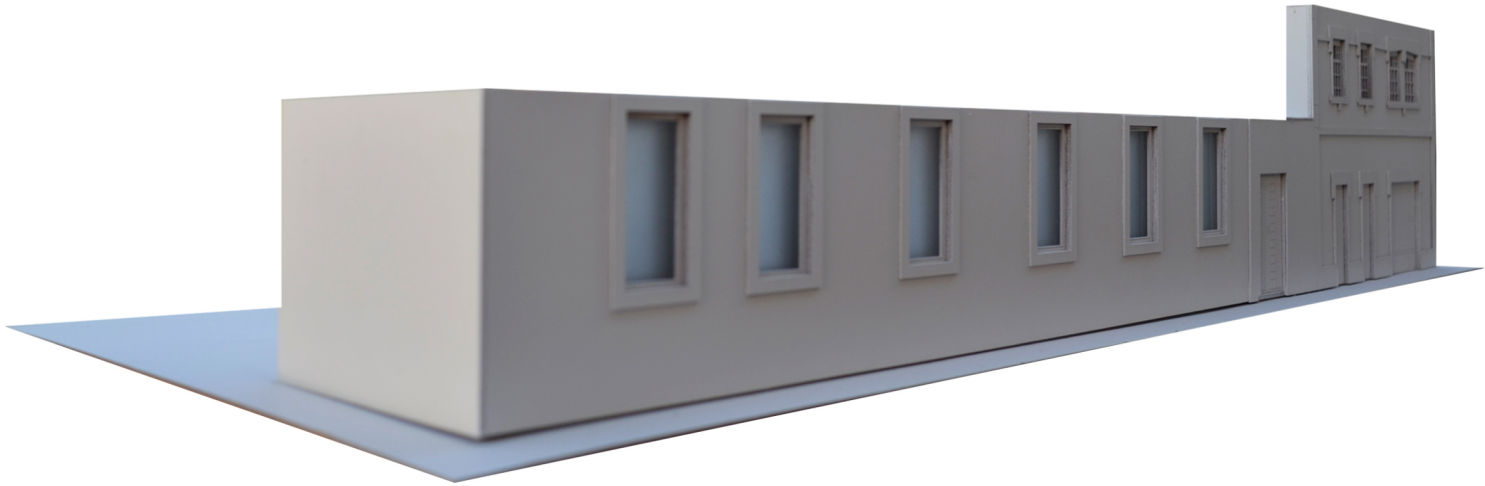
RENDERINGS FINAIS INTERIORES (FIG. 9, 10, 11, 12, 13 E 14)



As telas expostas ao longo de toda a galeria, pertencem à obra de Deolinda Fonseca.

Esta nasceu no Porto, em 1954. Formou-se em Artes Plásticas na Escola Superior de Belas Artes do Porto, concluindo em 1979. Deolinda Fonseca vive na Dinamarca há 22 anos, o que sem dúvida a influenciou, sendo o reflexo das suas raízes portuguesas fortemente perceptível nos seus quadros, sob a forma de recordação nostálgica. Os quadros que aqui se mostram pertencem ao acervo da Galeria de São Mamede!

¹Acedido em: 12 Agosto, 2012, em: <http://oseculoprodigioso.blogspot.pt/2006/09/fonseca-deolinda-arte-portuguesa.html>



