



Universidades Lusíada

Caetano, Frederico José Ribeiro, 1993-

Museu Kolumba : atmosferas na preservação de uma memória

<http://hdl.handle.net/11067/3838>

Metadados

Data de Publicação

2017

Resumo

A presente dissertação, pretende associar o estudo das atmosferas pensadas pelo arquiteto Peter Zumthor, a uma das suas obras: o Museu Kolumba, como exemplo de objeto concreto construído. Um cruzamento entre a ideia pensada e a obra construída. A investigação desenvolveu-se em duas partes: a primeira, debruça-se sobre a forma de pensar de Peter Zumthor relativamente à arquitetura; a segunda, pretende conhecer de uma forma mais aprofundada a sua obra, nomeadamente o Museu Kolumba, e também estabe...

The present dissertation intends to associate the study of the atmospheres designed by the architect Peter Zumthor, to one of his works: The Kolumba Museum, as an example of a constructed object. A cross between the thought idea and the constructed object. The investigation has been developed in two parts: the first, is focused on Peter Zumthor's way of thinking about architecture; the second, intends to know his work in depth, namely the Kolumba Museum, and also to establish an interpretation o...

Palavras Chave

Arquitectura de museus, Zumthor, Peter, 1943- - - Crítica e interpretação, Kolumba (Colónia, Alemanha)

Tipo

masterThesis

Revisão de Pares

Não

Coleções

[ULL-FAA] Dissertações

Esta página foi gerada automaticamente em 2024-05-01T06:06:56Z com informação proveniente do Repositório



UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA

Faculdade de Arquitectura e Artes

Mestrado Integrado em Arquitectura

**Museu Kolumba: atmosferas na preservação
de uma memória**

Realizado por:

Frederico José Ribeiro Caetano

Orientado por:

Prof.^a Doutora Arqt.^a Susana Maria Tavares dos Santos Henriques

Constituição do Júri:

Presidente:

Prof. Doutor Horácio Manuel Pereira Bonifácio

Orientadora:

Prof.^a Doutora Arqt.^a Susana Maria Tavares dos Santos Henriques

Arguente:

Prof.^a Doutora Arqt.^a Maria João dos Reis Moreira Soares

Dissertação aprovada em:

17 de Maio de 2018

Lisboa

2017



UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA

Faculdade de Arquitectura e Artes

Mestrado Integrado em Arquitectura

Museu Kolumba:
atmosferas na preservação de uma memória

Frederico José Ribeiro Caetano

Lisboa

Dezembro 2017



UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA

Faculdade de Arquitectura e Artes

Mestrado Integrado em Arquitectura

Museu Kolumba:
atmosferas na preservação de uma memória

Frederico José Ribeiro Caetano

Lisboa

Dezembro 2017

Frederico José Ribeiro Caetano

Museu Kolumba:
atmosferas na preservação de uma memória

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa para a obtenção do grau de Mestre em Arquitectura.

Orientadora: Prof.^a Doutora Arqt.^a Susana Maria Tavares dos Santos Henriques

Lisboa

Dezembro 2017

Ficha Técnica

Autor Frederico José Ribeiro Caetano
Orientadora Prof.^a Doutora Arqt.^a Susana Maria Tavares dos Santos Henriques
Título Museu Kolumba: atmosferas na preservação de uma memória
Local Lisboa
Ano 2017

Mediateca da Universidade Lusíada de Lisboa - Catalogação na Publicação

CAETANO, Frederico José Ribeiro, 1993-

Museu Kolumba : atmosferas na preservação de uma memória / Frederico José Ribeiro Caetano ; orientado por Susana Maria Tavares dos Santos Henriques. - Lisboa : [s.n.], 2017. - Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa.

I - HENRIQUES, Susana Maria Tavares dos Santos, 1970-

LCSH

1. Arquitectura de museus
2. Zumthor, Peter, 1943- - Crítica e interpretação
3. Kolumba (Colónia, Alemanha)
4. Universidade Lusíada de Lisboa. Faculdade de Arquitectura e Artes - Teses
5. Teses - Portugal - Lisboa

1. Museum architecture

2. Zumthor, Peter, 1943- - Criticism and interpretation
3. Kolumba (Cologne, Germany)
4. Universidade Lusíada de Lisboa. Faculdade de Arquitectura e Artes - Dissertations
5. Dissertations, Academic - Portugal - Lisbon

LCC

1. NA6690.C34 2017

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelos valores inculcados e apoio incondicional.

Ao companheiro de curso e amigo, Henrique, pela cooperação.

Aos professores, em particular à professora Susana Henriques, pelo saber partilhado, disponibilidade e orientação.

Aos amigos, especialmente à minha segunda família, Catarina, Gil, Mafalda, Manuel Vicente, Manuel Melo, Pedro e Vera. E também ao António e à Raquel, pela amizade, preocupação e motivação.

It was called desire. Yes, A Streetcar Named Desire perfectly simulated the movement toward something constantly missing, toward absence. Each setting, each fragment, was aimed at seduction but always dissolved at the moment it was approached. And then each time it would be substituted by another fragment. Desire was never seen. Yet it remained constant. The same goes for architecture. [...] it can only act as a recipient in which your desires, my desires can be reflected. Thus a piece of architecture is not architectural because it seduces, or because it fulfills some utilitarian function, but because it sets in motion the operators of seduction and the unconscious.

APRESENTAÇÃO

Museu Kolumba: atmosferas na preservação de uma memória

Frederico José Ribeiro Caetano

A presente dissertação, pretende associar o estudo das atmosferas pensadas pelo arquiteto Peter Zumthor, a uma das suas obras: o Museu Kolumba, como exemplo de objeto concreto construído. Um cruzamento entre a ideia pensada e a obra construída.

A investigação desenvolveu-se em duas partes: a primeira, debruça-se sobre a forma de pensar de Peter Zumthor relativamente à arquitetura; a segunda, pretende conhecer de uma forma mais aprofundada a sua obra, nomeadamente o Museu Kolumba, e também estabelecer uma interpretação da mesma, através da vivência do espaço construído.

Com o objetivo de atingir, uma interpretação mais aprofundada da obra de Peter Zumthor, optou-se por se realizar uma leitura entrelaçada, entre a obra escrita do arquiteto, entrevistas, considerações de outros autores, e a relação *in loco* com o objeto arquitetónico construído: Museu Kolumba. Tendo como objetivo fundamental da dissertação, o entendimento das atmosferas pensadas por Peter Zumthor na construção do objeto arquitetónico, estabelecendo-se como veículo a presença física no espaço.

O Museu Kolumba, em Colónia, enquadra uma situação complexa e particular, onde é possível entrar em contacto com resquícios de história ocidental, com mais de dois mil anos, nos dias de hoje. Através da visita à obra, teve lugar uma análise e interpretação do caso de estudo, no sentido de se realizar uma reflexão prática dos conhecimentos adquiridos ao longo da investigação.

Palavras-chave: Peter Zumthor, Museu Kolumba, Colónia, Atmosferas, Pensar a Arquitectura

Presentation

Kolumba Museum: atmospheres in the preservation of a memory

Frederico José Ribeiro Caetano

The present dissertation intends to associate the study of the atmospheres designed by the architect Peter Zumthor, to one of his works: The Kolumba Museum, as an example of a constructed object. A cross between the thought idea and the constructed object.

The investigation has been developed in two parts: the first, is focused on Peter Zumthor's way of thinking about architecture; the second, intends to know his work in depth, namely the Kolumba Museum, and also to establish an interpretation of it, through the experience of the built space.

In order to achieve an in depth interpretation of Peter Zumthor's work, it was made an interlaced reading between the written work of the architect, interviews, considerations of other authors, and the relationship *in loco* with the constructed architectural object: Kolumba Museum. Having as fundamental objective of the dissertation, the understanding of the atmospheres thought by Peter Zumthor in the construction of the architectonic object, establishing itself like vehicle the physical presence in the space.

The Kolumba Museum, in Cologne, fits into a complex and particular situation, where it is possible to come into contact with remnants of western history, more than two thousand years old, today. Through the visit to the building, an analysis and interpretation of the case study was carried out, in order to make a practical reflection of the knowledge acquired during the investigation.

Keywords: Peter Zumthor, Kolumba Museum, Cologne, Atmospheres, Thinking Architecture

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 Peter Zumthor, Hélène Binet [(Adaptado a partir de:] Zumthor, 1999 p. 310)	20
Ilustração 2 Igloo, Gladstone Gallery, 2009 [(Adaptado a partir de:] Merz, 2009)	29
Ilustração 3 Pormenor Igloo, Gladstone Gallery, 2009 [(Adaptado a partir de:] Merz, 2009)	29
Ilustração 4 Termas de Vals, Fernando Guerra, 2016 [(Adaptado a partir de:] Souza, 2016)	43
Ilustração 5 Termas de Vals, Fernando Guerra, 2016 [(Adaptado a partir de:] Souza, 2016)	43
Ilustração 6 Escavações Arqueológicas (Ilustração nossa, 2017)	54
Ilustração 7 Igreja Santa Kolumba, Rheinishes Bildarchiv, 1929/1930 [(Adaptado a partir de:] Duka, 2011 p. 182).....	57
Ilustração 8 Igreja Santa Kolumba destruída, Rheinishes Bildarchiv, 1943 [(Adaptado a partir de:] Duka, 2011 p. 183).....	57
Ilustração 9 <i>Madonna in der Trümmern</i> , Herman Claasen, Rheinishes Bildarchiv, 1946 [(Adaptado a partir de:] Duka, 2011 p. 181)	60
Ilustração 10 Capela <i>Madonna in der Trümmern</i> , Rheinishes Bildarchiv, 1954/1955 [(Adaptado a partir de:] Duka, 2011 p. 184).....	61
Ilustração 11 Interior da Capela <i>Madonna in der Trümmern</i> . (Ilustração nossa, 2017)	62
Ilustração 12 Interior Capela do Santíssimo Sacramento. (Ilustração nossa, 2017) ...	62
Ilustração 13 Acesso à Capela <i>Madonna in der Trümmern</i> . (Ilustração nossa, 2017)	63
Ilustração 14 Vista da Capela <i>Madonna in der Trümmern</i> a partir do interior do Museu Kolumba. (ilustração nossa, 2017).....	63
Ilustração 15 Palácio do Arcebispo antes da conversão em Museu Diocesano, 1950 [(Adaptado a partir de:] Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017c)	65
Ilustração 16 Edifício do Museu Diocesano, 1901 [(Adaptado a partir de:] Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017c)	65
Ilustração 17 Vista do Museu Diocesano e da Praça da Catedral (hoje Roncalliplatz) a partir da torre sul da Catedral de Colónia, Dombauarchiv, Cathedral Builders Archives, 1920 [(Adaptado a partir de:] Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017d)	67
Ilustração 18 Museu Diocesano destruído [(Adaptado a partir de:] Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017e)	67
Ilustração 19 Alçado oeste Museu Kolumba – concurso, Peter Zumthor, 1997. [(Adaptado a partir de:] Duka, 2011, p.135).....	70
Ilustração 20 Tijolo Kolumba, Atelier Peter Zumthor & Partner [(Adaptado a partir de:] Zumthor, 2014, p.173).....	70
Ilustração 21 Planta piso 3 Museu Kolumba – concurso, Peter Zumthor, 1997. [(Adaptado a partir de:] Duka, 2011, p.137).....	72

Ilustração 22 Corte Museu Kolumba – concurso, Peter Zumthor, 1997. [(Adaptado a partir de:] Duka, 2011, p.138).....	73
Ilustração 23 Planta piso térreo – concurso, Peter Zumthor, 1997. [(Adaptado a partir de:] Duka, 2011, p.135).....	74
Ilustração 24 Esquiço Museu Kolumba, Atelier Peter Zumthor & Partner [(Adaptado a partir de:] Zumthor, 2014, p.164).....	76
Ilustração 25 Implantação Museu Kolumba, Atelier Peter Zumthor & Partner [(Adaptado a partir de:] Zumthor, 2014, p.146).....	82
Ilustração 26 Alçado oeste Museu Kolumba, rua Kolumbastrasse, Atelier Peter Zumthor & Partner [(Adaptado a partir de:] Zumthor, 2014, p.170).....	82
Ilustração 27 Mapa Museu Kolumba – identificação das ruas que limitam o quarteirão: Minoritenstrasse, Ludwigstrasse, Brückenstrasse e Kolumbastrasse, [(Adaptado a partir de:] Google Inc, 2017).....	83
Ilustração 28 Maqueta Museu Kolumba, Hagen Stier, 2012 [(Adaptado a partir de:] Deutsches Architekturmuseum, 2012).....	84
Ilustração 29 Pormenor Maqueta Museu Kolumba – fachada capela <i>Madonna in der Trümmern</i> , Hagen Stier, 2012 [(Adaptado a partir de:] Deutsches Architekturmuseum, 2012).....	84
Ilustração 30 Planta piso térreo Museu Kolumba, Peter Zumthor [(Adaptado a partir de:] Duka, 2011, p. 143).....	85
Ilustração 31 Corte Museu Kolumba, Atelier Peter Zumthor & Partner [(Adaptado a partir de:] Zumthor, 2014, p.170).....	87
Ilustração 32 Plana 1º piso Museu Kolumba, Peter Zumthor [(Adaptado a partir de:] Duka, 2011, p. 144).....	89
Ilustração 33 Plana 2º piso Museu Kolumba, Peter Zumthor [(Adaptado a partir de:] Duka, 2011, p. 145).....	91
Ilustração 34 Corte Museu Kolumba, Atelier Peter Zumthor & Partner [(Adaptado a partir de:] Zumthor, 2014, p.170).....	94
Ilustração 35 Museu Kolumba, Rasmus Hjortshøj, 2017 [(Adaptado a partir de:] Divisare, 2017a).....	96
Ilustração 36 Pormenor fachada Museu Kolumba. (Ilustração nossa, 2017).....	97
Ilustração 37 Pormenor fachada Museu Kolumba. (Ilustração nossa, 2017).....	97
Ilustração 38 Acesso à Capela <i>Madonna in der Trümmern</i> , Luis Rodríguez [(Adaptado a partir de:] Divisare, 2017b).....	97
Ilustração 39 Zona vestibular de acesso à Capela <i>Madonna in der Trümmern</i> . (Ilustração nossa, 2017).....	97
Ilustração 40 Kolumbastrasse – Fachada Capela <i>Madonna in der Trümmern</i>	97
Ilustração 41 Acesso ao Museu Kolumba, Radu Malasincu [(Adaptado a partir de:] Divisare, 2017b).....	97
Ilustração 42 Zona vestibular de acesso ao Museu Kolumba. (Ilustração nossa, 2017).....	99
Ilustração 43 Entrada. (Ilustração nossa, 2017).....	99

Ilustração 44 Entrada. (Ilustração nossa, 2017).....	99
Ilustração 45 Bengaleiro. (Ilustração nossa, 2017).....	99
Ilustração 46 Entrada. (Ilustração nossa, 2017).....	99
Ilustração 47 <i>Foyer</i> . (Ilustração nossa, 2017).....	99
Ilustração 48 <i>Foyer</i> . (Ilustração nossa, 2017).....	100
Ilustração 49 <i>Foyer</i> . (Ilustração nossa, 2017).....	100
Ilustração 50 Pátio exterior. (Ilustração nossa, 2017).....	100
Ilustração 51 Pátio exterior. (Ilustração nossa, 2017).....	100
Ilustração 52 Pátio exterior. (Ilustração nossa, 2017).....	100
Ilustração 53 Pátio exterior. (Ilustração nossa, 2017).....	100
Ilustração 54 Entrada da sala das escavações arqueológicas. (Ilustração nossa, 2017)	102
Ilustração 55 Sala das escavações arqueológicas. (Ilustração nossa, 2017).....	102
Ilustração 56 Sala das escavações arqueológicas. (Ilustração nossa, 2017).....	102
Ilustração 57 Sala das escavações arqueológicas. (Ilustração nossa, 2017).....	102
Ilustração 58 Sala das escavações arqueológicas. (Ilustração nossa, 2017).....	102
Ilustração 59 Sala das escavações arqueológicas. (Ilustração nossa, 2017).....	102
Ilustração 60 Sacristia. (Ilustração nossa, 2017).....	103
Ilustração 61 Sacristia. (Ilustração nossa, 2017).....	103
Ilustração 62 Sala das escavações arqueológicas. (Ilustração nossa, 2017).....	103
Ilustração 63 Sala das escavações arqueológicas. (Ilustração nossa, 2017).....	103
Ilustração 64 Sala das escavações arqueológicas. (Ilustração nossa, 2017).....	103
Ilustração 65 Sala das escavações arqueológicas. (Ilustração nossa, 2017).....	103
Ilustração 66 Sala das escavações arqueológicas. (Ilustração nossa, 2017).....	104
Ilustração 67 Sala das escavações arqueológicas. (Ilustração nossa, 2017).....	104
Ilustração 68 Sala das escavações arqueológicas. (Ilustração nossa, 2017).....	104
Ilustração 69 Sala das escavações arqueológicas. (Ilustração nossa, 2017).....	104
Ilustração 70 Sala das escavações arqueológicas. (Ilustração nossa, 2017).....	104
Ilustração 71 Sala das escavações arqueológicas. (Ilustração nossa, 2017).....	104
Ilustração 72 <i>Foyer</i> . (Ilustração nossa, 2017).....	106
Ilustração 73 <i>Foyer</i> . (Ilustração nossa, 2017).....	106
Ilustração 74 Escadaria. (Ilustração nossa, 2017).....	106
Ilustração 75 Escadaria. (Ilustração nossa, 2017).....	106
Ilustração 76 Pormenor da escadaria. (Ilustração nossa, 2017).....	106
Ilustração 77 Pormenor da escadaria. (Ilustração nossa, 2017).....	106
Ilustração 78 Escadaria. (Ilustração nossa, 2017).....	107

Ilustração 79 Escadaria. (Ilustração nossa, 2017)	107
Ilustração 80 Vista da escadaria a partir da Sala 5. (Ilustração nossa, 2017)	107
Ilustração 81 Sala 5. (Ilustração nossa, 2017)	107
Ilustração 82 Sala 5. (Ilustração nossa, 2017)	107
Ilustração 83 Sala 6. (Ilustração nossa, 2017)	107
Ilustração 84 Pormenor sala 7 - <i>Cabinet</i> (Ilustração nossa, 2017)	108
Ilustração 85 Vista da sala 7 - <i>Cabinet</i> para a Sala 6. (Ilustração nossa, 2017).....	108
Ilustração 86 Sala 7 - <i>Cabinet</i> . (Ilustração nossa, 2017)	108
Ilustração 87 Sala 6. (Ilustração nossa, 2017)	108
Ilustração 88 Sala 6. (Ilustração nossa, 2017)	108
Ilustração 89 Sala 8. (Ilustração nossa, 2017)	108
Ilustração 90 Sala 8. (Ilustração nossa, 2017)	109
Ilustração 91 Sala 9 - <i>Armarium</i> . (Ilustração nossa, 2017)	109
Ilustração 92 Sala 9 - <i>Armarium</i> . (Ilustração nossa, 2017)	109
Ilustração 93 Escadas de acesso ao segundo piso. (Ilustração nossa, 2017).....	109
Ilustração 94 Escadas de acesso ao segundo piso. (Ilustração nossa, 2017).....	109
Ilustração 95 Chegada ao segundo piso (Ilustração nossa, 2017)	109
Ilustração 96 Sala 10. (Ilustração nossa, 2017)	111
Ilustração 97 Sala 10. (Ilustração nossa, 2017)	111
Ilustração 98 Sala 11. (Ilustração nossa, 2017)	111
Ilustração 99 Sala 11. (Ilustração nossa, 2017)	111
Ilustração 100 Sala 11. (Ilustração nossa, 2017)	111
Ilustração 101 Sala 11. (Ilustração nossa, 2017)	111
Ilustração 102 Vista da sala 11 para a sala de leitura. (Ilustração nossa, 2017)	113
Ilustração 103 Pormenor acesso à sala de leitura. (Ilustração nossa, 2017).....	113
Ilustração 104 Sala de leitura. (Ilustração nossa, 2017)	113
Ilustração 105 Sala de leitura. (Ilustração nossa, 2017)	113
Ilustração 106 Sala de leitura. (Ilustração nossa, 2017)	113
Ilustração 107 Sala de leitura. (Ilustração nossa, 2017)	113
Ilustração 108 Sala 11. (Ilustração nossa, 2017)	114
Ilustração 109 Sala 12. (Ilustração nossa, 2017)	114
Ilustração 110 Sala 12. (Ilustração nossa, 2017)	114
Ilustração 111 Sala 12. (Ilustração nossa, 2017)	114
Ilustração 112 Sala 12. (Ilustração nossa, 2017)	114
Ilustração 113 Sala 12. (Ilustração nossa, 2017)	114
Ilustração 114 Sala 13. (Ilustração nossa, 2017)	115

Ilustração 115 Sala 13. (Ilustração nossa, 2017)	115
Ilustração 116 Sala 13. (Ilustração nossa, 2017)	115
Ilustração 117 Sala 14. (Ilustração nossa, 2017)	115
Ilustração 118 Vista para a Catedral de Colónia a partir da Sala 15. (Ilustração nossa, 2017)	115
Ilustração 119 Vista para a sala 13 a partir da sala 15. (Ilustração nossa, 2017).....	115
Ilustração 120 Pormenor. (Ilustração nossa, 2017)	117
Ilustração 121 Pormenor. (Ilustração nossa, 2017)	117
Ilustração 122 Pormenor. (Ilustração nossa, 2017)	117
Ilustração 123 Pormenor. (Ilustração nossa, 2017)	117
Ilustração 124 Sala 16 - <i>Cabinet</i> . (Ilustração nossa, 2017)	117
Ilustração 125 Pormenor. (Ilustração nossa, 2017)	117
Ilustração 126 Sala 16 - <i>Cabinet</i> . (Ilustração nossa, 2017)	118
Ilustração 127 Sala 17 - Torre. (Ilustração nossa, 2017)	118
Ilustração 128 Sala 17 - Torre. (Ilustração nossa, 2017)	118
Ilustração 129 Sala 18 - <i>Cabinet</i> . (Ilustração nossa, 2017)	118
Ilustração 130 Sala 18 - <i>Cabinet</i> . (Ilustração nossa, 2017)	118
Ilustração 131 Sala 18 - <i>Cabinet</i> . (Ilustração nossa, 2017)	118
Ilustração 132 Sala 17 – Torre. (Ilustração nossa, 2017)	119
Ilustração 133 Sala 20 - <i>Cabinet</i> . (Ilustração nossa, 2017)	119
Ilustração 134 Sala 21 – Torre. (Ilustração nossa, 2017)	119
Ilustração 135 Sala 21 – Torre. (Ilustração nossa, 2017)	119
Ilustração 136 Sala 21 – Torre. (Ilustração nossa, 2017)	119
Ilustração 137 Sala 21 - Torre. (Ilustração nossa, 2017)	119
Ilustração 138 Pormenor fachada Museu Kolumba – parede antiga sacristia. (Ilustração nossa, 2017).....	121
Ilustração 139 Pormenor fachada Museu Kolumba – escadas exteriores. (Ilustração nossa, 2017).....	121
Ilustração 140 Pormenor fachada Museu Kolumba – escadas exteriores. (Ilustração nossa, 2017).....	121
Ilustração 141 Pormenor fachada Museu Kolumba. (Ilustração nossa, 2017).....	121
Ilustração 142 Pormenor fachada Museu Kolumba - Janelas que refletem o céu. (Ilustração nossa, 2017).....	121
Ilustração 143 Museu Kolumba. (Ilustração nossa, 2017)	121

SUMÁRIO

1. Introdução	17
2. O Autor: Peter Zumthor (1943 -)	19
2.1. Leitura de, <u>Pensar a Arquitectura</u> (2005)	22
2.2. Leitura de, <u>Atmosferas</u> (2009)	38
3. A Obra: Museu Kolumba (1997 – 2007), Colónia	49
3.1. A Pergunta	51
3.1.1. Cidade de Colónia	51
3.1.2. Escavações Arqueológicas	53
3.1.3. Capela <i>Madonna in der Trümmern</i>	59
3.1.4. Museu Diocesano	64
3.2. A Resposta	69
3.2.1. Concurso	69
3.2.2. Cliente	77
3.2.3. Edifício	82
3.3. A Vivência	96
4. Conclusão	123
Referências	127

1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação, pretende abordar, um tema emergente na arquitetura atual: a temática da atmosfera, num corpo arquitetónico construído.

Hoje em dia, no panorama arquitetónico, é possível observar um esquecimento dos objetivos originais e essenciais da arquitetura e da sua prática. Fundamentalmente da importância da sua componente construída e sensorial, que permite a relação da arquitetura com o Homem. Desta forma, como exemplo de uma arquitetura atual, em que as tarefas básicas da arquitetura se encontram presentes, o principal foco desta investigação recai no arquiteto Peter Zumthor, e na sua arquitetura.

O interesse, pelo arquiteto e pela sua obra, surgiu com a leitura do livro Atmosferas, realizada pela primeira vez durante o 1º ano do curso de arquitetura, na Universidade Lusíada de Lisboa. Este foi um livro fundamental, que acompanhou o meu percurso académico, e que através de sucessivas releituras, ao longo do curso, se foi atingido um melhor entendimento do mesmo e das suas temáticas. Desde a consciência do que é uma ambiência, à sensibilidade para as questões da memória e da vivência do espaço, e a noção de corpo arquitetónico construído e a importância dos materiais que o constituem. Aqui reside o motivo de escolha deste tema de dissertação, principalmente porque ao longo do curso de arquitetura, apesar dos projetos e dificuldades colocados pelos mesmos serem distintos, as temáticas do livro sempre se mostraram relevantes e pertinentes na sua resolução.

Concretamente, no trabalho prático desenvolvido em Projeto III do 5º ano, o Museu Kolumba (1997-2007), obra do arquiteto Peter Zumthor, revelou-se como uma importante referência no desenvolvimento do mesmo. Um objeto de estudo, construído, onde era possível observar as atmosferas pensadas por Peter Zumthor, num objeto arquitetónico. O interesse por esta obra em particular, e a importância de experienciar estas atmosferas de uma forma física, levou à visita da mesma.

Como metodologia de trabalho, a presente dissertação encontra-se dividida em dois capítulos fundamentais: o primeiro, **O Autor: Peter Zumthor**; o segundo, **A Obra: O Museu Kolumba**.

O desenvolvimento, do tema, inicia-se no capítulo – **O Autor: Peter Zumthor** – composto por dois subcapítulos. Este capítulo tem como objetivo obter um conhecimento alargado acerca do arquiteto Peter Zumthor, e um entendimento mais aprofundado acerca da sua formação, forma de trabalhar e pensar.

Os subcapítulos: **Leitura de, Pensar a Arquitectura**, e **Leitura de, Atmosferas**, correspondem à leitura de duas obras escritas de Peter Zumthor, os livros Pensar a Arquitectura e Atmosferas, que nesta dissertação se encontram por ordem cronológica, de acordo com a data da sua edição. Ambos subcapítulos funcionam de forma semelhante, sendo que a leitura dos livros, foi interligada com a leitura e visionamento de entrevistas também do autor, Peter Zumthor, e também com a leitura de livros de autores distintos, com considerações pertinentes para os temas abordados, como Jacques Herzog, Juhani Pallasmaa, e Bruno Zevi.

O capítulo seguinte - **A Obra: O Museu Kolumba** – está subdividido em três subcapítulos.

O primeiro subcapítulo: **A Pergunta**, é composto por quatro partes distintas. Este subcapítulo tem como objetivo contextualizar a obra, de forma a procurar um conhecimento mais alargado relativamente ao que antecedeu a intervenção de Peter Zumthor.

O segundo subcapítulo: **A Resposta**, corresponde a uma análise espacial e formal, do objeto construído por Peter Zumthor.

Por fim, o terceiro subcapítulo: **A Vivência**, resulta da experiência do espaço e da atmosfera construída *in loco*. Este subcapítulo tem como objetivo estabelecer uma relação prática dos conhecimentos obtidos ao longo da investigação, sobretudo com a leitura dos livros do arquiteto Peter Zumthor, com a obra eleita.

2. O AUTOR: PETER ZUMTHOR (1943 -)

Peter Zumthor, nasceu a 26 de Abril de 1943, em Basileia, na Suíça. Durante a sua adolescência, entre 1958 e 1962, foi aprendiz de marceneiro, na oficina do seu pai, Oscar Zumthor. De seguida iniciou a sua formação em arquitetura e design, na *Kunstgewerbeschule Basel*, Escola de Artes e Ofícios de Basileia, e continuou-a, em 1966, no *Pratt Institute* de Arquitetura e Design de Nova Iorque. (Duka, 2011, p. 134)

Em 1967, Peter Zumthor regressa à Suíça, para trabalhar como consultor de construção para o Departamento de Preservação de Monumentos Históricos do Cantão de Graubünden, em Chur, onde esteve envolvido na elaboração de um inventário dos diversos desenvolvimentos habitacionais, e onde anos mais tarde, em 1986, projetou um abrigo para as Escavações Romanas em Chur¹. (Duka, 2011, p. 134)

São estes dois factos biográficos, a sua aprendizagem como marceneiro, e o seu trabalho no departamento de preservação da cidade de Chur, que com frequência se consideram determinantes na forma de trabalhar de Peter Zumthor. São factos utilizados como forma de justificar por um lado o seu enfoque sobre os materiais e pela dimensão construtiva da arquitetura, e por outro lado relacionar o seu trabalho com a preservação e a utilização de métodos construtivos tradicionais.

Concordando que, estes dois momentos são de facto marcantes, e que Peter Zumthor tem uma relação estreita com os materiais, a tradição, e o tempo, esta perspetiva faz com que Peter Zumthor seja, por vezes, considerado um artesão dentro da arquitetura, perspetiva que se revela redutora, tendo em conta o trabalho do arquiteto, que vai para além da sua preocupação com a matéria e a tradição. Apesar do seu conhecimento artesanal, e do trabalho na área da preservação, Peter Zumthor não desenvolve as suas ideias com o simples propósito de construir um objeto, desenvolve-as sim, num conciliar da sua formação com os problemas propostos pela arquitetura.

Também no Cantão de Graubünden, em Haldenstein, perto da cidade de Chur, Peter Zumthor abre o seu próprio escritório de arquitetura, em 1979.

¹ **Abriço para as Escavações Romanas**, projecto da autoria do arquitecto Peter Zumthor, localizado em Chur, Suíça, construído entre 1985 e 1986. (Zumthor, 2014, p. 38)

Além do escritório de Peter Zumthor, ser bastante peculiar ao ser simultaneamente a sua habitação, este destaca-se também pela sua localização e dimensão, encontra-se na pequena aldeia de Haldenstein e tem cerca de trinta funcionários.



Ilustração 1 Peter Zumthor, Hélène Binet [(Adaptado a partir de:] Zumthor, 1999 p. 310)

Peter Zumthor estabelece-se como um contraponto, relativamente a muitos outros arquitetos da atualidade, até mesmo na maneira como decidiu estabelecer o seu escritório, o que implica diretamente na sua forma de trabalhar.

You can tell a lot about an architect by where he chooses to put his office. Lord Norman Foster works in a vast, coolly sleek, glass-enclosed box overlooking the Thames in the heart of London. Frank Gehry operates out of a warehouse in a newly trendy, once derelict section of Santa Monica. Jean Nouvel has an atelier not far from the Bastille in Paris. And Peter Zumthor works out of a wooden barn in Haldenstein, Switzerland, a hamlet of 700 tucked so deep into the mountains that it takes the better part of a day to get there [...] (Goldberger, 2013)

Desde da abertura do seu atelier, Peter Zumthor tem sido laureado por diversas ocasiões, destacando-se o Prémio Pritzker, em 2009. De acordo com Michael Kimmelman, crítico de arte do New York Times, Peter Zumthor disse-lhe pouco tempo

depois o que representou para ele este Prémio Pritzker: “a new orientation, back to the earth, back to the real think, architecture in the traditional sense of making things, I think this awareness is coming back” (Kimmelman, 2011)

A atitude de Peter Zumthor, estabelece-se como um via particular em relação à tendência da arquitetura na atualidade, que parece afastada da relação humana com o espaço. Uma relação que se prende com os sentidos humanos, o material, o lugar e o tempo.

Peter Zumthor é um arquiteto que não tem uma linguagem ou estilo específicos, cada uma das suas obras é única, o principal propósito do arquiteto é realizar arquitetura que é o que ela simplesmente tem de ser.

O presente capítulo tem como objetivo conhecer e aprofundar, os métodos e pensamentos de Peter Zumthor relativamente à arquitetura, e perceber melhor a sua obra, nomeadamente o Museu Kolumba, através da leitura de dois livros da sua autoria: Pensar a Arquitectura, de 2005 e Atmosferas de 2009.

Este capítulo está então dividido em duas partes, cada uma relativa a um dos seus livros, que serão cruzados com informações retiradas de entrevistas dadas por Peter Zumthor, e também citações de outros arquitectos e autores.

2.1. LEITURA DE, PENSAR A ARQUITECTURA (2005)

O livro Pensar a Arquitectura, é constituído por vários textos escritos por Peter Zumthor. Os textos foram escritos em diferentes ocasiões que não correspondem à data de edição do livro, que é de 2005. Tendo em conta o objetivo de um entendimento da obra de Peter Zumthor, em particular o Museu Kolumba, foram escolhidos dois textos presentes neste livro que abordam temáticas importantes para a compreensão da obra, como a forma de trabalhar do autor, a forma como este aborda diferentes questões arquitetónicas e o meu pensamento relativamente a essas questões. Os dois textos escolhidos têm o nome de “Uma intuição das coisas”, escrito em 1998, e “O núcleo duro da beleza”, escrito em 1991.

O primeiro texto estudado tem o nome de “uma intuição das coisas”, o texto aborda diversos assuntos, e para um melhor entendimento dos mesmos, estes foram divididos em cinco temas diferentes, que se nomearam de: a influência dos sentimentos e da memória no desenvolvimento de um projeto; mensagens e sinais, partes e o todo; paisagem; passagem do tempo.

O primeiro tema nomeou-se de: influência dos sentimentos e da memória no desenvolvimento de um projeto.

Peter Zumthor diz, para construir uma obra é necessário projetar segundo critérios racionais e objetivos, mas que no seu ato de projetar os sentimentos pessoais têm também uma grande importância. O seu processo projectual consiste numa cooperação contínua entre o sentimento e o intelecto, “as emoções, preferências, ansias e cobiças que surgem e tomam forma devem ser examinadas com um raciocínio crítico.” (Zumthor, 2005, p. 19)

Na base do seu desenvolvimento projectual, Peter Zumthor refere a existência de um tema base, um conceito, mas não uma conceção. “Però l’idea, che in principio non há forma, è molto importante.” (Zumthor, 2004, p. 8) Este tema base não é algo concreto, como um desenho, mas sim algo fortemente relacionado com os seus sentimentos e emoções relativamente ao que observa.

La bellezza viene col tempo. Prima c’è un lungo percorso, fatto di parole, sensazioni, immagini e domande. Quali emozioni mi suscita questa immagine? Quali ricordi mi fa affiorare? Bisogna continuare a chiederselo. L’intelletto non deve entrarci. Nel nostro studio, il tirocinio di uno stagista comincia con una conversazione. Lo domando: “Cosa pensi di questo?” E il giovane architetto risponde: “Seconda la concezione di...” Io lo blocco subito: “No. Non “secondo la concezione di”. Dimmi cosa senti quando guardi questa cosa. È giusto? *Stimmt es?*”. E lui: “No...mi pare che qualcosa non torni”. Allora

la domanda successiva è: “Cosa non torna, cosa ti dà fastidio?” La prima domanda riguarda l’emozione iniziale e solo la seconda richiede una riflessione intellettuale. La sfera emotiva è molto più vasta e più estesa di quella razionale. (Zumthor, 2004, p. 6)

Peter Zumthor revela uma forma observar simples e espontânea. Esta forma de confrontação com o projeto, de permitir as emoções numa primeira instancia mostra-se mais rápida e vasta ao invés de se dar primazia ao intelecto que resulta em algo linear. “È diretta, veloce, ma anche vasta, spaziale, mentre l’intelletto è una linea, per como lo vedo io.” (Zumthor, 2004, p. 6)

Ao pensar, consequentemente outro pensamento irá emergir como continuação do primeiro pensamento, existe uma dependência linear de causa e efeito. A intuição, sentimentos, sensações criam um enorme espaço composto por um aglomerado de linhas. (Zumthor, 2004, p. 6) “[...]...la memoria del corpo che risale indietro di centinaia di anni, accumulo di cose, di reazioni...” (Zumthor, 2004, p. 6)

Uma reação espontânea é também claramente mais rápida do que um pensamento intelectual, “La riflessione è lenta.” (Zumthor, 2004, p. 6) Peter Zumthor entende a emoção espontânea como um instinto natural do ser humano.

L’emozione spontanea difende la vita. La paura è veloce e grazie a questo ci salva. Se ci chiedessimo perché abbiamo paura di qualcosa, potremmo venire uccisi prima ancora di trovare la risposta. (Zumthor, 2004, p. 6)

Uma reação instintiva face à arquitetura é então mais genuína e sincera. Peter Zumthor considera importante um projeto de arquitetura estar intrinsecamente ligado ao espaço emocional, “Forse sì: quello che ho dentro è più importante di quello che so. [...] Non si tratta solo di pensare! C’è un’anima dentro di noi.” (Zumthor, 2004, p. 6-7)

No entender de Peter Zumthor, o ato de projetar é em grande parte compreender e ordenar - atitudes racionais - mas a sua substancia encontra-se na emoção e na inspiração. Uma imagem visualizada na nossa mente, permite a resolução do objeto a criar, mas Peter Zumthor esclarece, que tal imagem só aparece no decorrer do seu trabalho, não é uma ocorrência do acaso. (Zumthor, 2005, p. 19)

Através [...], de um novo traço num desenho, toda a construção do projeto parece alterar-se e constituir-se numa fração de segundo. [...] Tudo o que ainda agora sabia sobre o objeto a criar aparece sob uma clara e nova luz. Sinto então alegria e paixão e algo em mim parece dizer: “Quero construir esta casa!”. (Zumthor, 2005, p. 19)

“Quando penso na arquitectura, ocorrem-me imagens.” (Zumthor, 1988, p. 9). Estas imagens são provenientes da sua formação, da experiência obtida ao longo do tempo como arquiteto, mas também das suas memórias, principalmente da sua infância.

Peter Zumthor vê contido nestas memórias as vivências arquitetônicas mais profundas, e são as imagens de ambientes derivados destas memórias que funcionam como base para o seu trabalho como arquiteto. (Zumthor, 2005, p. 9).

Ainda consigo sentir na minha mão a maçaneta da porta, esta peça de metal moldada como as costas de uma colher. Tocava nela quando entrava no jardim da minha tia. [...]. Recordo o barulho do seixo sob os meus pés, o brilho suave da madeira de carvalho encerado nas escadas, oiço a porta de entrada pesada cair no trinco, [...] e as pequenas peças hexagonais do chão, de um encarnado escuro e com juntas bem preenchidas, opõem-se aos meus passos com uma dureza implacável. [...]. Tudo nesta cozinha era como nas cozinhas tradicionais costumava ser. Não havia nada de especial nela. Mas talvez esteja tão presente na minha memória como síntese de uma cozinha precisamente por ser de uma forma quase natural apenas cozinha. A atmosfera desta sala associou-se sempre à minha imagem de cozinha. (Zumthor, 2005, p. 9)

Durante o processo de desenvolvimento de projeto, ao confrontar-se com estas memórias, Peter Zumthor, questiona-se acerca da natureza destes acontecimentos arquitetônicos, qual o seu significado e como e que seria possível transpor para o presente a riqueza daquele ambiente já vivido. O ressuscitar destes ambientes não passa por detetar formas espaciais e recriá-las, “nenhuma citação direta de uma arquitetura passada trai o mistério de um ambiente cheio de memórias.” (Zumthor, 2005, p. 9), existe um pensar acerca dos ambientes latentes na memória. “La sfera delle emozioni è molto complessa e si evolve nel tempo. Tuttavia, una reazione conscia è preceduta da riflessi sensoriali inconsci, che quase si impongono. Subito dopo entra in gioco l’intelligenza, seguita dall’intelletto.” (Zumthor, 2004, p. 7)

Peter Zumthor encontra substancia para um tema, capaz de ser base de um projeto, nas suas memórias, experiências e emoções. Este tema base, sem forma ou desenho, tem necessariamente de se tornar real durante o projeto, a arquitetura tem um corpo físico, real, que tem de ser atingido, e isso só é possível através da relação entre emoções e o intelecto que pensa sobre estas emoções, “Se sto bene, mi chiedo: “Perché sto bene? Cosa è successo?” (Zumthor, 2004, p. 7). Tem que existir um entendimento acerca do porque de um espaço nos ter feito sentir de uma determinada maneira, perceber uma atmosfera, e perceber como e que se a pode construir.