FOT. MAQUETA I



FOT. MAQUETA II



FOT. MAQUETA III



FOT. MAQUETA IV



FOT. MAQUETA V



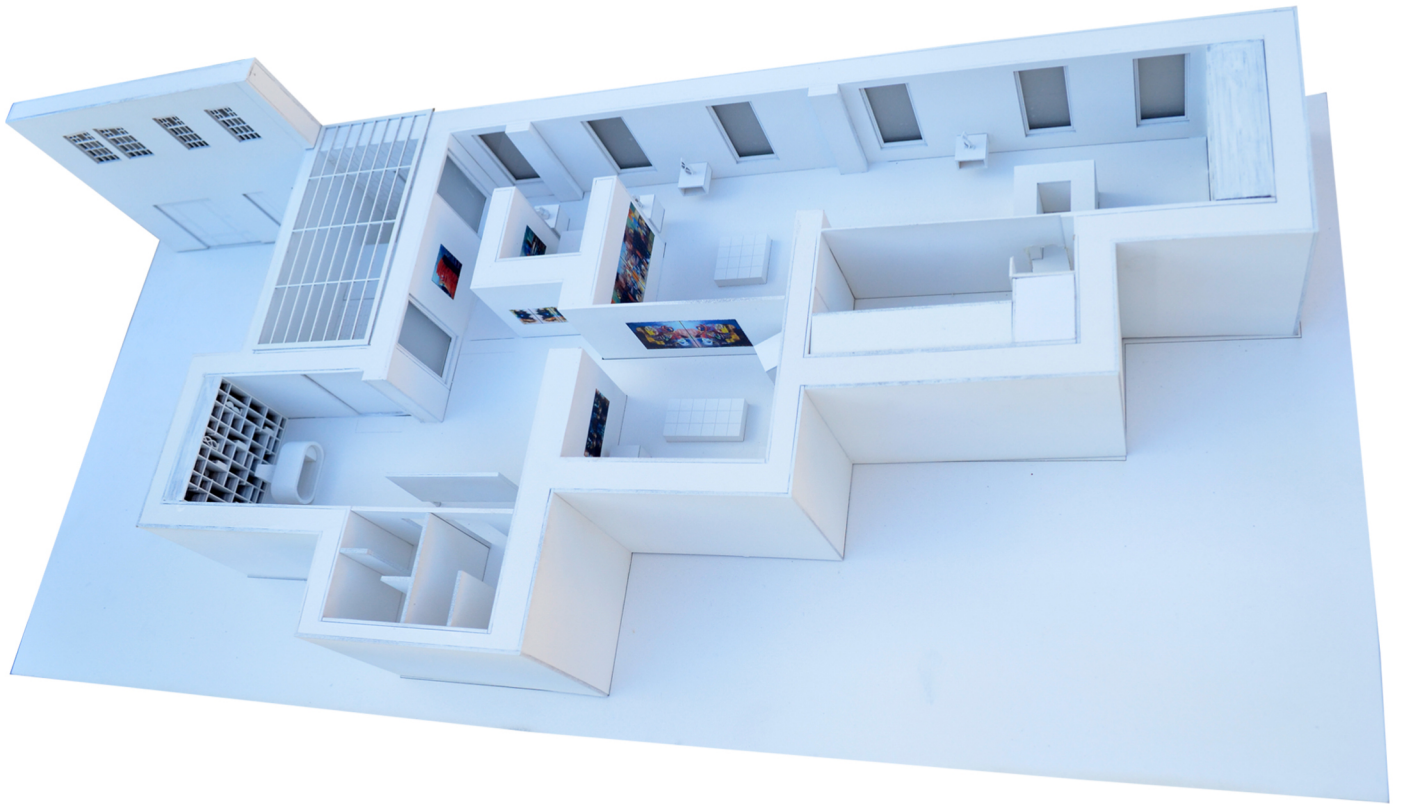
FOT. MAQUETA VI



FOT. MAQUETA VII



FOT. MAQUETA VIII



FOT. MAQUETA IX



FOT. MAQUETA X



BIBLIOGRAFIA

- Azevedo, M. (2010). A Luz na Arquitectura. *Volt lighting design. Luz na arquitectura. Light in architecture*. 08, 2010/2011, 36.
- Azara, P. & Guri, C. (2000). *Arquitectos a escena, escenografías y montajes de exposición en los 90*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA.
- Barker, E. (1999). The museum in the community: the new Tates – Emma Berker (Eds.). *Contemporary of Display* (pp. 178-199). Londres: Yale.
- Bianchi, F. (1991). *L'architettura della luce*. Roma: Edizioni Kappa.
- Câmara Municipal Vila Real (2009). *Júlio António Teixeira*. Retirado em Agosto 28, 2012, de <http://www.cm-vilareal.pt/concelho-mainmenu-162/ilustres-de-vila-real-mainmenu-166.html>
- Desvallées, A. & Mairesse, F. (2010). *Conceptos claves de museología*. Paris: Armand Colin.
- Fernández, L. A. (1999). *Museología y museografía* Luis Alonso Fernández. Barcelona: Del Serbal.
- Flavin, D. (2004). *Rooms of light, Works of the panza, varese and the solomon r. guggenheim museum*. Milano: Skira editor.
- Fuertes, P. & Monteys, X. (2001). *Casa collage, un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA.
- Guillaume, V., Heilbrunn, B. & Peyricot, O. (2003). *L'ABCdaire du Design*. Paris: Flammarion.
- Gracia, F. (1992). *Construir en lo Construído. La Arquitectura como Modificación*. Hondarribia: Editorial Nerea.
- Grunenberg, C. (1999). The modern art museum – Emma Barker (Eds.). *Contemporary Cultures of Display* (pp. 26-49). Londres: Yale.
- Hall, E. T. (1986). *A Dimensão oculta Edward T. Hall Relógio D' Água*. Lisboa: Relógio D' Água.
- Huyssen, A. (1995). *Andreas Huyssen. Sair da Amnésia: O Museu como Meio de Comunicação de Massas - Fundação de Serralves (Orgs.). Nuno Grande. Museumania. Museus de Hoje, Modelos de Ontem* (pp. 162-174). Porto: Fundação de Serralves.
- Jiménez, C. (1999). *Museos y exposiciones, manuales de luminotécnica*. Barcelona: Ediciones Ceac, S.A..