O segundo tema tem como nome: mensagens e sinais. Refere-se à forma como a arquitetura pode reagir às condicionantes de um mundo pós-moderno². (Zumthor, 2005, p. 11)

A construção é a arte de formar um todo com sentido a partir de muitas partes. Os edifícios são testemunhos da capacidade humana de construir coisas concretas. [...]. É aqui onde os materiais concretos são reunidos e erigidos, que a arquitetura imaginada se torna parte do mundo real. (Zumthor, 2005, p. 11)

Peter Zumthor compara a construção da música de Johann Sebastian Bach à construção de uma obra de arquitetura. A construção da música de Johann Sebastian Bach é clara. É possível a partir das suas partes, de elementos melódicos, harmónicos e rítmicos não perder o sentido do todo, todos os elementos encontram o seu sentido na composição. (Zumthor, 2005, p. 11)

Espanta-me a capacidade dos homens para criar melodias, harmonias e ritmos. (Zumthor, 2005, p. 12)

O mundo dos sons contém também o oposto destes elementos. A música contemporânea trabalha também com dissonâncias e ritmos quebrados, fragmentados e concentrações de sons; “existem ruído meramente funcionais que chamamos barulho.” (Zumthor, 2005, p. 12)

A arquitetura contemporânea dispõe também destes elementos que podem funcionar como bases para o desenvolvimento de uma obra. No entanto se a arquitetura tiver como ponto de partida a desarmonia, a fragmentação, quebras estruturais, esta irá certamente transmitir mensagens, mas na compreensão das mesmas é eliminada a curiosidade e a única pergunta que fica é de qual utilidade do objeto arquitetónico no seu sentido funcional. (Zumthor, 2005, p. 12)

Na arquitetura existe numa ligação física com a vida. Para Peter Zumthor, a arquitetura não tem como ponto inicial as mensagens a transmitir, é um “invólucro, cenário da vida, um recipiente sensível para o ritmo dos passos no chão, para a concentração do trabalho, para o silêncio do sono.” (Zumthor, 2005, p. 12)

Peter Zumthor aprofunda esta questão das “mensagens” e “sinais” e a forma como a arquitetura contemporânea pode reagir.

² **Pós-moderno**, conceito que surgiu no final do século XX, que se desenvolveu em termos filosóficos e artísticos, que se estabelece como antítese do modernismo, rejeitando grandes teorias e ideologias. (Oxford dictionary, 2017)

O mundo está cheio de sinais e informações que representam coisas que ninguém percebe inteiramente, porque também estas, por seu lado, se revelam afinal como sinais para outras coisas. O que é verdadeiro continua escondido. Ninguém jamais o verá. (Zumthor, 2005, p. 16)

A vida pós-moderna passou a ser composta por dissonâncias. As tradições dissolveram-se, perderam-se identidades culturais, a economia e a política desenvolveram uma dinâmica de difícil compreensão. “Tudo se mistura com tudo,” vivemos num mundo de difícil percepção e aparentemente descontrolado em que comunicação mostra um mundo artificial composto por sinais arbitrários. (Zumthor, 2005, p. 15)

A arquitetura pode escolher a forma como reagir a este mundo. Quando o objeto arquitetónico não nos impõe uma mensagem, existe simplesmente, a nossa percepção do mesmo torna-se transparente, é silenciosa e imparcial. É proposto ao observador um vazio na sua percepção, que permite que surja uma memória originária da profundidade do tempo. (Zumthor, 2005, p. 16)

Ver o objeto significa agora também adivinhar o mundo na sua totalidade, uma vez que não há nada que não se possa perceber. (Zumthor, 2005, p. 16)

A posição de Peter Zumthor, perante as questões do tempo pós-moderno e do objetivo que encontra na arquitetura, torna-se transparente:

Numa sociedade que celebra o insignificante, a arquitetura pode opor resistência, contrariar o desgaste de formas e significados e falar a sua própria linguagem. (Zumthor, 2005, p. 24)

A arquitetura é capaz de resistir às tendências da sociedade globalizada, simultaneamente dissolvida e fragmentada, e não se tornar apenas mais um meio de comunicação e dizer um estilo arquitetónico aparentemente arbitrário e fragmentado como forma de resposta às questões do nosso tempo. “A arquitetura não é nenhum veículo ou símbolo de coisas que não fazem parte da sua natureza.” (Zumthor 2005, p. 24) diz Peter Zumthor.

Este texto escrito em 1998, por Peter Zumthor, apresenta questões atuais em 2017. A arquitetura deve refletir o estado da sociedade e do mundo em que vivemos? A arquitetura pode-se focar mais nas questões que se encontram na sua génese, pertencentes a sua natureza. A arquitetura tem uma tarefa, é concebida para um determinado lugar com um determinado uso. E tem também um corpo, concreto e construído, que as pessoas experimentam e utilizam.

La arquitectura tiene cuerpo, no es algo virtual, sino que es concreta y se puede experimentar con los sentidos, eso fue siempre así y siempre hay gente que así supo y sabe transmitirlo como Siza, Lewerentz, Kahn, Corbusier, Alvar Aalto, Dollgast, Rudolf Schwarz o Barragan. Supuestamente es una sensibilidad para el cuerpo de la arquitectura, que se compone de partes, se crea con materiales, se construye. [...] La más noble tarea de la arquitectura consiste en imaginar su presencia física para luego darle forma. (Zumthor, 2001)

Everything is physical; even our thoughts are developed, transferred and communicated in a physical body. If we want to know more about the world behind or beyond that physical world, we have to deal with its very physical material conditions. (Herzog, 2002, p. 80)

Tal como refere Jacques Herzog³, no livro Immaterial/Ultramaterial, a progressiva computadorização do mundo, fez com que sua componente física e corporal desvanecesse. Existe um conceito de espaço que diverge da natureza da arquitetura e que se prende com o imaterial, com as “mensagens e sinais”. É importante que a arquitetura se distancie do virtual e imaterial. O arquiteto tem a tarefa de criar edifícios que consolidem o sentido corpóreo da arquitetura e que permitam aos utilizadores o uso físico do espaço através dos seus sentidos, enaltecendo também a sua própria corporalidade.

Training the senses also plays a key role. If you don't use all of your five senses, some of them will atrophy while others, being overly stressed and used, will evolve in new ways. At the current stage of human civilization, most of our perceptual energy is absorbed by the visual impact of electronic media. Visual and acoustic signals seem to depend less on material structures than smell, taste, or touch. In other words, our culture leans toward more immaterial values than did previous periods. [...] The globalization of the markets, the electronic media, biotechnology, and genetic engineering have had and will continue to have an influence on our human condition. One example is – as I stated before - the impact on our five senses and therefore on our perception of the world. (Herzog, 2002, p. 80-81)

Assim como o progresso tecnológico vai certamente continuar a ter um impacto na condição humana, a arquitetura não deve esquecer que estará sempre em confronto com a existência humana no espaço e no tempo. Tem a capacidade de oferecer uma experiência completa ao nosso corpo através de todos os nossos sentidos. Num mundo acelerado, que nos força a exaustão de alguns sentidos e o atrofio de outros, a arquitetura tem a capacidade de nos dar um sentido de corpo e contribuir para a nossa percepção do mundo, e tal só é possível através da componente física e material da arquitetura.

³ **Jacques Herzog**, arquiteto suíço, nasceu a 19 de abril de 1950. (The editors of encyclopædia Britannica, 2017a)

Estas são questões fundamentais da arquitectura e o foco acerca delas é bastante visível nos textos e na arquitetura de Peter Zumthor, uma arquitetura que se foca nas suas questões essenciais, que é para ser experimentada e utilizada pelas pessoas, que se relaciona com as suas vidas e por sua vez com o mundo.

O terceiro tema aborda o tema das partes e o todo.

Peter Zumthor mostra a sua admiração por trabalhos de artistas como Joseph Beuys⁴ e do grupo da arte povera. O que o impressiona é a forma sensual como o material é utilizado que lhe parece estar enraizado num saber antigo do homem, onde se consegue ler a verdadeira natureza do material e é transmitida uma cultura. (Zumthor, 2005, p. 10)

Os materiais quando integrados no contexto do objeto arquitetónico podem assumir uma conotação poética. Para isto deverá existir uma coerência entre o objeto e o material, deve fazer sentido, visto que o material por si só não é poético. O sentido encontra-se para além da composição, o tato, o cheiro, a acústica são elementos que compõe uma linguagem. O sentido surge quando num objeto arquitetónico os materiais obtêm significados específicos que apenas são percebidos no contexto deste objeto em particular. (Zumthor, 2005, p. 10)

“As casas são configurações artificiais.” (Zumthor, 2005, p. 13) A arquitetura traduz-se em diversos pormenores que têm de estar interligados, e a forma como estas ligações são feitas é determinada na qualidade do objeto arquitetónico.

Peter Zumthor, menciona o hábito das artes plásticas de minimizar a expressão das juntas e ligações entre peças construtivas individuais, para beneficiar a forma geral do objeto. Artistas das décadas de 1960 e 1970, como Joseph Beuys e Mario Merz⁵ utilizavam nas duas instalações e objetos métodos de unir simples e evidentes. Trabalhavam com embrulhos, dobragens e empilhamentos para formar a partir das partes um todo. (Zumthor, 2005, p. 13)

⁴ **Joseph Beuys**, artista alemão, nasceu a 12 de maio de 1921; morreu a 23 janeiro de 1986. (The editors of encyclopædia Britannica, 2017b)

⁵ **Mario Merz**, artista italiano, nasceu a 1 de janeiro de 1925; morreu a 9 de novembro de 2003. (Merz, 2003)



Ilustração 2 Igloo, Gladstone Gallery, 2009 [(Adaptado a partir de:] Merz, 2009)



Ilustração 3 Pormenor Igloo, Gladstone Gallery, 2009 [(Adaptado a partir de:] Merz, 2009)

Nos seus “igloos”, Mario Merz, utilizava diferentes materiais, terra, madeira, metal, cera, vidro e néon, com qualidades bastante distintas, materiais orgânicos e artificiais, opacos transparentes, pesados e leves. Eram colocados em tensão uns com os outros, e apesar das suas enormes diferenças, através forma simples como estavam interligados não era perdida a noção de um todo.

Este método de unir e ligar as partes, permitia que nos trabalhos destes artistas não existissem dissonâncias originadas por peças pequenas que não contribuía para a mensagem pretendida da obra. “A percepção do todo não é desviada por pormenores secundários.” (Zumthor, 2005, p. 13)

Assim como os artistas plásticos, a arquitetura trabalha também com este conceito, de que cada ligação existe para servir e reforçar a ideia de um todo.

A arquitetura tem, no entanto, uma especificidade paralela à dos artistas plásticos, tem de cumprir determinadas funções, tem de ser utilizada. Cada obra arquitetónica é composta por diversas peças singulares de forma, função, dimensão e material diferenciados, que são interligadas. É necessário pensar formas e uma construção convenientes para a junção destas partes, para cada junta, cada canto em que diferentes partes do objeto arquitetónico se cruzam e os materiais se encontram. (Zumthor, 2005, p. 14)

“São estes detalhes que determinam as pequenas nuances dentro das grandes proporções do corpo construtivo.” (Zumthor, 2005, p. 14), em cada área do objeto, os pormenores devem contribuir para intenções do mesmo “devem refletir a ideia base do esboço: homogeneidade ou separação, tensão ou leveza, fricção, solidez, fragilidade...” (Zumthor, 2005, p. 14), não devem desviar a atenção do observador, mas sim, levar ao entendimento do objeto no todo.

Talvez só agora o nosso olhar de prenda num pormenor e permaneça espantado: estes dois pregos no chão que prendem as placas de aço junto à soleira gasta. Emoções surgem. Algo nos toca. (Zumthor, 2005, p. 14)

O quarto ponto refere-se à integração da arquitetura numa paisagem.

A arquitetura tem a capacidade de projetar edifícios que com o passar do tempo se unem ao sítio em que estão implantados, tornam-se parte da imagem e da história do lugar. Enquadram-se numa paisagem.

A presença de certas obras provoca em mim algo misterioso. Parecem simplesmente estar lá. Uma pessoa não lhes dá nenhuma atenção especial. E, no entanto, é quase impossível imaginar o lugar onde estão sem elas. Estas obras parecem estar firmemente ancoradas ao chão. Funcionam como parte integrante do seu espaço envolvente e parecem dizer: “Eu sou tal como tu me vês e daqui faço parte.” (Zumthor, 2005, p. 17)

Um edifício novo intervém sempre numa circunstancia histórica, numa pré-existência, em que este não existia e passa a existir. É importante que o novo edifício encontre o seu lugar numa situação existente, “[...] é crucial que se consiga equipar o novo com características que entrem em relação de tensão significativa com o existente.” (Zumthor, 2005, p.17). O novo precisa de estabelecer uma relação com o existente que estimule o observador, e lhe permita ver este sítio de uma nova maneira. (Zumthor, 2005, p. 17)

Lança-se uma pedra na água. A areia agita-se e volta a assentar. O distúrbio foi necessário. A pedra encontrou o seu lugar. Mas o lago já não é o mesmo. (Zumthor, 2005, p. 17)

Sono un tradizionalista nel senso che per me la cosa importante è la storia, la memoria di un luogo. Un paesaggio urbano ad esempio è pieno delle storie della gente, nel bene e nel male. Questa è la sua ricchezza. Non è la tradizione che mi interessa, ma piuttosto la cultura, la memoria, la continuità che significa storia: il presente e il passato. Ma questa continuità non me appare lineare, non corre dal passato al futuro come un treno; lo sviluppo avviene a balzi, fa delle curve, dei giri... Il tempo non è una linea retta, forse segue il percorso di un cerchio... (Zumthor, 2004, p. 11)

Os edifícios que seguem esta intenção de, no decorrer do tempo, se integrarem no espaço envolvente têm a característica comum de estimular o raciocínio e a emoção ao observador. A compreensão e os sentimentos estão enraizados no passado, e é

por isso importante o novo respeitar a memória do existente de modo a permitir um novo entendimento do lugar ao observador. Segundo John Berger⁶:

Numerosas abordagens ou estímulos convergem sobre ele e levam a ele. Palavras, comparações, sinais devem criar um contexto para uma foto impressa em um modo comparável; quer dizer, precisam marcar e deixar abertas diversas abordagens. Deve-se construir um sistema radical em torno da fotografia, de modo que ela possa ser contemplada em termos simultaneamente pessoais, políticos, económicos, dramáticos, cotidianos e históricos. (*apud* Zumthor, 2005, p. 17)

A memória não é uma questão com um ponto final, definido pela arquitetura. A história do lugar continua, com um edifício novo que se integra numa situação, é apenas um acontecimento na história de um sítio que faz parte da vida das pessoas. A arquitetura não deve ser determinante e fechada sobre si mesmo, não deve transmitir uma mensagem explícita, deve permitir a apropriação de cada pessoa independentemente da sua circunstância.

O quinto e o último ponto tem o nome de: passagem do tempo.

Em arquitetura – raciocinou-se – existe o mesmo elemento “tempo”, ou melhor, este elemento é indispensável à atividade de construção: da primeira cabana, da primeira caverna do homem primitivo à nossa casa, à igreja, à escola, ao escritório onde trabalhamos, todas as obras de arquitetura, para serem compreendidas e vividas, requerem o tempo da nossa caminhada [...] é o homem que, movendo-se no edifício, estudando-o de pontos de vista sucessivos, [...], dá ao espaço a sua realidade integral. (Zevi, 1989, p. 22, 23)

Peter Zumthor menciona o filme O Baile⁷, de 1982 de Ettore Scola⁸. Neste filme não existem mudanças de cenário nem diálogos falados. Passa-se sempre na mesma sala, onde vão entrando as mesmas pessoas para dançar e no decorrer do tempo do filme as pessoas a dançar envelhecem. O principal foco do filme são as personagens. Perante o filme, Peter Zumthor coloca duas questões; se é a presença física da sala de dança, “o seu soalho, o lambrim, a escadaria ao fundo e a pata de leão dos lados”, que confere a atmosfera densa ao filme; ou se pelo contrário são as personagens que conferem esta atmosfera. (Zumthor, 2005, p. 23)

[...] estou convencido que um bom edifício deve ser capaz de absorver os vestígios da vida humana, e que através disso pode ganhar uma riqueza especial. (Zumthor, 1998, p. 23)

⁶ **John Berger**, escritor inglês, nasceu a 5 de novembro de 1926; morreu a 2 de janeiro de 2017. (The editors of encyclopædia Britannica, 2017c)

⁷ **O Baile, Le Bal** (título original), filme de 1983, realizado por Ettore Scola.

⁸ **Ettore Scola**, realizador italiano, nasceu a 10 de maio de 1931; morreu a 19 de janeiro de 2016. (The Telegraph, 2016)

A arquitetura funciona como que um cenário onde decorre a vida humana. A partir do filme é possível perceber a ligação que existe entre a vida das pessoas, a arquitetura e o decorrer do tempo. Na ausência de um diálogo falado, existe um diálogo entre as personagens, o espaço que ocupam e passar do tempo. “[...], penso naturalmente na patina deixada pelo envelhecimento dos materiais, nas inúmeras fendas nas superfícies, no brilho já baço e quebradiço do verniz e nos cantos polidos pelo desgaste.” (Zumthor, 2005, p.23)

Ao mesmo tempo que o envelhecimento das pessoas que dançam acontece, decorre também o desgaste igualmente visível dos elementos que compõe a arquitetura. Esta sensibilidade, permite-nos ter uma consciência da passagem do tempo.

A arquitetura é confrontada com a sua exposição à vida. (Zumthor, 2005, p. 23).

É importante perceber que a vida humana decorre em lugares, em salas, na rua e que através do decorrer do tempo, o habitar destes lugares, confere-lhes um significado especial.

No mi interessa l'uso di metafore, di allegorie. La realtà della vita è l'elemento primario, il valore estetico e quello pratico sono secondari. L'architettura ha un proprio corpo perché è in esso che c'è la vita. Emozioni. (Zumthor, 2004, p. 8)

O processo natural de envelhecimento e desgaste dos materiais, pode ser utilizado como qualidade arquitetónica do edifício. O edifício sofre, necessariamente, transformações provenientes de diferentes agentes, desde processos químicos naturais dos materiais, fatores meteorológicos, e da própria utilização do edifício.

[...] a um brilho superficial e gelado, [...]; seja nas pedras naturais seja nas matérias artificiais, esse brilho ligeiramente alterado que evoca irresistivelmente os efeitos do tempo. “Efeitos do tempo”, é o que de certo soa bem, mas, para dizer a verdade, é o brilho produzido pela sujidade das mãos. [...] “o lustro da mão” [...] o contacto das mãos no decorrer de um longo uso, o roçar, sempre aplicado nos mesmos locais, produz com o tempo uma impregnação gordurosa; [...] (Tanizaki, 2016, p. 23)

É o conjunto destas transformações que constituem a história de um edifício, é o seu envelhecimento natural as marcas da sua utilização, que lhe conferem um significado para nós. Permitem-nos imagens e memórias, enaltecem uma relação humana com o edifício.

Natural materials – stone, brick and wood – allow our vision to penetrate their surfaces and enable us to become convinced of the veracity of matter. Natural materials express their age and history, as well as the story of their origins and their history of human use. All matter exists in the continuum of time; the patina of wear adds the enriching experience of time to the materials of construction. (Pallasmaa, 2007, p. 31)

A arquitetura contemporânea tem-se afastado da utilização, pelo menos de uma forma sincera, dos materiais naturais. Os materiais sintéticos são utilizados e os materiais naturais revestidos de modo a resistirem ao desgaste, o que tem feito com que o fator do tempo se perca do espaço. O facto de os materiais naturais não serem utilizados de uma forma verdadeira, mas sim desta forma dissimulada, revestida, faz com que estes percam a sua essência, a sua textura. Esta busca obsessiva por materiais com uma qualidade intemporal impossível, e a preocupação com uma suposta boa aparência de um edifício, negando o seu envelhecimento, cria espaços estéreis, incapazes de se relacionarem com o tempo e connosco.

A passagem do tempo faz com as memórias se acumulem nesse espaço, e negar essa passagem do tempo significa ignorar este acumular de memórias, de percepção, de vivência do espaço. Na arquitetura de Peter Zumthor nota-se uma sensibilidade para a questão do tempo na arquitetura, existe um interesse em saber como e que o edifício vai envelhecer e ficar ao longo do tempo, pensado através dos materiais.

Architecture domesticates limitless space and enables us to inhabit it, but it should likewise domesticate endless time and enable us to inhabit the continuum of time. (Pallasmaa, 2007, p.31)

O segundo texto escolhido, presente no livro Pensar a Arquitectura, tem o nome de “O núcleo duro da beleza”, escrito em 1991, aborda o tema da beleza do real.

Gosto de imaginar que a beleza tem um núcleo duro e, ao pensar na arquitetura esta conexão de beleza e núcleo duro parece-me familiar. (Zumthor, 2005, p.25)

O nome “o núcleo duro da beleza” tem origem no nome de uma transmissão de rádio que Peter Zumthor ouviu e que falava acerca do poeta americano William Carlos Williams⁹. Segundo a estação de rádio, este terá dito que “a máquina é um objeto que não tem peças desnecessárias”. (Zumthor, 2005, p. 25) A obra poética de William Carlos Williams tinha como ponto de partida a inexistência de ideias além das coisas, a sua poesia tinha como objetivo confrontar-se com o mundo real orientado a percepção sensitiva do mesmo e tal era feito sem estabelecer quaisquer emoções e de uma forma bastante precisa, permitindo ao leitor desenvolver uma relação emocional forte com a poesia. Este conceito recorda Peter Zumthor de Peter Handke¹⁰, que terá dito que “a beleza se encontra nas coisas naturais, originais que não foram ocupadas

⁹ **William Carlos Williams**, poeta americano, nasceu a 17 de setembro de 1883; morreu a 4 de março de 1963. (The editors of encyclopædia Britannica, 2017d)

¹⁰ **Peter Handke**, escritor austríaco, nasceu a 6 de dezembro de 1942. (The editors of encyclopædia Britannica, 2017e)

por imagens ou mensagens, e que ficava frustrado quando não podia descobrir o sentido das coisas por ele próprio.” (Zumthor, 2005, p. 25)

O que oiço interessa-me: penso não querer provocar emoções com as obras, mas sim permitir emoções. (Zumthor, 2005, p. 25)

Assim como o poeta William Carlos Williams, Peter Zumthor na sua arquitetura não procura estabelecer e definir emoções aos seus observadores. Não existe uma mensagem latente à arquitetura. A obra é verdadeira e concebida com a mesma precisão com que William Carlos Williams desenvolve a sua poesia, no caso da arquitetura, a precisão é relativa ao lugar e à função e é desta forma que esta desenvolve a sua essência sem recorrer ao acessório. Se arquitetura não se basear em imagens pré-concebidas e não tiver como objetivo a transmissão de determinada mensagem, esta não provoca emoções, mas tem sim a capacidade de as permitir.

A cop is directing traffic

Across the main road up

A little wooded slope toward

the conveniences:

oaks, choke-cherry,

dogwoods, white and green, iron-wood:

humped roots matted into the shallow soil

-mostly gone: rock out-croppings

polished by the feet of the picnickers:

sweetbarked sassafras

leaning from the rancid grease:

deformity –

- to be deciphered (a horn, a trumpet!)

an elucidation by multiplicity,

a corrosion, a parasitic curd, a clarion

for belief, to be good dogs:

NO DOGS ALLOWED AT LARGE IN THIS PARK

(Williams, 1963, p. 60-61)

Através da leitura deste excerto do livro *Paterson*, de William Carlos Williams, consegue-se perceber melhor o que Peter Zumthor diz relativamente à diferença entre provocar e permitir emoções, William Carlos Williams através da descrição minuciosa desta situação não é impositivo, não nos diz o que devemos sentir. Permite perceber um espaço, o que vemos, o que o rodeia, quem o ocupa, é transmitido o ambiente de uma situação espacial, da qual retiramos uma impressão, um sentimento através da nossa perceção humana. Quando pensamos na situação descrita não conseguimos separar o espaço, da vida que nele decorre.

La mia visione dell'architettura è più legata alla realtà che alla teoria. Spesso nel prodotto finale di un architetto si può ravvisare la sua teoria, ma a me questo non piace. All'inizio di un lavoro è diverso: allora sì che c'è bisogno della teoria, ma poi questa deve trasformarsi in realtà e svanire. Non mi piace quando, alla fine, le forme prodotte assordano come la loro loquacità. A mio parere, l'architettura intesa come corpo [...], non deve insegnarci nulla né raccontarci una storia, è lì soltanto per essere vissuta. E non per simulare la vita. (Zumthor, 2004, p. 8)

O vazio é, na arquitetura de Peter Zumthor, um conceito nuclear. A impossibilidade de desenhar um vazio faz com que se o foco seja os seus limites. É no trabalho minucioso dos limites que se cria o corpo da arquitetura, que delimita a vida no seu interior. “[...] as quatro fachadas de uma casa, de uma igreja ou de um palácio, por mais belas que sejam, constituem apenas a caixa dentro da qual está encerrada a joia arquitetónica. [...], o continente é o invólucro mural, o conteúdo é o espaço interior.” (Zevi, 1989, p. 20)

Peter Zumthor fala acerca do poeta italiano Giacomo Leopardi¹¹ através do livro de Italo Calvino¹²: *Seis propostas para o próximo milénio*. Para Giacomo Leopardi, a beleza de uma obra de arte, encontra-se, “no vago, no aberto e no indefinido, porque deixa à forma a possibilidade para várias significações.” (Zumthor, 2005, p. 26).

As obras de arte que nos tocam possuem esta profundidade, permitem múltiplos significados quando olhadas de diferentes maneiras. É importante então perceber como estas qualidades podem ser alcançadas na arquitetura. “O vago e o aberto deixam-se projetar?” (Zumthor, 2005, p. 26)

Italo Calvino chega à conclusão de que, para Giacomo Leopardi atingir nos seus textos o indefinido, tudo era relatado e descrito com exatidão e fidelidade. “Eis o que Leopardi exige de nós para podermos apreciar a beleza do vago e do indeterminado!”

¹¹ **Giacomo Leopardi**, poeta italiano, nasceu a 29 de junho de 1798; morreu a 14 de junho de 1837. (The editors of encyclopædia Britannica, 2017f)

¹² **Italo Calvino**, escritor italiano, nasceu a 15 de outubro de 1923; morreu a 19 de setembro de 1985. (The editors of encyclopædia Britannica, 2017g)

(*apud* Zumthor, 2005, p. 26), Giacomo Leopardi, nos seus textos, definia os pormenores, os objetos, a iluminação, a atmosfera de uma forma minuciosa de modo a atingir a percepção do vago. (Zumthor, 2005, p. 26) Italo Calvino conclui:

“O Poeta do vago só pode ser o poeta da precisão!” (*apud* Zumthor, 2005, p. 26)

As coisas, os pormenores, devem ser precisamente identificados, falados de uma forma verdadeira, descritos fazendo justiça aquilo que realmente são e não nada mais ou nada menos.

Peter Zumthor vê, nos textos de Peter Handke, que se qualifica como um escritor dos lugares, a intenção de que as descrições feitas pertençam ao espaço envolvente que estão a referir-se: “Que ali não aconteça nenhum acessório, mas sim uma compreensão das particularidades e o seu enlace para uma [...] circunstancia”, diz Peter Handke numa entrevista, este acrescenta ainda que, as suas descrições são para ser entendidas como fieis ao lugar de que está a falar, não existe nenhum exagero da realidade. (Zumthor, 2005, p. 27)

No âmbito da arquitetura, Peter Zumthor relaciona as intenções que Peter Handke procura nos seus textos com a sua forma de trabalhar. Peter Zumthor relata a forma como trabalhou durante o desenvolvimento das Termas de Vals¹³. A obra não partiu de imagens pré-concebidas posteriormente adaptadas a um programa, mas sim do confronto com o lugar, do uso e dos materiais. Foi a partir de um contínuo de perguntas e repostas relativas às questões do lugar, do uso e do material – montanha, água, pedra – que a obra foi concebida. (Zumthor, 2005, p. 27)

Quando a arquitetura tem como ponto de partida as coisas, os elementos da natureza, neste caso as montanhas, a água, a pedra, esta tem a capacidade de no seu desenvolvimento regressar a este ponto de partida, de ser um elemento da natureza, ou pelo menos assimilar algo da natureza que o originou. A arquitetura não é algo artificial, apesar de passar por um processo que de certa forma o é. Não cabe apenas nos pensamentos de quem a concebe, pertence ao mundo real.

Para Peter Zumthor, faz sentido trabalhar em torno do que é real na arquitetura: “o material, a construção, o carregar e ser carregado, a terra e o céu – a confiança nos espaços aos quais se permite serem verdadeiros espaços; espaços nos quais se cuida do invólucro, do material que o distingue, da concavidade, do vazio, da luz, ar, cheiro,

¹³ **Termas de Vals**, projecto da autoria do arquitecto Peter Zumthor, localizado em Vals, Suíça, construído entre 1993 e 1996. (Souza, 2016)

da capacidade de absorção e ressonância?” (Zumthor, 2005, p.29,30). A realidade é a presença física das coisas, é a “terra e o céu”, é o chão e a cobertura, é a parede, o vão, o material que os compõe, o som, é a construção. A verdade inerente a estas coisas revela o que seria evidente trabalhar na arquitetura, no espaço: o real, “ser ela própria, ser um edifício, não representar algo, mas sim ser algo.” (Zumthor, 2005, p.30)

A realidade da arquitetura é o concreto, o que se tornou forma, massa e espaço, o seu corpo. Não existe nenhuma ideia, exceto nas coisas. (Zumthor, 2005, p. 31)

Martin Heidegger¹⁴ diz no seu livro Construir habitar pensar, “a permanência ao lado coisas é o traço essencial do ser humano” (Zumthor, 2005, p. 31). Peter Zumthor conclui através desta afirmação que mesmo quando pensamos não nos encontramos num espaço abstrato, mas sim no mundo real. “A relação do homem para como os lugares e através dos lugares para com os espaços baseia-se no habitar” (Zumthor, 2005, p. 31), afirma também Martin Heidegger.

Esta é uma conclusão essencial para perceber a posição de Peter Zumthor relativamente à arquitetura. A realidade de que Peter Zumthor fala está relacionada com o conceito de habitar proposto por Martin Heidegger. A principal intenção de Peter Zumthor é através da realidade física dos materiais e da construção, que os seus edifícios tenham a capacidade de ser circunstancia em que as pessoas vivem, que habitam.

¹⁴ **Martin Heidegger**, filósofo alemão, nasceu a 26 de setembro de 1889; morreu a 26 de maio de 1976. (The editors of encyclopædia Britannica, 2017h)

2.2. LEITURA DE, ATMOSFERAS (2009)

O livro Atmosferas, é baseado numa palestra dada a 1 de Junho de 2003, por Peter Zumthor, o livro apenas foi publicado pela primeira vez em 2006, sendo a leitura estudada durante a dissertação corresponde à edição de 2009.

O título Atmosferas surge da pergunta: “o que é no fundo a qualidade arquitetónica?”. (Zumthor, 2009, p.11) Para Peter Zumthor, qualidade arquitetónica, “só pode significar que sou tocado por uma obra. [...] uma presença tão bela e natural que me toca sempre de novo.” (Zumthor, 2009, p. 11) Peter Zumthor, questiona-se o porquê de determinadas obras terem este efeito sobre ele, e como é que é possível projetar algo com esta qualidade arquitetónica.

[...] vemos uma pessoa e temos uma primeira impressão [...]. Em relação à arquitetura também é um pouco assim. Entro num edifício, vejo um espaço e transmite-se uma atmosfera e numa fração de segundo sinto o que é. (Zumthor, 2009, p. 13)

Peter Zumthor, cita o musicólogo André Boucourechliev¹⁵ que fala do compositor Igor Stravinsky¹⁶:

[...] escala diatónica radical, escalada rítmica poderosa e diferenciada, evidência de linha melódica, clareza e rudeza das harmonias, um radiar cortante das tonalidades, por fim a simplicidade a transparência do tecido musical e a solidez da construção. (Zumthor, 2009, p. 21)

“E fala-me de atmosferas [...]. Mas aquilo que também vejo nesta descrição é o trabalho, e isso conforta-me, existe de facto um lado artesanal nesta tarefa de criar atmosferas arquitetónicas.” (Zumthor, 2009, p. 19). Neste livro, Peter Zumthor mostra, procedimentos, instrumentos e motivações do seu trabalho através de nove pontos: “corpo da arquitetura”, “a consonância dos materiais”, “o som do espaço”, “a temperatura do espaço”, “as coisas que me rodeiam”, “entre a serenidade e a sedução”, “a tensão interior exterior”, “degraus de intimidade”, “a luz sobre as coisas”; e três suplementos: “a arquitetura como espaço envolvente”, “harmonia”, “a forma bonita”.

A nossa perceção emocional permitimo-nos relacionar com um espaço, com a sua atmosfera. “Existe algo em nós que comunica imediatamente connosco. Compreensão imediata, ligação emocional imediata, recusa imediata.” (Zumthor, 2009, p. 13) A

¹⁵ **André Boucourechliev**, compositor e musicólogo francês de origem búlgara, nasceu a 28 de Julho de 1925; morreu a 13 de Novembro de 1997. (Ircam, 2007)

¹⁶ **Igor Stravinsky**, compositor russo, nasceu a 17 de Junho de 1882; morreu a 6 de Abril de 1971. (The editors of encyclopædia Britannica, 2017i)

qualidade arquitetônica, a atmosfera, não é algo estático e está intrinsecamente relacionado com a percepção humana, emoções e sentimentos.

É Quinta-feira Santa de 2003. Sou eu. Estou ali sentado, numa praça ao sol, uma arcada grande, longa, alta e bonita ao sol. A praça – frente de casas, igreja, monumentos – como panorama à minha frente. A parede do café nas minhas costas. A densidade certa de pessoas. Um mercado de flores. Sol. Onze horas. A parede de outro lado da praça na sombra, em tons agradavelmente azuis. Sons maravilhosos: conversas próximas, passos na praça, pedra, pássaros, um leve murmúrio da multidão, sem carros, sem barulho de motores, de vez em quando ruídos de obra ao longe. [...] A temperatura: agradavelmente fresco, como calor. Estou sentado na arcada, num sofá estofado em verde mate, a figura de bronze à minha frente no alto pedestal está de costas para mim e olha, como eu, para a igreja de duas torres. As duas torres da igreja têm cúpulas diferentes, que em baixo começam de forma igual e que ao subir se individualizam. Uma é mais alta e tem uma coroa dourada à volta do topo. Em breve, B. virá ter comigo, cruzando a praça na diagonal. (Zumthor, 2009, p. 15)

Peter Zumthor pergunta-se: “Agora, o que é que me tocou? Tudo. Tudo, as coisas, as pessoas, o ar, ruídos, sons, cores, presenças materiais, texturas e também formas.” (zumthor, 2009, p.15) A resposta não se prende apenas com o que é tangível. A experiência é também condicionada pela disposição, sentimentos e a expectativa, fatores específicos a cada ser humano. “Existe um efeito recíproco entre as pessoas e as coisas.” (Zumthor, 2009, p.15). As coisas influenciam as nossas emoções, estas não existem apenas dentro de nós, estão diretamente relacionadas com o sítio, “Mas depois faço a experiência e elimino a praça. E já não tenho os mesmos sentimentos.” (Zumthor, 2009, p. 17)

E é com isto que me identifico como arquiteto. E é isto a minha paixão. Existe uma magia do real. [...] a magia do verdadeiro e do real. (Zumthor, 2009, p. 17)

O primeiro ponto que Peter Zumthor apresenta no livro tem que ver com a presença física da arquitetura. “temos estas fileiras de vigas que são por sua vez cobertas por...” (Zumthor, 2009, p.23) A arquitetura sente-se de uma forma física, é tangível. O autor, denominou este ponto como o “corpo da arquitetura”, fazendo uma comparação entre a arquitetura e a anatomia corpo humano, “coisas que não se vêem e uma pele...”. (Zumthor, 2009, p.23) A arquitetura manifesta-se de uma forma concreta e real definida em diversas camadas, é pensada como uma “massa, como membrana, como tecido ou invólucro, pano, veludo, seda [...]” (Zumthor, 2009, p. 23)

O corpo! Não a ideia do corpo – o corpo! Que me pode tocar. (Zumthor, 2006, p. 23)

No segundo ponto, Peter Zumthor, fala da importância e da “consonância dos materiais”.

Tomo a quantidade certa de madeira de carvalho e uma outra quantidade de tufo e junto ainda outras coisas: três gramas de prata, uma chave [...]. Colocamos as coisas de forma concreta, primeiro mentalmente, depois na realidade. E vemos como reagem umas com as outras.” (Zumthor, 2009, p. 25)

Imaginem uma pedra que podem serrar, limar, furar, cortar e polir, e ela será sempre diferente. E depois pensem nesta mesma pedra em quantidades muito pequenas ou em quantidades enormes, será outra vez diferente. E a seguir exponham-na à luz, e ela será mais uma vez diferente. Apenas um material e já tem mil possibilidades. (Zumthor, 2006, p. 25)

Além das mil possibilidades que um material em si pode comportar, estas tornam-se inúmeras quando os materiais são conciliados e daí decorre uma reação. “E todos sabemos que reagem umas com as outras! Materiais soam em conjunto e irradiam e é desta composição que nasce algo único.” (Zumthor, 2009, p. 25)

A presença, a massa e a proximidade dos materiais são fatores cruciais para conferir uma determinada “energia atmosférica”, “existe um ponto em que estão demasiado afastados, e outro em que estão demasiado próximos, outro ainda em que estão mortos.” (Zumthor, 2009, p. 27-29)

“O som do espaço” é o terceiro ponto enumerado por Peter Zumthor.

O que primeiro me vem à cabeça são os ruídos de quando era criança, os barulhos da minha mãe a trabalhar na cozinha. Estes sempre me fizeram feliz. Podia estar na sala e sabia sempre que a minha mãe estava ali atrás a bater com os tachos ou com alguma coisa assim. (Zumthor, 2009, p. 31)

O espaço tem a qualidade de acomodar o som, os materiais e forma como são aplicados conferem ao espaço a capacidade captar, ampliar, desvanecer e transmitir os sons. A maneira de que o espaço é concebido influencia de que modo experienciamos os sons dentro dos seus limites.

Um exemplo: imaginem um pavimento de madeira de pinheiro maravilhoso como um estojo de violino, colocado sobre madeiras na sua sala. Ou uma outra imagem: estão a colá-lo à placa de betão! Senta diferença no som? Sim. Infelizmente, muitas pessoas hoje em dias já não reparam no som do espaço. (Zumthor, 2009, p. 29)

O som é, de forma geral, percebido como algo proveniente de um acontecimento exterior ao edifício em si, os passos, “os ruídos da estação de comboios, os sons da cidade”, Peter Zumthor faz a experiência mental de eliminar qualquer tipo de som estranho ao edifício, “imaginemos que já há nada, já nada provoca emoção” e chega a

conclusão de que “os edifícios soam sempre. Soam também sem emoção” (Zumthor, 2009, p.31). Esta experiência representa uma das dificuldades ao conceber um edifício. Construir um edifício a partir daqui, apenas deste som inerente ao edifício, “pensá-lo a partir do silêncio.” (Zumthor, 2009, p. 31), fazê-lo calmo, num mundo tão barulhento em que muitas pessoas desprezam o som do espaço.

O som do espaço. Oçam! (Zumthor, 2009, p. 29)

O pensar um edifício com este ponto de partida permite perguntar que som, que atmosfera, queremos e precisamos para determinado uso ou espaço de um edifício. “Como soa realmente o edifício quando o percorremos? E quando falamos uns com os outros, como deve soar? E quando ao domingo à tarde converso com três bons amigos no salão? E quando leio?” (Zumthor, 2009, p. 33). Edifícios com um som bem trabalhado e conseguido têm a capacidade de acomodar os seus utilizadores, e de lhes comunicar: “estou em boas mãos, não estou sozinho.” (Zumthor, 2009, p. 33)

Peter Zumthor denomina como quarto ponto importante para a criação de uma atmosfera, “a temperatura do espaço”. Para falar deste tema Peter Zumthor faz referência ao Pavilhão da Suíça para a Expo 2000 em Hanôver¹⁷, do qual é responsável.

Para a execução do Pavilhão da Suíça em Hanôver utilizámos muita, muita madeira, muitas vigas de madeira. E quando havia calor, estava fresco neste Pavilhão como numa floresta, e quando fazia frio, havia mais calor lá dentro do que lá fora, mesmo não estando fechado. (Zumthor, 2009, p. 35)

A capacidade de que os materiais e a forma de construir têm de conferir determinadas temperaturas a um espaço, de o climatizar é um facto. A temperatura em si é controlada de uma forma física. Tendo em conta estas características dos materiais é importante “temperar [...], encontrar o ambiente certo” (Zumthor, 2009, p. 33) A temperatura de um espaço de que Peter Zumthor fala, não se confina apenas aos seus graus, não é algo medido. Tem um nível psíquico, relativo à perceção emocional, “o que vejo, o que sinto e o que toco...mesmo com os pés.” (Zumthor, 2009, p. 33), o conceito de temperar um espaço vai mais além do que conferir uma determinada temperatura a um espaço, mas garantir que as diferentes partes que compõe o espaço contribuem para o pretendido, para um espaço ter a conotação de ser frio ou ser quente.

¹⁷ **Pavilhão da Suíça**, projecto da autoria do arquitecto Peter Zumthor, localizado em Hanôver, Alemanha, concebido para a Expo Hanôver no ano de 2000. (Zumthor, 2014)

Em quinto: “as coisas que me rodeiam”. Este ponto tem que ver com questões da utilização do espaço, da vida dos edifícios após estes serem concebidos.

[...] conheci pela primeira vez duas casas de Bienenfeld por dentro. Sábado de manhã pelas nove horas. Foi um acontecimento absolutamente impressionante! Estas casas com a sua quantidade de pormenores incrivelmente bonitos, quase excessivos! Onde se sente Heinz Bienenfeld nas coisas que fez, em todo o lado. E depois as pessoas. Um deles era professor, o outro juiz, e todos estavam vestidos como aquela burguesia alemã ao sábado de manhã. Não faltava nada. Os objetos bonitos, os livros bonitos, todos eles expostos, e estavam lá instrumentos, os cravos, as violas etc. Mas os livros... tudo na realidade muito foi expressivo, impressionou-me muito. Perguntei-me se terá sido tarefa da arquitetura criar o invólucro para receber estes objetos? (Zumthor, 2009, p. 37)

A arquitetura tem de ter esta capacidade de permitir aos utilizadores a sua apropriação, o preenchimento da arquitetura com coisas que nos pertencem. Existe uma relação de “amor e cuidado”, (Zumthor, 2009, p. 37) na forma como ocupamos um espaço de trabalhar ou habitar com objetos e permitir que os utilizadores digam que o espaço, a arquitetura, também lhes pertence e não ao arquiteto que o concebeu.