- Macedo, C. (2010). A Importância da luz na decoração. *Volt Lighting design. Iluminação decorativa. Decorative Lighting*. 07, 2010, 37.
- Major, M., Speirs, J. & Tischhauser, A. (2005). *Made of light: the art of light and architecture*. Basileia: Birkhäuser.
- Meyers, V. (2008). *Designing with light*. Londres: Laurence King Publishing ltd..
- Montaner, J. M. (2003). *Museos para el siglo XXI de Josep Maria Montaner*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Morgan, T. (2008). *Visual merchandising. Escaparates e interiors comerciais*. Barcelona: Gustavo Gili, SL.
- O'Doherty (1976). *Brian O'Doherty. No Interior do Cubo Branco: Notas Sobre o Espaço da Galeria - Fundação de Serralves (Orgs.). Nuno Grande. Museumania. Museus de Hoje, Modelos de Ontem* (pp.143-150). Porto: Fundação de Serralves.
- Pedro, D. & Ribeiro, J. M. (2011). *João Mendes Ribeiro Désirée Pedro*. Vila do Conde: Edição e Conteúdos, S. A.
- Pedro, D. & Ribeiro, J. M. (2012). *Seminários de Reabilitação*. Tese de Mestrado, Escola Superior de Artes e Design, Porto.

- Ribeiro, J. M. (2009). Entrevista a João Mendes Ribeiro. *Arquitectura & Construção*, Maio de 2009. 56.
- Rico, J. C. (1999). Museos Arquitectura arte. Los espáacios expositivos. Madrid: Sílex.
- Rodrigues, Â. (2010). Os Vários Ensaiois da Luz. *Volt Lighting design. Iluminação decorativa. Decorative Lighting*. 07, 2010, 31.
- Russell, S. (2008). The architecture of light. La Jolla: Conceptine.
- Serafim, R. (2010). Iluminação e museus – Cdo: Caderno d’obra Revista Científica Intern. De Construção. (Orgs.). *Cdo. 02, Mar.2010. Fundação Iberê Camargo: o projecto, a obra, as tecnologias (pp. 99-115)*. Porto.. Gequaltec.
- Távora, F. (1999). Da organização do Espaço. Porto: Ed. FAUP.
- Teixeira, J. A. (1995). Casa da Calçada em Vila Real – Arquivo distrital de Vila Real (Orgs.). *Estudos Transmontanos e Durienses 7*. Vila Real: Arquivo Distrital de Vila Real.
- Turrell, J. (2009). James Turrell Geometrie des Lichts Geometry of light. Germany: Hatje Cantz.
- Verges, M. (2008). Light in architecture. Barcelona: Tectum publishers.
- Zumthor, P. (2006). Peter Zumthor tmosferas. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.

OBRIGADO...