Esta ideia, de que entrarão necessariamente coisas num edifício que eu como arquiteto não concebo, mas nas quais penso, dá-me de certa forma uma visão futura dos meus edifícios, que se desenrola sem mim. Este facto faz-me bem, ajuda-me muito a imaginar este futuro dos espaços, das casas, de como serão uma vez utilizadas. (Zumthor, 2009, p. 39)

O sexto ponto relaciona-se com o facto de nos movimentarmos dentro da arquitetura e chama-se: “entre a serenidade e a sedução”.

“A arquitetura é certamente uma arte espacial, é o que se diz, mas a arquitetura também é uma arte temporal. Não a vivo apenas num segundo.” (Zumthor, 2009, p. 43) é percorrida, tem a capacidade de promover ao longo de um determinado espaço e decorrer de tempo transições, permanências., diferentes tipos de movimentos, existem “pólos de tensão”. (Zumthor, 2009, p. 43)



Ilustração 4 Termas de Vals, Fernando Guerra, 2016 [(Adaptado a partir de:] Souza, 2016)



Ilustração 5 Termas de Vals, Fernando Guerra, 2016 [(Adaptado a partir de:] Souza, 2016)

Peter Zumthor refere as Termas de Vals, por ele concebida em que achou importante criar um “vaguear livre” em que o utilizador não era sucessivamente conduzido ao longo do espaço, mas sim seduzido. Um exemplo dado de condução é um corredor de hospital, mas um arquiteto pode permitir a sedução, o deixar andar. (Zumthor, 2009, p. 43). Cada pessoa poder experienciar o espaço conforme a sua condição, disposição, sentimentos. Esta aptidão do arquiteto é comparada com a de um realizador, encenador ou cameraman que trabalham numa construção de sequencias. (Zumthor, 2009, p. 45)

Espaços – aqui estou, eles começam a reter-me espacialmente, não estou de passagem. Estou bem aqui, mas neste momento ao virar da esquina, ou noutro ponto qualquer, há algo que desperta a minha atenção, a luz que entra de uma certa maneira, e eu passo descontraidamente. Tenho de dizer que isto é um dos meus maiores prazeres: não ser conduzido, mas sim poder deambular – *drifting*, sim? E assim me encontro numa viagem de descoberta. (Zumthor, 2009, p. 45)

No entanto a arquitetura não é exclusivamente concebida desta forma, existem exceções, a arquitetura não se pode tornar involuntariamente um labirinto, é importante também introduzir a condução. Diferentes tipos de utilização requerem movimentos diferentes, por vezes mais condicionados, por outras vezes mais livres.

Para certo tipo de utilização é melhor e faz mais sentido criar calma, serenidade, um lugar onde não terão de correr e procurar a porta. Onde nada nos prende e podemos simplesmente existir. (Zumthor, 2009, p. 45)

[...] sobretudo, que corresponda à utilização do edifício. Conduzir, preparar, iniciar, alegre surpresa, desconcentração, mas sempre de uma forma que, devo dizer, já nada tem de didático, mas sim que parece perfeitamente natural. (Zumthor, 2009, p. 45-47)

No sétimo ponto, Peter Zumthor, fala acerca da “tensão entre o interior e exterior”.

Na arquitetura retiramos um pedaço do globo terrestre e colocamo-lo numa pequena caixa. E de repente existe um interior e um exterior. Estar dentro e estar fora. Fantástico. (Zumthor, 2006, p. 47)

A arquitetura tem esta capacidade de criar um dentro e um fora, e trabalhar o que existe entre estes dois momentos, a sua transição, através de “soleiras, passagens, pequenos refúgios, passagens impercetíveis entre interior e exterior”. (Zumthor, 2009, p. 47) A arquitetura pode ser vista como um invólucro que nos envolve, que pode ser transposto de uma forma física ou apenas visual, que delimita aquilo que é privado do que é público, separa o indivíduo do público.

Tenho um castelo, vivo neste castelo e perante o exterior mostro esta fachada. A fachada diz: sou, posso, quero, seja o que for que queriam dizer [...]. E a fachada diz também: mas eu não vos mostro tudo. Certas coisas estão la dentro e não vos dizem respeito. É assim com o castelo, mas também é assim num apartamento dentro da cidade. Marcamos posição. Observamos. (Zumthor, 2006, p. 47)

O arquiteto escolhe a posição a marcar, o que pretendemos que seja visto do exterior para o interior ou do interior para o exterior. De que forma queremos separar este dentro e fora, se queremos que exista uma transição suave entre os dois ou se queremos marcar fortemente os seus limites e tudo isto tem quem ver com a sua utilização pretendida do edifício. “o que é que nós, que utilizamos, queremos ver, quando estamos la dentro? O que é que eu quero revelar?” (Zumthor, 2009, p. 49)

Tudo isto se relaciona com a atmosfera. Aquilo que sentimos ao entrar num espaço, o que vemos ao olhar uma fachada e um pouco para além desta. Temos a capacidade de, através da atmosfera de um espaço perceber se ali devíamos estar, se aquilo devíamos estar a ver. Peter Zumthor refere uma cena do filme, Janela Indiscreta¹⁸ de Alfred Hitchcock¹⁹: “Aparece à janela iluminada aquela mulher no seu vestido vermelho, e não se sabe o que faz. No entanto: algo se vê!” (Zumthor, 2009, p. 49)

Ainda sobre este tema, Peter Zumthor faz ainda outra pergunta: “E qual é a referência que com o meu edifício levo até ao público?” (Zumthor, 2009, p. 49) A resposta tem que ver com as respostas as duas perguntas anteriores. O edifício comunica sempre com o lugar em que se encontra, fala com a rua ou com a praça. “Pode dizer à praça: estou contente por estar aqui. Ou pode dizer: sou o edifício mais bonito, vocês todos são mesmo maus. Eu sou uma diva.” (Zumthor, 2009, p. 49). Tudo deve ser

¹⁸ **Janela Indiscreta**, filme americano de 1954, realizado e produzido por Alfred Hitchcock.

¹⁹ **Alfred Hitchcock**, realizador e produtor inglês, nasceu a 13 de Agosto de 1899; morreu a 29 de Abril de 1980. (The editors of encyclopædia Britannica, 2017j)

considerado, a posição marcada além de se adaptar ao seu uso tem de pensar na circunstancia em que se encontra e no impacto que tem numa pré-existência.

O oitavo ponto relaciona-se com a proximidade e distância e tem o título de “degraus da intimidade”.

Peter Zumthor fala de uma noção “corporal de escala e de dimensão”, que se relacionam mais com a pessoa, o tamanho, a dimensão, o peso e a massa, que abrange elementos de grandes dimensões e também objetos pequenos como fechaduras ou portas. (Zumthor, 2009, p. 51)

Conhecem aquela porta alta, estreita, onde toda a gente fica bem ao passar? Conhecem esta porta mais larga, sem interesse, deselegante? Conhecem os portais grandes e intimidadores, onde só quem os abre fica bem orgulhos? Ou seja, o tamanho, a massa e o peso das coisas. A porta fina e a porta grossa. O muro grosso e o muro fino. (Zumthor, 2009, p. 51-53)

A forma interior de um edifício, o espaço vazio interior, não tem necessariamente de corresponder a sua forma exterior. “Não podem pegar numa planta e pôr la dentro linhas, como se ali estivessem todas as paredes, marcar doze centímetros e com esta repartição constituir o exterior e o interior.” (Zumthor, 2009, p. 53). Podemos pensar que podem existir massas no interior das paredes que são impercetíveis por fora, assim como a torre de uma igreja que subimos pelo interior, pelo oco de uma parede. (Zumthor, 2009, p. 53). Existe uma relação entre o peso, a densidade da massa que corresponde à torre e o nosso tamanho ao percorre-la.

Peter Zumthor refere a villa Rotonda²⁰ de Andrea Palladio²¹:

[...] uma coisa grande, monumental, mas quando estou lá dentro, não me sinto intimidado, mas sim enaltecido, [...]. O espaço em redor não me intimida, mas torna-me de alguma forma maior e deixa-me respirar mais livremente, [...]. (Zumthor, 2009, p. 53-55)

Existem duas sensações possíveis, relacionadas com a questão de tamanho, coisas maiores que têm a capacidade de nos intimidar, de nos reduzir à nossa escala humana, o que não é uma regra como se pode perceber através do exemplo da villa Rotonda. Esta capacidade de um edifício nos intimidar não é necessariamente má e

²⁰ **Villa Rotonda**, projecto da autoria do arquitecto Andrea Palladio, localizado em Vicenza, Itália, contruído entre 1567 e 1570. (The editors of encyclopædia Britannica, 2017l)

²¹ **Andrea Palladio**, arquitecto italiano, nasceu a 30 de Novembro 1508; morreu a 19 de Agosto de 1580. (The editors of encyclopædia Britannica, 2017m)

pode ser pretendida e procurada por exemplo por edifícios de representações estatais ou bancos. (Zumthor, 2009, p.53,55)

Peter Zumthor, fala no nono e último ponto, acerca de “a luz sobre as coisas”. Dá o exemplo de uma obra no Japão de Walter de Maria que explica este tema:

[...] um pavilhão enorme, [...]. Aberto para a frente e muito escuro para trás. E ali existem duas ou três bolas de pedra enormes, de pedra maciça, bolas gigantes. Mesmo ao fundo havia barras de madeira, revestidas com folha de ouro. E este ouro [...] reluziu da profundidade, da escuridão do espaço! Ou seja, parecia ter a característica de captar do escuro as mais ínfimas partículas de luz e refleti-las. (Zumthor, 2009, p. 59)

A luz está e vemo-la de diferentes formas num espaço, existem sombras, superfícies baças ou brilhantes, superfícies que se destacam, reflexos. “E é tão bom escolher materiais, tecidos, vestidos, que ficam bonitos à luz e assim se harmonizam”. (Zumthor, 2009, p. 61)

Peter Zumthor fala ainda da luz natural e da luz artificial e forma como as trabalha.

A luz artificial é uma questão que acompanha o projeto desde o início. O edifício é visto como uma massa de sombras que vai sendo escavada e progressivamente permitindo a infiltração da luz. Outra forma de trabalhar é testar, e colocar a superfície dos materiais à luz e analisar como estes reagem e refletem a luz e ir gradualmente afinando-os até ao pretendido. (Zumthor, 2009, p. 61)

Além destes nove pontos, acrescenta ainda três suplementos, três motivações: “a arquitetura como espaço envolvente”, “a harmonia” e “a forma bonita”. Estes são falados de uma forma mais pessoal e menos objetiva, mas onde não deixa de se perceber a forma de como estes também afetam o pensamento e estão presentes durante o desenvolvimento de uma obra.

O primeiro: “a arquitetura como espaço envolvente”. Um edifício, de grande ou pequena dimensão torna-se numa parte de um espaço envolvente. A sua integração num determinado lugar, feita de uma forma harmoniosa, ou não, faz com que o edifício se torne parte da vida das pessoas, “é um lugar onde as crianças podem crescer.”, e que anos mais tarde pode vir a ser lembrado, “[...] algum edifício, de uma esquina, uma rua, uma praça [...]” (Zumthor, 2009, p. 65)

Faz-me feliz imaginar que este edifício será talvez recordado por alguém daqui a 25, 30 anos. Talvez porque ai beijou o seu primeiro amor. O porque não tem importância. (Zumthor, 2009, p. 65-67)

A ideia de que uma obra, passado anos, independentemente do motivo possa ser recordada por alguém em vez de a podemos encontrar num dicionário de arquitetura é mais aliciante para Peter Zumthor, a primeira é a que ajuda no desenvolvimento do projeto, na criação de um espaço que tenha esta capacidade de estar num sítio, de se tornar parte integrante da vida das pessoas ainda que inconscientemente e permitir emoções. (Zumthor, 2009, p. 67)

[...] tudo se relaciona um pouco com o amor. Amo a arquitetura, amo os espaços envolventes construídos e acho que amo quando as pessoas os amam também. Devo admitir que me daria muito prazer conseguir criar coisas que os outros amem.

O segundo suplemento apresentado é a “harmonia”. A harmonia aqui mencionada tem a ver com a maneira como a forma e o uso se relacionam. “A explicação da forma deve surgir da sua utilização”

As coisas encontram-se, estão em si. Porque são, o que querem ser. (Zumthor, 2009, p. 69)

A arquitetura é feita para ser utilizada e deve existir um encontro entre o uso e a forma, uma harmonização, o sentido de um todo. “O lugar, a utilização e a forma. A forma remete para o lugar, o lugar é este e a utilização é esta.” (Zumthor, 2009, p. 69)

O último suplemento, é “a forma bonita”. Esta questão tem que ver com o processo de desenvolvimento do projeto e que surge em diferentes fases do mesmo. Peter Zumthor diz: “Não trabalhamos na forma, trabalhamos com todas as outras coisas.” (Zumthor, 2009, p.71), mas há um momento em que tudo se relaciona, em que, através de uma maquete ou desenho se percebe todas as relações.

[...], mas olho e digo: sim, tudo se encaixa, mas não é bonito! (Zumthor, 2009, p. 71)

“Mas quando no fim não me parece bonito [...] quando esta forma não me toca, volto para trás e recomeço do início.” (Zumthor, 2009, p. 73). A questão da forma bonita é muito pessoal, podemos vê-la em ícones, em quadros, na literatura, na música, entre outros. É importante que no fim, tendo tudo em conta, o resultado nos toque, que possamos perceber as nossas intenções no resultado final.

“[...] trabalhamos com todas as outras coisas.” Diz Peter Zumthor relativamente à forma, vendo esta como um ponto de chegada. Através do livro Atmosferas é possível perceber um processo na forma de trabalho de Peter Zumthor, existe um conjunto de relações que iram originar, incondicionalmente, uma forma.

Os nove pontos e três suplementos mencionados não são uma fórmula, nem um livro de instruções que deve ser cumprido para se desenvolver uma obra, mas sim temas que nos fazem pensar que características são inerentes a um projeto de arquitetura. Não é um processo linear em que se vão sucessivamente atravessando barreiras, mas sim um processo entrelaçado, de múltiplas ligações que devem ser devidamente pensadas entre si.

O trabalho foca-se no som, na temperatura, na forma como nos movimentamos, o que vemos, a luz sobre as superfícies, no que tocamos, como tocamos, os materiais, a construção, tendo sempre presente o lugar e a utilização. Existe uma noção de um espaço que vai comunicar com os utilizadores, através do ambiente, da atmosfera, conferida por todas estas características. Uma arquitetura corporal que se relaciona com os nossos sentidos. Os momentos arquitetónicos não derivam de formas arquitetónicas pré-concebidas, mas sim da atmosfera do espaço.

3. A OBRA: MUSEU KOLUMBA (1997 – 2007), COLÓNIA

A obra de autoria de Peter Zumthor, principal enfoque desta dissertação, o Museu da Arquidiocese de Colónia, Kolumba, encontra-se na cidade de Colónia, na Alemanha ocidental.

Durante a Segunda Guerra-Mundial (1939-1945), sucessivos bombardeamentos sob a cidade de Colónia, por parte dos aliados, fizeram com que a maioria da cidade fosse destruída, incluído a igreja gótica de Santa Kolumba, que se encontrava no local onde é hoje o Museu Kolumba.

O projeto de Peter Zumthor, enquadra-se numa circunstancia bastante particular. Numa cidade com uma história de mais de dois mil anos, que tem a memória recente da destruição causada pela Segunda Guerra Mundial, e que hoje em dia apresenta uma grande diversidade em termos de edificado, desde edifícios que resistiram aos bombardeamentos, recuperações e reconstruções que aconteceram após a guerra, e intervenções recentes.

Concretamente no sítio onde foi implantado o Museu Kolumba, Peter Zumthor com este projeto tinha a tarefa de articular; os vestígios arqueológicos dos períodos romano e medieval, encontrados nos anos 70; as ruínas da igreja gótica, praticamente destruída durante a guerra; e ainda a capela *Madonna in den Trümmern*, obra de Gottfried Böhm, de 1949, num novo edifício, com o propósito de expor a coleção de arte propriedade da diocese de Colónia.

Peter Zumthor, resume da seguinte forma o Museu Kolumba:

[...] you can read the history at the location and in the building. Normally people think history is written down in books. But history, time, has been stored in the landscape, at the location and in the building, and we can also read it here. This what Kolumba is really all about, 2000 years of history, Roman excavations, Romanesque and Gothic churches, the heaps of rubble after World War II and the chapel from the 1950s as the symbol of the new beginning, unbelievable. And for an architect to be able to write history here once again, recapitulating everything, assembling everything to form a new unity and to respectfully be able to say, we stand here and create a home for the dialogue between old and new art, [...]. (Zumthor, 2011, p. 131-132)

O Museu Kolumba reúne um conjunto de fragmentos históricos do local, preservando a memória do que aconteceu naquele sítio, e permitindo que estes sejam vistos de uma nova forma nos dias de hoje.

Este capítulo tem como objetivo conhecer o Museu Kolumba, e para tal, foi dividido em três partes:

A Pergunta. Da mesma forma como o arquiteto se depara perante um novo projecto, e se questiona acerca do local onde este irá ser inserido, procurando conhece-lo, considerando a sua circunstancia, história e envolvente, este subcapítulo, tem como objetivo conhecer e perceber o que existia neste sítio antes da intervenção de Peter Zumthor. Subdividindo-se então numa primeira parte onde é analisado o sítio, através de uma análise acerca da cidade de Colónia, das escavações arqueológicas, da capela *Madonna in der Trümmern*, e também, do percurso histórico do Museu Diocesano, desde de 1853 até à sua chegada aos dias de hoje onde tomou a forma de Museu Kolumba.

A Resposta. Este subcapítulo, pretende-se entender, efetivamente, qual foi a tarefa de Peter Zumthor neste local, e de que maneira e que ele a executou. Para isso, o projeto foi analisado desde a fase inicial do seu desenvolvimento, o concurso, até ao objeto final que hoje pode ser visitado, onde é feita uma análise formal e programática do edifício. Neste subcapítulo, foi também pertinente mencionar de que forma, é que o cliente teve importância durante o desenvolvimento do projeto, e as suas intenções para o mesmo.

A Vivência. O ultimo subcapítulo, tem como objetivo descrever a experiência *in loco*, no Museu Kolumba. Para um melhor entendimento do edifício, do seu ambiente e atmosferas, revelou-se importante realizar uma visita ao edifício, feita a 16 de Março de 2017. Este subcapítulo contém então, as minhas impressões acerca deste espaço, em conjunto com fotografias tiradas por mim.

3.1. A PERGUNTA

3.1.1. CIDADE DE COLÓNIA

A cidade de Colónia, localiza-se na Alemanha centro-ocidental, ocupando, maioritariamente a margem oeste do rio Reno. Devido à sua ótima localização, junto ao rio, a cidade de Colónia estabeleceu-se, desde o período Romano, passando pela Idade Média, e até aos dias de hoje, um importante centro de comércio. (Dickinson, 1998, p. 81)

O nome, Colónia, tem origem no nome *Colonia Claudia Ara Agrippinensium* (Schmidt, 2011, p.185), que deriva de *Agrippina*²², filha do imperador romano *Germanicus*²³, e mulher do imperador romano *Claudius*²⁴, que nasceu neste local, junto ao rio Reno. A imperadora *Agrippina*, elevou a *Oppidum Ubiorum*, um simples assentamento naquele local, ao estatuto de cidade, no ano 50 (D.C.). (Schmidt, 2011, p. 185)

Desde a palavra em latim, *Colonia*, o nome foi sucessivamente modificando-se, para Coellen, Cöllen, Cölln e Köln, até tomar o nome atual de Köln, Colónia. (Schmidt, 2011, p. 185)

Durante o período Romano, a cidade de Colónia, serviu como sede da província *Germania Inferior*. No ano 80 (D.C.), foi construído um dos mais longos aquedutos Romanos, cerca de 95 quilómetros, com água proveniente da região de Eifel. (Schmidt, 2011, p. 185)

A cidade de Colónia, é historicamente uma cidade Católica, bem como a restante região do rio Reno. Desde o ano 313, Colónia é uma Diocese, sendo Maternus, o primeiro bispo conhecido de Colónia (Schmidt, 2011, p. 185).

No período Medieval, Colónia tornou-se a maior cidade da Alemanha (Schmidt, 2011, p. 186), o que fez com que os limites da cidade fossem expandidos por diversas ocasiões. Em 1180, teve início a construção, daquela que seria a maior muralha de uma cidade alemã, com doze portões e cinquenta e duas torres (Schmidt, 2011, p. 186). O número de portões, era uma referencia à cidade de Jerusalém, e desde o século XII, que assim como Jerusalém, Constantinopla e Roma, tem a designação de

²² **Julia Agrippina**, Imperadora Romana, nasceu no ano 15 (D.C.); morreu no ano 59 (D.C.). (The editors of encyclopædia britannica, 2017n)

²³ **Germanicus Julius Caesar**, Imperador Romano, nasceu a 24 Maio no ano 15 (A.C.); morreu a 10 de Outubro no ano 19 (D.C.). (The editors of encyclopædia britannica, 2017o)

²⁴ **Claudius Caesar Augustus Germanicus**, Imperador Romano, nasceu a 1 Agosto no ano 10 (A.C.); morreu a 13 de Outubro no ano 54 (D.C.). (The editors of encyclopædia britannica, 2017p)

Sancta, no seu nome: *Sancta Colonia Dei Gratia Romanae Ecclesiae Fidelis Filia* (Schmidt, 2011, p. 186) – Santa Colónia, pela graça de Deus, filha fiel da Igreja Romana.

Em 1248, é iniciada a construção de um dos mais importantes edifícios da cidade de Colónia, a sua Catedral de Colónia (Schmidt, 2011, p. 185) que marca a paisagem da cidade até os dias de hoje.

A 18 de Junho de 1940, caíram as primeiras bombas na cidade de Colónia, durante a Segunda Guerra Mundial (Schmidt, 2011, p. 185), e o seguimento da sua história foi abruptamente interrompido, e a cidade praticamente destruída.

Colónia, tem, uma história bastante extensa, de mais de dois mil anos. E as marcas dessa história estão presentes na cidade, e nos seus edifícios, desde vestígios dos períodos Romano e Medieval, visíveis e visitáveis em diversas situações pela cidade.

A reconstrução da cidade após a Segunda Guerra Mundial, contribuiu para a diversidade de edificado presente na cidade, coexistindo reconstruções de Igrejas Românicas, edifícios resistentes aos bombardeamentos, edifícios reabilitados, e edifícios modernos.

Esta diversidade confere uma identidade à cidade de Colónia, um sítio com uma vasta riqueza histórica, que experienciou momentos de prosperidade e de completa destruição, que não foram apagados da memória da cidade, e que hoje estabelecem uma relação com o presente. As palavras de Norbert Schmidt, resumem a percepção que se tem, ao visitar a cidade de Colónia: “[...] history is allowed to coexist with the present, [...] You get the impression that people in Cologne are deeply aware of tradition, but at the same time live completely in the present.” (Kraus, 2011, p. 31)

A cidade de Colónia, e principalmente a história referente ao local onde hoje se encontra o Museu Kolumba, será aprofundada nos próximos dois capítulos: o referente às Escavações Arqueológicas; e o referente à capela *Madonna in der Trümmern*.

3.1.2. ESCAVAÇÕES ARQUEOLÓGICAS

Durante a época medieval, a freguesia de Santa Kolumba, era a maior freguesia de Colónia, com cerca de dez mil membros (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a), e também uma das mais importantes, tendo em conta que aqui viviam as famílias mais ricas e influentes da cidade, entre vereadores e sucessivos presidentes do município.

Dentro dos limites da freguesia de Santa Kolumba, encontravam-se diversos edifícios pertencentes à Universidade de Colónia, fundada em 1388, como a Faculdade de Direito e também residências de estudantes. (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a). A maioria dos padres pertencentes à paróquia de Santa Kolumba, estudavam e lecionavam na Universidade de Colónia.

A santa padroeira, que dava o nome à freguesia e à paroquia, era Santa Kolumba. De acordo com a lenda, durante as perseguições aos Cristãos, por parte do império Romano, um urso protegeu-a de ser violada enquanto estava presa, e após uma tentativa de a queimar ter falhado, Santa Kolumba tornou-se mártir ao morrer decapitada (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a).

Estes acontecimentos terão ocorrido em Sens, durante o reinado do imperador Romano *Aurelianus*²⁵, entre os anos 270 e 273 (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a). Durante o período Merovíngio, Santa Kolumba foi particularmente venerada em Sens e Auxerre, e foi aqui que o bispo Kunibert, bispo de Colónia entre os anos 626 e 648, entrou em contacto com o culto de Santa Kolumba, através dos reis merovíngios (kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a), e consequentemente introduziu-o na cidade de Colónia.

Apenas através das escavações arqueológicas conduzidas por Sven Seiler entre os anos de 1974 e 1976 (kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a), é que foi possível ter informações acerca do que aconteceu e que edifícios existiram no local onde hoje se encontra o Museu Kolumba, e foi com base no desenho de Sven Seiler, que foi elaborada a seguinte Ilustração 6.

²⁵ **Lucius Domitius Aurelianus**, Imperador Romano, nasceu no ano 215; morreu no ano 275. (The editors of encyclopædia britannica, 2017q)

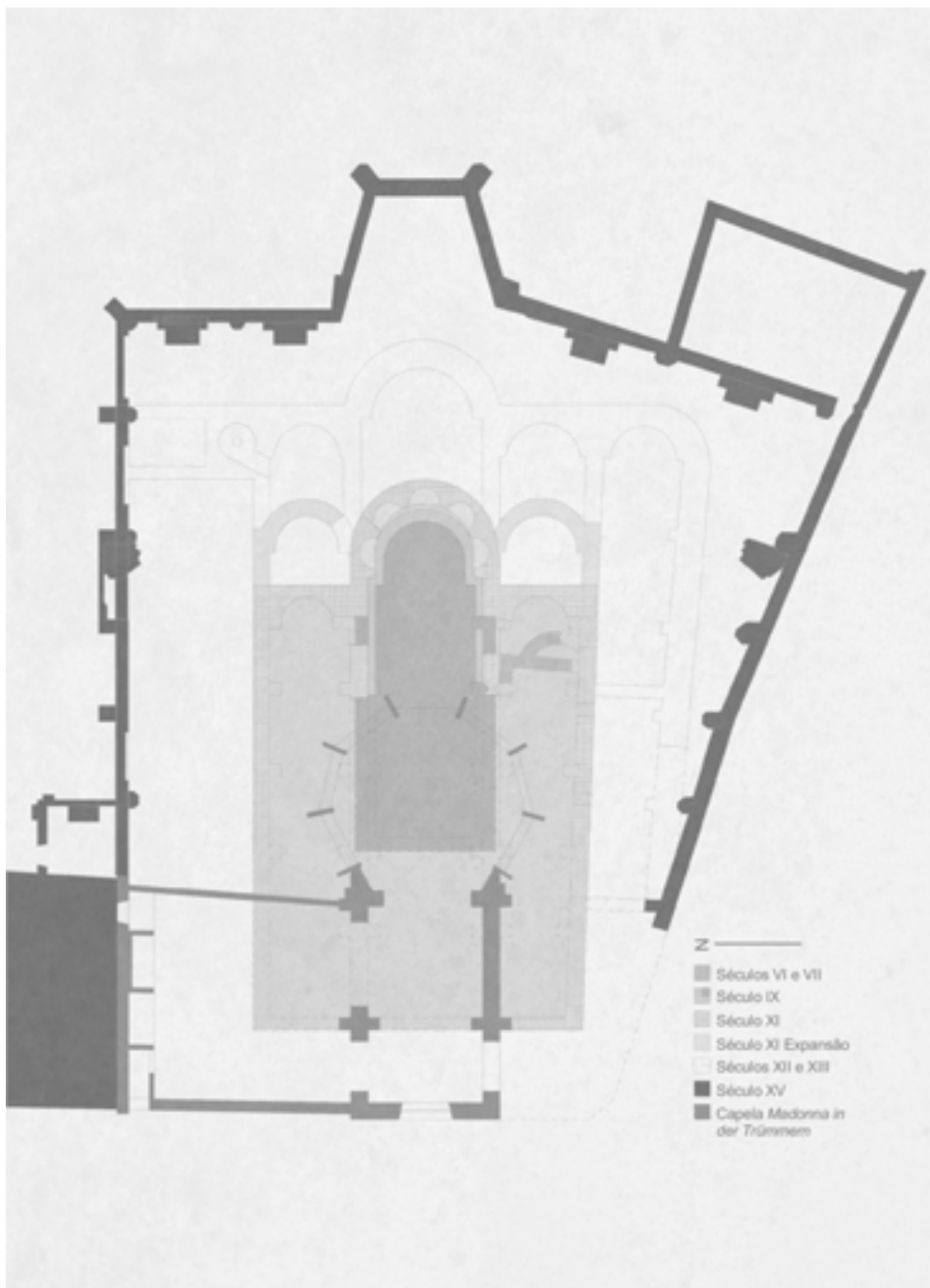


Ilustração 6 Escavações Arqueológicas (Ilustração nossa, 2017)²⁶

²⁶ Planta elaborada a partir do desenho original de Sven Seiler (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a)

Durante o período Romano, neste quarteirão hoje limitado pelas ruas Minorietenstrasse, Ludwigstrasse, Brückenstrasse e Kolumbastrasse, terá existido uma ínsula, um quarteirão romano. (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a). Os vestígios de revestimentos em gesso, de aquecimento de piso, e de saneamento encontrados não permitem perceber como os edifícios eram efetivamente, mas assumiu-se que este quarteirão servia de habitação para romanos abastados. (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a). Esta área terá sido ocupada desde a segunda metade do século I, até ao fim do século IV.

No período pós-Romano, não foram construídos novos edifícios neste quarteirão, e os já existentes permaneceram em uso (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a).

No início do período medieval, entre os séculos VI e VII (ver Ilustração 6), foi construída uma casa com uma abside. Em conjunto com seis sepulturas Francas, e duas lápides adornadas com cruces, foi possível assumir que a casa era utilizada como uma igreja, com um cemitério adjacente (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a).

No século IX (ver Ilustração 6), esta casa, foi substituída por uma igreja de uma só nave (Schmidt, 2011, p. 185). A igreja tornou-se um modelo para as sucessivas igrejas construídas posteriormente neste local, sendo visível através da ilustração, que a largura da nave desta igreja veio a influenciar até as dimensões das seguintes igrejas.

A Igreja de Santa Kolumba, é mencionada pela primeira vez no ano de 980 (Schmidt, 2011, p. 185). Desde o início, a igreja sofreu diversas alterações e expansões, para acomodar a população da freguesia que aumentava constantemente.

No século XI (ver Ilustração 6), foi erigida uma igreja de três naves, de cinco tramos cada. As naves laterais terminavam com faces retas no exterior, e reentrâncias semicirculares no interior, enquanto a nave central culminava numa abside, estruturada por cinco nichos na sua superfície interior.

Na segunda metade do século XI (ver Ilustração 6), esta igreja foi modificada, através do aumento do comprimento das naves laterais, que passaram a ter o mesmo comprimento que a nave central e a terminar também em abside.

Ainda na segunda metade do século XI, foi feita uma abside mais longa na nave central (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a). Através deste

alongamento, a igreja apesar de não ter um transepto, tinha agora um coro e foi também apenas nesta fase do edifício que foi feita uma área vestibular a oeste antes da nave central. (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a).

Entre os séculos XII e XIII (ver Ilustração 6), foi feito um novo edifício que tomou como ponto de partida a largura das naves do edifício anterior.

A nova igreja tinha mais uma nave lateral a sul, fazendo assim o total de quatro naves. As naves laterais culminavam, no interior, em semicírculo, enquanto a nave principal terminava em abside. A nível exterior, na fachada este, destacava-se apenas a superfície circular da abside correspondente à nave principal, da restante parede reta.

O vestíbulo a oeste, foi substituído por uma torre com cerca de 25 metros de altura. A fachada oeste, era então composta pela torre, e ainda duas absides correspondente às naves adjacentes à principal (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a). A forma irregular da rua Brückenstrasse, não permitiu que a nave mais a sul tivesse o mesmo comprimento que as restantes, sendo assim dois tramos mais curta, e progressivamente mais estreita na direção de este para oeste.

A existência de umas escadas, na nave lateral a norte, não permite deduzir com certeza a existência de galerias na igreja. As escadas poderiam ter servido de acesso a uma pequena torre ou a um edifício contíguo o que justifica o facto de não existirem vestígios de umas escadas semelhantes na nave lateral a sul (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a).

No século XV (ver Ilustração 6), a paróquia de Santa Kolumba pediu permissão à camara municipal para comprar diversos edifícios adjacentes de modo a conseguir expandir a igreja. Este foi o primeiro indicio da igreja de gótica (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a).

A construção da igreja foi feita em duas fases. Numa primeira, foi demolida a nave norte e foi este lado da igreja, o primeiro a ser construído. Na segunda fase, foram preservadas partes essenciais da nave principal e da torre oeste e o foi construída a parte sul da igreja (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a). Isto permitiu que durante a construção existisse sempre espaço disponível para o uso da igreja.



Ilustração 7 Igreja Santa Kolumba, Rheinishes Bildarchiv, 1929/1930 [(Adaptado a partir de:] Duka, 2011 p. 182)



Ilustração 8 Igreja Santa Kolumba destruída, Rheinishes Bildarchiv, 1943 [(Adaptado a partir de:] Duka, 2011 p. 183)

O resultado foi uma igreja com cinco naves. No lado este das naves laterais, existiam duas salas estruturadas por um pilar a meio, com quatro tramos e com abobadas da mesma altura. Estas duas salas funcionavam como transepto, especialmente devido às janelas que se estendiam pela altura total das paredes (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a).

A parede norte, apresentava duas particularidades. A parede exterior de um dos tramos foi movida para ficar alinhada com a face frontal dos contrafortes, o que fez com que existisse um nicho no interior onde foi colocada uma cruz de Cristo no canto este.

Ainda no lado norte, de uma forma mais pronunciada existia também um batistério, com o nome de capela de São Jorge, com abobada estrelada (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a).

A igreja tinha também galerias, correspondentes às naves laterais mais distantes da central, e também a oeste (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a).

Assim como o edifício antecedente, o limite irregular do lote causado pela rua Brückenstrasse fez com que a nave lateral mais a sul se fosse estreitando para oeste, resultando em plantas irregulares e correspondentes abobadas.

Durante o período Barroco a arquitetura do edifício recebeu poucas alterações, sendo a principal a modificação do aspeto do pináculo da torre oeste. Os altares laterais receberam um tratamento barroco e o chão foi renovado. Em 1824 o interior da igreja foi pintado com novas cores e em 1873 foram feitos trabalhos profundos de renovação da igreja de Santa Kolumba. (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a).

Também visível na ilustração 6, são os limites da capela *Madonna in der Trümmern*, construída em 1949, que será objeto de estudo no próximo capítulo.

3.1.3. CAPELA *MADONNA IN DER TRÜMMERN*

On 18 June 1940, the first bombs fall on Cologne during World War II, the bombing being intensified through British air attacks from 1942 on. On 29 June 1943, over 90% of the city is destroyed through British (night) and American (day) area bombardments; Cologne Cathedral also suffers heavy damages. Bombings continue until 2 March 1945. The number of inhabitants sinks from the former 800,000 to around 104,000 by the end of the war, these being registered on 4 March 1945 when American troops entered the city. (Schmidt, 2011, p. 185)

No fim da Segunda Guerra Mundial, assim como a restante cidade de Colónia, também a igreja de Santa Kolumba, tinha sido praticamente destruída. Apenas restavam partes das paredes norte e sul, o toco da torre do período Românico e a figura de Nossa Senhora que se encontrava intacta nas ruínas de um dos pilares da nave central. (Schmidt, 2011, p. 188).

A imagem de Nossa Senhora tornou-se um símbolo de esperança para os crentes (Schmidt, 2011, p. 185), ficando conhecida por *Madonna in der Trümmern*, Nossa Senhora entre as Ruínas.

O então pároco, Joseph Geller, reconheceu um conteúdo místico no facto da imagem ter permanecido intacta e impediu a remoção da imagem de Nossa Senhora do local, *Madonna in der Trümmern* serviria como lembrança dos eventos que ali se tinham passado e não deveria então ser privada do contexto, do lugar em que aconteceram.

Ao invés de proceder à reconstrução da igreja de Santa Kolumba, assim como esta existia antes da destruição provocada pela Segunda Guerra Mundial, Joseph Geller dedicou-se à construção de um edifício moderno (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a).

Com este objetivo, Joseph Geller entrou em contacto com os arquitetos, Rudolf Schwarz²⁷ e Dominikus Böhm²⁸ para a construção de uma capela. Ambos arquitetos encontravam-se ocupados com as obras de reconstrução da cidade de Colónia, sendo então o filho de Dominikus Böhm, Gottfried Böhm²⁹ encarregue dos planos para a nova capela, e tornando-se este o seu primeiro edifício individual, cuja construção teve início a 8 de Dezembro de 1949.

²⁷ **Rudolf Schwarz**, arquiteto alemão, nasceu a 15 de maio de 1897; morreu a 3 de abril de 1961. (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a)

²⁸ **Dominikus Böhm**, arquiteto alemão, nasceu a 23 de outubro de 1880; morreu a 6 de agosto de 1955. (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a)

²⁹ **Gottfried Böhm**, arquiteto alemão, nasceu a 23 de janeiro de 1920. (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a)



Ilustração 9 *Madonna in der Trümmern*, Herman Claasen, Rheinisches Bildarchiv, 1946 [(Adaptado a partir de:] Duka, 2011 p. 181)

Foi então construída a pequena capela de Santa Maria (Schmidt, 2011, p. 188), que viria a ser conhecida pelos cidadãos de Colónia por capela de *Madonna in der Trümmern*, de um só piso e uma só nave que culminava num octógono onde se encontra o altar. Entre 1956 e 1957 é feita uma expansão (Schmidt, 2011, p. 188), também conduzida por Gottfried Böhm. É adicionada a norte uma capela quadrangular, a capela do Santíssimo Sacramento.



Ilustração 10 Capela *Madonna in der Trümmern*, Rheinisches Bildarchiv, 1954/1955 [(Adaptado a partir de:] Duka, 2011 p. 184)

Joseph Geller era tido em consideração como um pioneiro relativamente à relação entre a arte e a Igreja, e foram por isso, através dos contactos que Joseph Geller tinha com diversos artistas, encomendadas diversas obras de arte para enriquecer a capela *Madonna in der Trümmern* (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a).

Na parede sul da capela, podemos encontrar um tondo de Jan Thorn Prikker³⁰ com o nome *Window of the Holy Spirit* (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a), Janela do Espírito Santo, feito em 1911. No lado oeste da capela, onde se encontrava entrada principal da antiga igreja, foi colocada a obra, *Window of St. Catherine* (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a), Janela de

³⁰ **Johan Thorn Prikker**, artista holandês, nasceu a 6 de junho de 1868; morreu a 5 de março de 1932. (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a)

Santa Catarina, feita por Georg Meistermann³¹ em 1943 para a antiga igreja, nunca chegando a ser colocada durante a Segunda Guerra Mundial.

Na parede norte da capela *Madonna in der Trümmerm*, na transição da nave para o octógono, encontra-se a figura de *St. Anthony preaching to the fish* (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a), Santo António a pregar aos peixes, criada por Ewald Mataré³². Gottfried Böhm desenhou o altar, de basalto, e também a escultura de um urso que se encontra à entrada da capela.

Em 1954, foram colocados os vitrais na parte octogonal da capela desenhados por Ludwig Gies³³. Os vitrais, com trinta e quatro cabeças de anjo, correspondentes às circunferências amarelas, representam um coro de anjos; foram distribuídos segundo a estrutura criada pelas faixas de betão estruturais da capela (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a), a forma simétrica com que os vitrais foram colocados contribuem para um enquadramento concentrado na figura de Nossa Senhora.



Ilustração 11 Interior da Capela *Madonna in der Trümmerm*.
(Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 12 Interior Capela do Santíssimo Sacramento.
(Ilustração nossa, 2017)

Na capela do Santíssimo Sacramento – expansão feita a norte – Gottfried Böhm desenhou um altar de mármore, com quatro castiçais aproximadamente da mesma altura que o pé direito da sala. No altar encontra-se um tabernáculo feito por Elisabeth Treskow³⁴, adornado com pedras preciosas e semipreciosas (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a). Na parede este, podemos encontrar as

³¹ **Georg Meistermann**, artista alemão, nasceu a 16 de junho de 1911; morreu a 12 de junho de 1990. (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a)

³² **Ewald Mataré**, artista alemão, nasceu a 25 de fevereiro de 1887; morreu a 28 de março de 1965. (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a)

³³ **Ludwig Gies**, artista alemão, nasceu a 3 de setembro de 1887; morreu a 27 de janeiro de 1966. (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a)

³⁴ **Elisabeth Treskow**, artista alemã, nasceu a 20 de agosto de 1898; morreu a 6 de outubro de 1992. (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a)

estações da Via Sacra, esculpidas na parede por Rudolf Peer³⁵, estudante de Ludwig Gies (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a).

Imediatamente após a finalização da capela *Madonna in der Trümmern*, Gottfried Böhm desenvolveu um projeto para a reconstrução da igreja de Santa Kolumba, que não foi construído, com o objetivo de conciliar a nova capela e as ruínas existentes. (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a).

Em 1973, Gottfried Böhm apresentou um projeto para um *Kolumba Institute*, este projeto tinha como programa um centro de conferências para a Arquidiocese de Colônia. (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a). Por altura da apresentação do projeto tiveram também início a escavações arqueológicas, e rapidamente se percebeu a relevância das descobertas feitas no local, e o projeto deveria também contemplar a preservação do achado arqueológico e também permitir o seu acesso ao público.



Ilustração 13 Acesso à Capela *Madonna in der Trümmern*.
(Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 14 Vista da Capela *Madonna in der Trümmern* a partir do interior do Museu Kolumba. (ilustração nossa, 2017)

³⁵ **Rudolf Peer**, artista alemão, nasceu em 1932. (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017a)

3.1.4. MUSEU DIOCESANO

Enquanto os subcapítulos anteriores fazem referência aos acontecimentos que decorreram no local onde hoje se encontra o Museu Kolumba, este subcapítulo aborda a história do Museu Diocesano, antes de este tomar a forma de Museu Kolumba.

A 14 de Fevereiro de 1853, foi fundada a *Christlicher Kunstverein für das Erzbishtum Köln* (Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017b), a Sociedade Cristã de Belas Artes do Arcebispado de Colónia, pelo bispo auxiliar de Colónia Johann Baudri³⁶ e o seu irmão, o pintor Friedrich Baudri³⁷.

Esta sociedade de arte tinha como objetivo a preservação de antigas obras de arte que haviam sido colocadas em perigo ao não ser propriamente restauradas ou vendidas. E procurava também impulsionar a criação de novas obras de arte, que deviam ter em consideração o período Gótico como modelo estilístico. (Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017b)

Além de ter a sua revista, a sociedade via o estabelecimento do seu próprio museu como um meio fundamental para cumprir estes objetivos. A 2 de Abril de 1853, o então Arcebispo de Colónia, cardeal Johannes von Geissel, aprovou a criação de um museu para a Diocese de Colónia, estipulando que o diretor do museu seria sempre o presidente da sociedade. (Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017b)

A primeira exposição do Museu Diocesano aconteceu em 1854, no Gürzenich. Uma das pinturas expostas era *Madonna with the Violet*, de Stefan Lochner (Schmidt, 2011, p. 187) que ainda hoje pode ser vista no Museu Kolumba.

Em 1855 foi aberto o Museu Diocesano nas salas renovadas de uma pousada na esquina norte do Domhotel.

Em 1958, a sociedade comprou o edifício onde teria sido o Palácio do Arcebispo, junto à capela de São Tomás (Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017b), onde é hoje a Roncalliplatz (Schmidt, 2011, p. 187), a sul da Catedral de Colónia e mudou-se efetivamente para lá a 14 de Maio de 1960 (Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017b).

³⁶ **Johann Anton Friedrich Baudri**, bispo auxiliar de Colónia, alemão, nasceu a 20 de Fevereiro de 1804; morreu a 29 de Junho de 1893. (Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017b)

³⁷ **Peter Ludwig Friedrich Baudri**, artista alemão, nasceu a 20 de Abril de 1808; morreu a 6 de Outubro de 1874. (Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017b)



Ilustração 15 Palácio do Arcebispo antes da conversão em Museu Diocesano, 1950 [(Adaptado a partir de:] Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017c)



Ilustração 16 Edifício do Museu Diocesano, 1901 [(Adaptado a partir de:] Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017c)

A 30 de Novembro de 1891, Alexander Schnütgen³⁸, dono de uma extensiva coleção de arte sacra substitui Johann Baudri como presidente da sociedade e diretor do museu. No entanto em 1906, Alexander Schütgen abandonou o cargo ao não lhe permitirem que a sua vasta coleção e a do museu fossem fundidas com receio que essa decisão tivesse custos inoportáveis para o museu. (Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017b). E em 1910, Alexander Schnütgen abre o Museu Schnütgen.

Em 1913, o Cardeal Anton Hurbert Fischer, Arcebispo de Colónia, emitiu um decreto que impedia a construção de igrejas modernas e a criação de arte sacra moderna, dizendo que apenas os estilos Românicos e Góticos deveriam ser seguidos. (Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017b).

Em 1920, são aprovados os fundos para a criação do *Institut für religiöse Kunst*, (Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017b), Instituto para a Arte Religiosa, que tinha como objetivo promover a criação arte sacra moderna.

O instituto partilhava o mesmo espaço e funcionários com o Museu Schnütgen, e também o mesmo diretor, Fritz Witte, que foi posteriormente sucedido como diretor do Instituto para a Arte Religiosa pelo também diretor do Museu Diocesano, Jakob³⁹ Eschweiler.

³⁸ **Alexander Schnütgen**, padre alemão, nasceu a 22 de fevereiro de 1843; morreu no ano 1918. (Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017b)

³⁹ **Jakob Eschweiler**, padre e historiador de arte alemão, nasceu a 12 de Junho de 1894; morreu a 29 de Outubro de 1965. (Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017b)

Assim como havia sido estabelecido pelo cardeal Von Geissel, em 1923, o então presidente da Sociedade para a Arte Cristã, Wihelm Neuss⁴⁰, tornou-se também director do Museu Diocesano (Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017b). Estes dois postos apenas foram desassociados em 1926, quando Jakob Eschweiler se tornou director do Museu Diocesano e Wihelm Neuss permaneceu o presidente da Sociedade para a Arte Cristã. Esta mudança de estatutos entre a sociedade e o museu revelou-se um momento importante em direção à modernidade, permitindo o Museu Diocesano romper com o ideal estilístico Gótico da sociedade.

Jakob Eschweiler, simultaneamente director do Instituto para a Arte Religiosa e do Museu Diocesano, iniciou em 1927 a reestruturação do museu e também reabilitação do edifício (Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017b).

Devido à Segunda Guerra Mundial, a 1 de Setembro de 1939 o Museu Diocesano foi encerrado.

Receando as consequências da guerra, Wilhelm Neuss fez com que grande parte das obras de arte do museu fossem guardadas noutros locais (Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017b), evitando a destruição de grande parte da coleção.

A 31 de Maio de 1942, durante a *Thousand Bomber Raid*, 55 obras de arte foram destruídas no armazém do museu (Schmidt, 2011, p. 187) e um ano mais tarde, a 29 de Junho de 1943, após novo bombardeamento da cidade, apenas restaram partes da fachada do edifício do Museu Diocesano (Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017b).

⁴⁰ **Wihelm Neuss**, padre e teólogo alemão, nasceu a 24 de Julho de 1880; morreu a 31 de Dezembro de 1965. (Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017b)



Ilustração 17 Vista do Museu Diocesano e da Praça da Catedral (hoje Roncalliplatz) a partir da torre sul da Catedral de Colónia, Dombauarchiv, Cathedral Builders Archives, 1920 [(Adaptado a partir de:] Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017d)



Ilustração 18 Museu Diocesano destruído [(Adaptado a partir de:] Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017e)

Após ter contribuído para a recuperação das obras de arte que tinham sido evacuadas durante a Segunda Guerra Mundial, Joseph Hoster⁴¹ tornou-se diretor do Museu Diocesano em 1947 (Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017b). Após a guerra, o museu instalou-se em Santo Gereon, anteriormente uma escola de gramática, mas permaneceu encerrado ao público até 1954. (Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017b)

Após varias tentativas de construção de um novo edifício para o Museu Diocesano, terem falhado, as salas em Santo Gereon foram adaptadas de modo a que o museu fosse aberto ao público.

O museu permaneceu em St. Gereon até 1972, após diversos planos para um novo edifício perto da Catedral da Colónia, em ligação com o Museu Romano-Germanico e o Museu Schnütgen terem falhado por motivos financeiros e a ideia de que o museu fosse suportado pela Arquidiocese ter sido também recusada. (Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017b)

Em 1972, o Museu Diocesano é novamente aberto ao público, desta vez na sua antiga localização em Roncalliplatz, a sul da Catedral, num novo edifício. (Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017b) No entanto, depressa se percebeu que existia pouco espaço expositivo nesta nova localização, impossibilitando grandes

⁴¹ **Joseph Hoster**, padre e historiador de arte alemão, nasceu a 27 de Julho de 1910; morreu a 3 de Junho de 1969. (Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017b)

exposições, e os constrangimentos financeiros na altura não permitiram a expansão do edifício nem a mudança de localização.

Em 1989, Joachim Cardinal Meisner⁴² toma posse como Arcebispo de Colónia (Schmidt, 2011, p. 188). No mesmo ano a administração do Museu Diocesano é dissolvida, e de acordo com o que estava estabelecido nos estatutos do museu, este é absorvido pela Arquidiocese (Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017b).

Ainda em 1989, Joachim Cardinal Meisner, nomeia Joachim M. Plotzek⁴³, o até então curador do Museu Schnütgen, como diretor do Museu Diocesano. Joachim M. Plotzek, reúne uma equipa de curadores, composta por Katharina Winnekes, Stefan Kraus⁴⁴ e Ulrike Surmann (Schmidt, 2011, p. 188).

Sob a liderança de Joachim M. Plotzek, em conjunto com a equipa de curadores, é estabelecido um novo conceito para o museu: *Museum of Contemplation* (Schmidt, 2011, p. 188), museu da contemplação. Conceito que deveria ser concretizado através de um novo edifício e também de uma reformulação da coleção.

Em 1990, o lote onde se encontravam as ruínas de Santa Kolumba é escolhido, e aprovado pela freguesia como sítio onde se iria construir o novo Museu Diocesano. (Schmidt, 2011, p. 188)

Em 1993, o Museu Diocesano apresenta a nova estrutura da sua coleção, após ter recebido doações e também adquirido obras pertencentes ao modernismo e também de arte contemporânea. O objectivo da nova coleção é confrontar cem obras de arte medieval e contemporânea (Schmidt, 2011, p. 188).

Em 1997 é iniciada a construção do novo Museu Diocesano, agora o Museu de Arte da Arquidiocese de Colónia, referido durante a dissertação por Museu Kolumba.

⁴² **Joachim Meisner**, Arcebispo da Cidade de Colónia, alemão, nasceu a 25 de Dezembro de 1933; morreu a 5 de Julho de 2017. (Duka, 2011, p. 26)

⁴³ **Joachim M. Plotzek**, historiador de arte alemão, diretor do museu entre 1990 e 2008, nasceu em 1943. (Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017f)

⁴⁴ **Stefan Kraus**, historiador de arte alemão, diretor do Museu Kolumba desde 2008, nasceu em 1960. (Duka, 2011, p. 49)

3.2. A RESPOSTA

3.2.1. CONCURSO

O concurso para o Museu Kolumba, teve início a 16 de Dezembro de 1996, a data limite de entrega de propostas foi 22 de Abril de 1997 e foram submetidas ao todo 166 propostas. Este foi o preâmbulo que acompanhava o concurso:

In order to sensitize perception: We desire a lively museum that corresponds to the reality and the dignity of what already exists here, an architecture that creates space but exercises restraint, uses durable materials, a minimum of technology, displays simplicity and functionality in the details, is meticulously executed in keeping with the materials; in short, a natural setting for people and art. (Kolumba - art museum of the archdiocese of cologne, 2017f)

Na proposta de Peter Zumthor, entregue em 1997, estão expressas as intenções que respondiam ao pedido no concurso, mas o projeto sofreu bastantes alterações desde a fase de concurso até ao que é hoje o Museu Kolumba, e são estas intenções visíveis na proposta de Peter Zumthor, e na obra construída que se vão analisar através do texto que acompanhava o projeto vencedor do concurso.

“The new building rises from the foundation walls of what was left, [...]”. (Zumthor, 2011, p. 139) O novo edifício surge das paredes pré-existentes, tomando a forma de uma grande estrutura com o objetivo de unir as diferentes partes e fragmentos que existiam no local. Esta substância existente no local, os fragmentos históricos, não são tidos algo externo ao edifício, mas sim integrados consoante a sua função e suplementados pela nova construção. A intenção não é existir uma confrontação entre o novo e o antigo, mas sim um diálogo e integração.

“It takes in the old, bearing it within. It does not blur any traces nor does it destroy without a need to do so.”. (Zumthor, 2011, p. 139) A ideia latente no novo edifício é de que este seja conciliador com a pré-existência. O novo edifício deverá surgir de um tratamento natural destes fragmentos históricos, integrando-os nas novas funções do edifício permitindo-lhes um sentido próprio. A nova arquitetura não serve como pretexto para comentar e destacar o antigo.

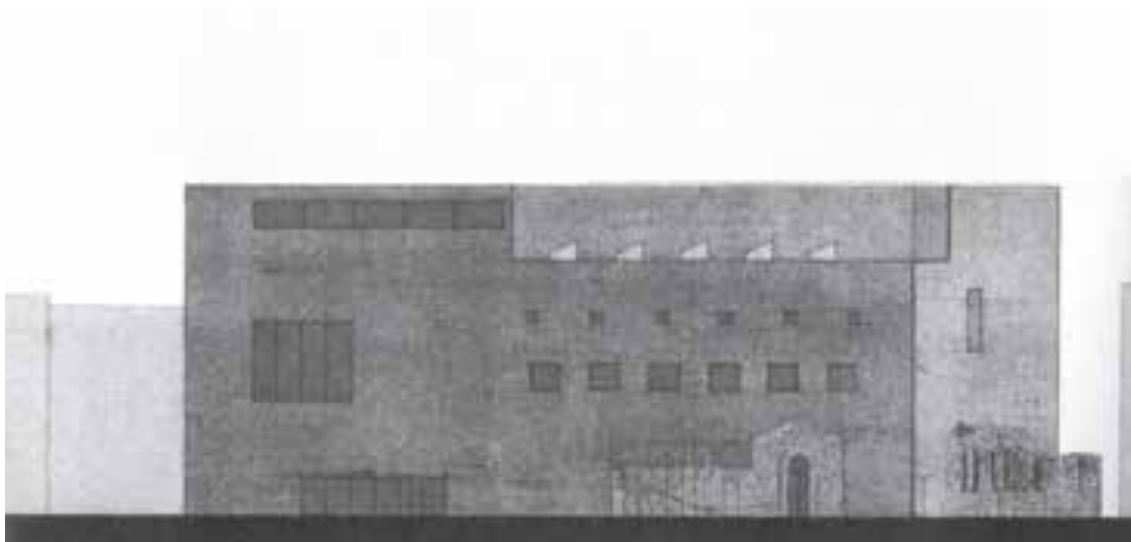


Ilustração 19 Alçado oeste Museu Kolumba – concurso, Peter Zumthor, 1997. [(Adaptado a partir de:] Duka, 2011, p.135)

O objetivo desta intervenção é o de atingir uma unidade do novo corpo arquitetónico. Na paisagem da cidade, este é para ser entendido como um todo unificado, e apenas quando visto de perto é que se percebe que o edifício é constituído de partes antigas e novas. (Zumthor, 2011, p. 139)

“The design contains the proposal for producing a special type of brick for St. Kolumba, [...]” (Zumthor, 2011, p. 140) O material mais importante a ser utilizado no novo edifício seria um tijolo de face lisa, que ficaria à vista, e que se adaptaria em termos de cor e forma e colocação ao pré-existente, criado especialmente para este edifício, o *Kolumba brick*, tijolo Kolumba. A casca do edifício será feita de paredes deste tijolo. As novas paredes de tijolo assentam então no que restou das paredes da antiga igreja ou então em novas fundações.



Ilustração 20 Tijolo Kolumba, Atelier Peter Zumthor & Partner [(Adaptado a partir de:] Zumthor, 2014, p.173)

Esta abordagem, permite salvaguardar os resquícios das paredes da antiga igreja, evitando a sua deterioração e confere os limites à área das escavações arqueológicas. Nesta área, os tijolos que compõe a fachada, estão colocados de forma a criar um padrão perfurado, permitindo que este espaço seja experienciado de uma forma protegida, permanecendo uma escavação arqueológica, com um clima ao ar livre. (Zumthor, 2011, p. 140)

O novo museu ficaria por cima da área das escavações arqueológicas. Desde o concurso que é visível a intenção de existir uma diferença climática entre as diferentes partes do edifício, neste caso as escavações arqueológicas e o museu, remetendo cada uma, respetivamente para o 'frio' e para o 'quente'.

O clima pretendido para a área do museu, deveria ser mantido através do sistema de *concrete core cooling*⁴⁵. Este sistema permite que as diferentes partes construtivas do museu, as paredes, o chão e o teto, permaneçam à vista, e que as suas capacidades de absorção e armazenamento de calor sejam utilizadas de modo a manter um clima estável no interior. Este sistema de *concrete core cooling*, evita a instalação de aparelhos de ar-condicionado, e também o revestimento das superfícies dos materiais, conferindo um aspeto monolítico ao edifício, em que é possível visualizar os materiais construtivos. (Zumthor, 2011, p. 141)

⁴⁵ **Concrete core cooling**, sistema de climatização composto por tubos de alumínio com dimensões que variam entre os 60mm e os 80mm, embutidos no teto de betão. O sistema funciona através da transferência de ar quente proveniente do teto para a sala, atingindo uma temperatura estável de 21°. (Kiefer, 2017)

“The core of the new museum lies above the excavation site.” (Zumthor, 2011, p.140)
Além desta intenção, de que por cima da área de escavação se encontrasse o cerne do museu, a forma como este foi pensado para a concurso mudou bastante até chegar à sua forma final. Através dos desenhos, as diferenças são claras.

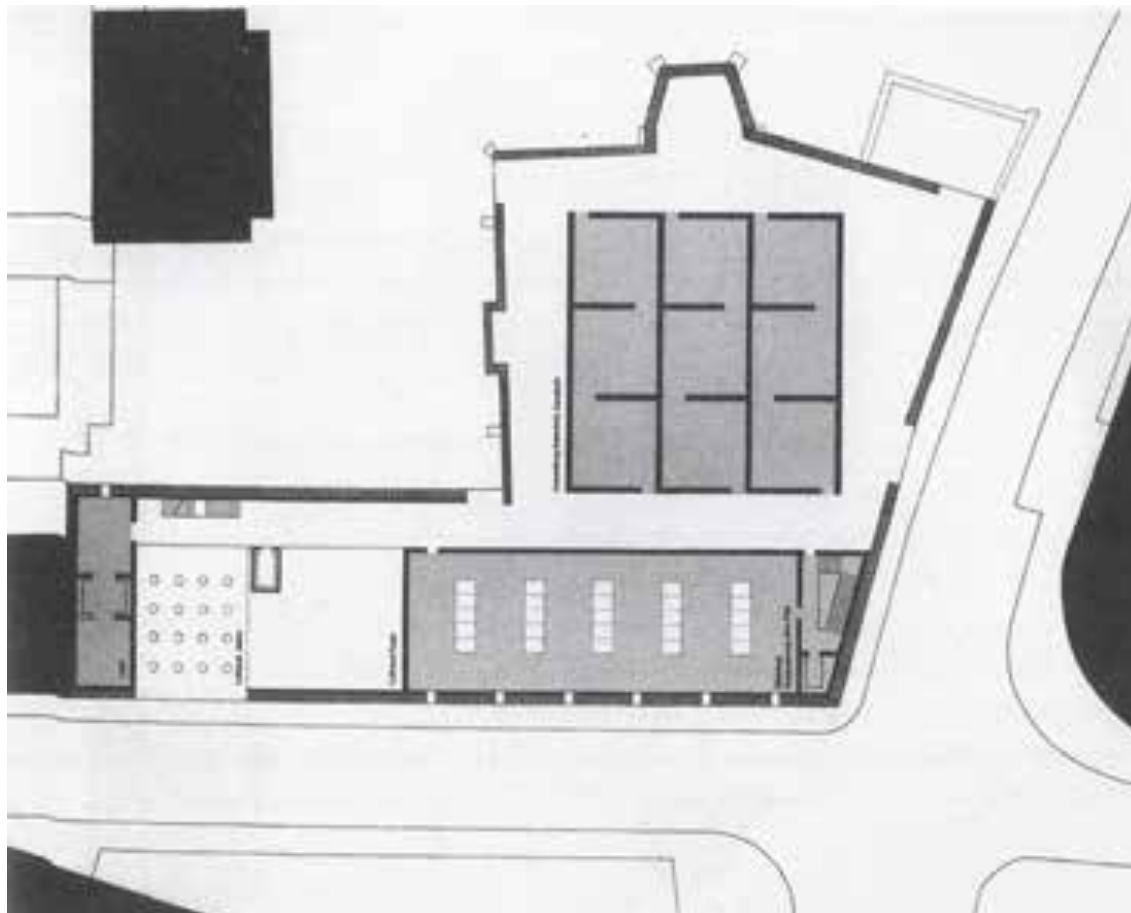


Ilustração 21 Planta piso 3 Museu Kolumba – concurso, Peter Zumthor, 1997. [(Adaptado a partir de:] Duka, 2011, p.137)

As salas de exibição do museu encontravam-se agrupadas, no centro, diretamente acima das escavações arqueológicas. Um conjunto de nove salas, com um deambulatório à sua volta.

O deambulatório ia-se sucessivamente estreitando e alargando de acordo com a parede exterior, delineando as paredes da antiga igreja. (Zumthor, 2011, p.140) O núcleo das nove salas de exibição, é descrito por Peter Zumthor, como uma grande mesa com pés de forma cónica, “Like the tips of needles, they touch the floor of the excavation, where the load is diverted via piles into deeper-lying strata of the ground.” (Zumthor, 2011, p. 140). Isto permitia que em termos construtivos, a carga deste núcleo das salas de exibição descarregasse diretamente nestes pilares e que a casca das paredes exteriores fosse autoportante e não recebesse mais nenhuma carga vertical. (Zumthor, 1997, p. 140)



Ilustração 22 Corte Museu Kolumba – concurso, Peter Zumthor, 1997. [(Adaptado a partir de:] Duka, 2011, p.138)

Desde a fase do concurso que Peter Zumthor se questiona acerca da qualidade arquitetónica desta área do museu, “[...] the core of the museum above the excavation site has not yet completely attained the vibrant spatial density we hope for.” (Zumthor, 2011, p. 141) e assume que a ideia do deambulatório que acompanhava os limites da parede exterior teria pouco impacto, e deveria ser renunciada em favor de um núcleo mais expansivo, dividido em pequenas células que se entendessem até as paredes exteriores.

Além destas diferenças na forma como a área expositiva estava resolvida, é possível encontrar mais diferenças ao longo do museu entre esta fase de concurso e o objeto final.

Relativamente ao piso térreo, a ponte de madeira que hoje estabelece o percurso pelas escavações arqueológicas e permite o acesso à antiga sacristia não existia.

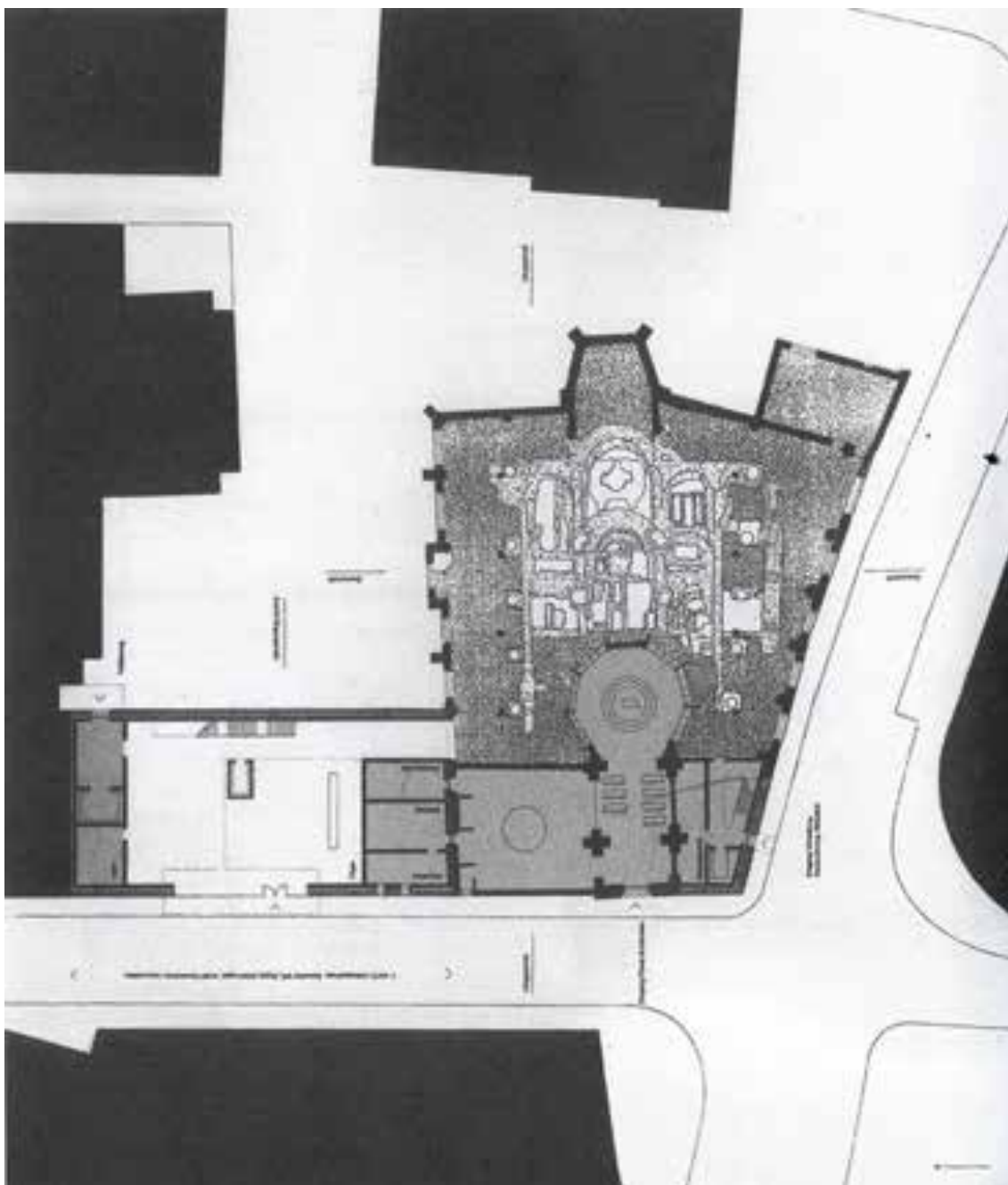


Ilustração 23 Planta piso térreo – concurso, Peter Zumthor, 1997. [(Adaptado a partir de:] Duka, 2011, p.135)

O acesso à capela *Madonna in der Trümmern*, seria feito de forma autónoma assim como hoje acontece, mas através da fachada oeste e não pela fachada sul. As três salas imediatamente a norte da capela, que correspondiam à sacristia, acabaram por não ser feitas e a sacristia desenvolveu-se nesse mesmo sítio, mas doutra forma.

A entrada principal do museu encontrava-se no mesmo sítio, sendo a maior diferença a existência de um vazio, logo à entrada, que acompanhava toda a altura do edifício e onde existia um elevador que faria o acesso aos pisos superiores. “We love the entrance hall with its tower-like effect as a place for getting an overview and as the prelude to the excavation field and the museum rooms.” (Zumthor, 2011, p. 141)

No piso térreo nota-se também a ausência do pátio exterior que hoje se encontra diretamente em frente à entrada principal.

No piso superior, por cima da capela *Madonna in der Trümmern* e da sacristia, estava planeada a existência de uma área administrativa e de uma biblioteca, que não chegou a ser construída, tendo-se possivelmente transformado na sala de leitura que existe hoje no Museu Kolumba. A biblioteca teria também um acesso autónomo, feito por umas escadas a sul. (Zumthor, 2011, p. 139)

A ausência da escadaria que hoje podemos experienciar no Museu Kolumba, é uma das grandes diferenças entre o concurso e o construído. Peter Zumthor transmite a intenção de a ligação entre os pisos ser feita de uma forma estreita: “[...] we like the notion that the historically placed volumes of the chapel produce the same narrowness of the passages on each floor on the way from the entrance hall to the exhibition.” (Zumthor, 2011, p. 141) Apesar desta intenção existir desde uma fase inicial, como é visível também através dos desenhos, esta noção de estreiteza apenas foi atingida no objeto final ao mudar a posição e a forma como as escadas funcionavam.

“The large openings in the building corpus: window surfaces, which exceed customary dimensions, provide the building with a generous public character duly deserved.” (Zumthor, 2011, p. 141). As grandes janelas, existentes na obra construída, acompanharam o projeto desde esta fase inicial, sendo a posição de algumas alterada, seguindo as mudanças que foram ocorrendo no interior e também colocadas mais algumas, mas sem alterar o seu objetivo: as janelas surgem de uma forma escultórica no corpo do edifício, de forma a permitir a um edifício com uma presença bastante sólida, revelar-se oco em diversos sítios.

“The volumetric appearance of the new building in the city panorama: self-confident and individual [...]” (Zumthor, 2011, p. 141) O facto de o edifício crescer a partir da situação construtiva existente, assentado sobre antigas paredes, faz referencia às anteriores condições do local onde foi construído. Existe a intenção de que o edifício tenha uma presença única, enquadrando-se na sua situação e delimitando-se pelo quarteirão. O tijolo que ocupa uma grande superfície do edifício, como que um muro, confere ao edifício uma presença austera e severa ao edifício, e a forma rigorosa como a ligação entre o antigo e o novo está feita confere uma presença física bastante forte ao edifício, permitindo-lhe ter a sua própria identidade na cidade.

Ao analisar a memória descritiva e os desenhos que a acompanhavam, tendo em consideração a obra construída é inevitável reparar nas principais diferenças entre estes dois momentos. No entanto é também importante perceber aquilo que existe em comum, e através da memória descritiva entendem-se uma série de intenções e ideias visíveis hoje em dia no Museu Kolumba. O próprio Peter Zumthor questiona-se diversas vezes ao longo da memória descritiva acerca da qualidade do que estava a entregar. A dedicação às intenções existentes desde uma fase inicial do projeto e o trabalho insistente sobre estas, permitiu que a qualidade arquitetónica do edifício aumentasse.



Ilustração 24 Esquízo Museu Kolumba, Atelier Peter Zumthor & Partner [(Adaptado a partir de:] Zumthor, 2014, p.164)

3.2.2. CLIENTE

Para um melhor entendimento da obra em estudo: O Museu Kolumba, pareceu pertinente conhecer melhor o cliente que pediu a obra, de modo a perceber melhor a influencia que tiveram no desenvolvimento deste projeto, e também por terem tido uma relação próxima com Peter Zumthor durante o desenvolvimento do projeto e terem, portanto, contribuído para o resultado final.

The work on Kolumba had the intimate feeling of a family venture. In considering, designing, and building the project we did not have the sense that our client was an institution, waiting for results to study and judge, but rather it was a group of like-minded colleagues who took part in the process of creating the building and had a conscious influence on its development. (Zumthor, 2014, p. 166)

De modo a conseguir concretizar estes objetivos, foram lidas três entrevistas, conduzidas por Norbert Schmidt. Tendo em conta que o Museu Kolumba é o Museu de Arte da Arquidiocese de Colónia, duas das entrevistas são a Joachim Cardinal Meisner, Arcebispo de Colónia, uma realizada em 2006, antes da inauguração do Museu Kolumba, e a outra em 2010, três anos após a abertura. A outra entrevista foi feita em 2010, a Stefan Kraus, membro da equipa de curadores do Museu Kolumba desde 1989 e director do museu desde 2008.

Para Joachim Cardinal Meisner, de acordo com as intenções da Igreja, um museu é um sítio onde a arte moderna se encontra com obras de arte antigas. “Here we apply the way people communicate with one another to the realm of art. It is about dialogue.” (Cologne. Archbishop, 1989 – (Joachim Meisner), 2011, p. 13). É no processo de dialogo entre obras de arte antigas e modernas que nos é possível entender algo novo, é possível ver obras de arte antigas de uma forma diferente e a arte moderna atinge um sentido próprio, permitindo ao observador a sua apreciação de uma forma autentica. (Cologne. Archbishop, 1989 – (Joachim Meisner), 2011, p. 13)

“[...] here is where very essential contents are expressed today, which are of utmost importance to human life and existence, and which have found forms of expression in art at all times.” (Cologne. Archbishop, 1989 – (Joachim Meisner), 2011, p. 13) A arte tem a capacidade de revelar, no seu conteúdo, temáticas de extrema importância para a humanidade, e esta é uma característica comum entre obras de arte antigas e novas, por estas não devem ser desassociadas, mas sim, colocadas em dialogo.

“[...] when researching the geological periods of the earth, we used to say: Where there was fire, man first occurred. Today we say: Where the first burials took place, man was there. [...] As long as man has been around, there has been art.” (Cologne. Archbishop, 1989 – (Joachim Meisner), 2011, p. 13) O Museu Kolumba tem como objetivo estabelecer uma conversa entre diferentes gerações, e é esse o principal conceito por de trás do museu: “I am no longer able to speak with the Stone Age man, but I can enter into dialogue with things he left behind as art by placing today’s art opposite his” (Cologne. Archbishop, 1989 – (Joachim Meisner), 2011, p. 13)

Para a Igreja, a arte é algo bastante importante. Um museu pode ter a capacidade de permitir às pessoas que não frequentam a Igreja pensarem sobre questões relacionadas com a existência humana, que existem desde a existência do homem. “[...] this is not about things like: What are we having for lunch? Rather, the concern will always be for issues like: Where do we come from? Where are we going? Why are we here?” (Cologne. Archbishop, 1989 – (Joachim Meisner), 2011, p. 14)

“Kolumba Museum also poses a missionary emphasis in the heart of Cologne.”, (Cologne. Archbishop, 1989 – (Joachim Meisner), 2011, p. 14) Joachim Cardinal Meisner diz que no antigo Museu Diocesano em Roncalliplatz, diversas pessoas encontraram o seu caminho para Cristo (Cologne. Archbishop, 1989 – (Joachim Meisner), 2011, p. 14) e que por isso, esse é também um dos objetivos do Museu Kolumba.

Para Joachim Cardinal Meisner não é possível desassociar a arte e a Igreja. (Cologne. Archbishop, 1989 – (Joachim Meisner), 2011, p. 16) “The cult, the worship service, if practised correctly, has an effect on culture, and thus, it also has something to do with art.” (Cologne. Archbishop, 1989 – (Joachim Meisner), 2011, p. 16) No entanto, esta relação entre a arte e a Igreja tem vindo a ser rompida, “[...] art and cult have been separated” (Cologne. Archbishop, 1989 – (Joachim Meisner), 2011, p. 16) o que é prejudicial para ambas, a cultura esmorece por não ter uma ligação humana com as suas origens, e o culto torna-se um simples ritual. (Cologne. Archbishop, 1989 – (Joachim Meisner), 2011, p. 16) “we may refer to the ‘Holy City of Cologne’, not only due to many churches [...] but also with respect to the fact that what is holy in this city has found its external expression in a rich artistic presence.” (Cologne. Archbishop, 1989 – (Joachim Meisner), 2011, p. 16)

Joachim Cardinal Meisner faz referencia ao facto de que, na Alemanha, aos domingos, irem tantas pessoas a museus como as que vão à Igreja. (Cologne. Archbishop, 1989

– (Joachim Meisner), 2011, p. 16) “then it really would be better if they did not faze at chaos there, but rather also see something from the cosmos.” (Cologne. Archbishop, 1989 – (Joachim Meisner), 2011, p. 16) e algo pertencente ao ‘cosmos’ é algo compreensível pelo Homem:

The earth was without form and void...And the spirit of God moved upon it and made the cosmos from out of the chaos. Christ becomes man. He becomes Logos, the Word. Logos has something to do with logic. Therefore, any art, which is not accessible to man’s understanding, is probably in vain. (Cologne. Archbishop, 1989 – (Joachim Meisner), 2011, p. 16)

Art must be able to make something visible that is otherwise invisible. The Word has become flesh, the invisible God has become visible. (Cologne. Archbishop, 1989 – (Joachim Meisner), 2011, p. 17)

Este discurso e esta forma de pensar de Joachim Cardinal Meisner, é importante para o Museu Kolumba. Sendo o Museu de Arte da Arquidiocese de Colónia, é um museu pertencente à Igreja, e que por isso segue as suas intenções.

Na entrevista de 2010, Joachim Cardinal Meisner faz uma retrospectiva dos três anos passados desde a abertura do museu.

O Museu Kolumba não é um museu comum, e afirmou-se como o Museu da Contemplação. Para Joachim Cardinal Meisner uma das qualidades do museu está em relacionar-se com as pessoas diretamente. Não é um museu para especialistas de arte, mas sim para pessoas, pessoas que estão à procura de algo e é por isso um museu que responde às necessidades humanas de que falava anteriormente, é um museu que faz o homem pensar na sua condição e existência. “[...] it confirms the great demand in our society for a quiet, yet compelling dialogue with existential experiences afforded by art.” (Cologne. Archbishop, 1989 – (Joachim Meisner), 2011, p. 21)

Através do edifício e das suas exposições, o museu fala acerca de dois mil anos de história. Através do dialogo entre o antigo e o novo, existente no Museu Kolumba, Joachim Cardinal Meisner vê cumprida a função missionária, referida anteriormente, no museu, “it is the search for the ultimate, and finding it, namely God.” (Cologne. Archbishop, 1989 – (Joachim Meisner), 2011, p. 22)

Joachim Cardinal Meisner diz que, qualquer conteúdo necessita de um espaço adequado, assim como a alma do homem está contida pela sua forma corporal. O edifício revela que a nossa realidade é algo pertencente ao “cosmos”. (Cologne. Archbishop, 1989 – (Joachim Meisner), 2011, p. 26)

And I am deeply convinced that Kolumba is a sacred building with the dimensions of a museum. (Cologne. Archbishop, 1989 – (Joachim Meisner), 2011, p. 26)

Segundo Stefan Kraus, o que levou à criação de um museu cujo conceito fosse o Museu da Contemplação foi uma posição crítica relativamente à maioria dos museus atuais.

Stefan Kraus faz uma citação do livro *Der Butt*, escrito por Günter Grass, que para ele explica a necessidade do Museu Kolumba se distanciar do ponto de partida dos restantes museus: “in air-conditioned rooms, art has no memory of its own origins” (Kraus, 2011, p. 35)

Um museu deve ser o local ideal para colocar, ver e experienciar arte, não deve ser o seu armazém nem um mausoléu. O ponto de partida dos museus deveria ser a arte, no entanto o ponto de partida normalmente visível nos museus é o de o número de visitantes esperados.

Stefan Kraus repara também nas semelhanças entre a maioria dos museus, não só em termos de pensamento base, mas também na forma como o museu é utilizado, os procedimentos são sempre os mesmos, e seguem sempre uma ordem, como algo artificial e automatizado. “I go to the cash desk, I buy a ticket, I get an audio-guide, I find little labels next to the works, [...]” (Kraus, 2011, p. 35)

A questão da origem da obra de arte está completamente desassociada deste sistema automatizado dos museus. Stefan Kraus dá o exemplo: “If you ever entered a studio and know what the artists are actually doing there, then as a non-artist you can gain a little notion of what a challenge it really is to go there every day and do something that no one asked for.” (Kraus, 2011, p.35) Isto é algo humano, que os museus podem transparecer, permitindo também a compreensão das obras de arte e porque de estas terem sido feitas.

Ao comparar o panorama dos museus e do teatro, Stefan Kraus considera que, o que querem expor é igualmente antigo e existencial e a audiência comparável, no entanto teatro mostra-se diversificado, a mesma peça têm execuções diferentes conforme o sítio onde é feita: “A performance of *Don Carlos* in Cologne is much different than a *Don Carlos* performance in Berlin or in Prague”. (Kraus, 2011, p. 35) isto não acontece nos museus, as obras de arte são sempre vistas de forma muito semelhante de museu para museu.

Os museus não devem ser tidos como algo inacessível, de possível compreensão apenas a especialistas, nem devem reduzidos a armazéns, um museu, como forma que temos de entrar em contacto com arte deve conferir uma experiência humana, real e não artificial, aos seus utilizadores. “It is time for the museums to quit confusing art with artificiality. [...]it must make clear again and again that art is part of our everyday reality, which we should not relegate to our leisure time on Sundays.” (Kraus, 2011, p. 36)

De acordo com Stefan Kraus, o museu deve convidar os seus utilizadores a entrarem em contacto com arte de uma forma comparável à do artista. Da mesma forma com que o artista debruça diariamente, a arte nos museus deve estar disponível todos os dias.

Um dos problemas que Stefan Kraus encontra também não maioria dos museus é a sua dimensão. “Who is supposed to be able to take all this in and walk through all the space?” (Kraus, 2011, p. 36) Apesar de ser necessariamente um museu grande, devido às escavações arqueológicas, mais 1600m² de zona expositiva, sempre foi importante que o Museu Kolumba fosse evidente, e possível de ser visto no curso de uma só visita.

No contacto com Peter Zumthor, procuram nunca estipular formas, mas sim descrever atmosferas. O único modelo existente era o dos museus dos anos 1910 e 1920, ou seja, edifícios genuínos, com uma aparência modesta, mas de grande qualidade. (Kraus, 2011, p. 36)

Stefan Kraus, fala também da questão ‘do antigo e do novo’. Assim como Joachim Cardinal Meisner, reafirma que o museu não é acerca desta temática. “there is not only ‘old and new’, there is also ‘new and new’ and ‘old and old’”. (Kraus, 2011, p. 47) O fundamental acerca desta relação no Museu Kolumba é o diálogo e a coexistência entre ambas as partes, e além disso o espaço existente entre esta relação. “There should always be enough space between them that is filled by the viewer.” (Kraus, 2011, p. 47)

3.2.3. EDIFÍCIO

Após perceber as intenções definidas para o projeto do Museu Kolumba, tanto de Peter Zumthor (através da memória descritiva que acompanhava o projeto vencedor de concurso), como dos seus clientes, Joachim Cardinal Meisner e Stefan Kraus, bem como de se conhecerem também as pré-existências em que o edifício é implantado, procede-se em seguida, a uma descrição do objeto arquitetónico em causa.



Ilustração 25 Implantação Museu Kolumba, Atelier Peter Zumthor & Partner [(Adaptado a partir de:] Zumthor, 2014, p.146)

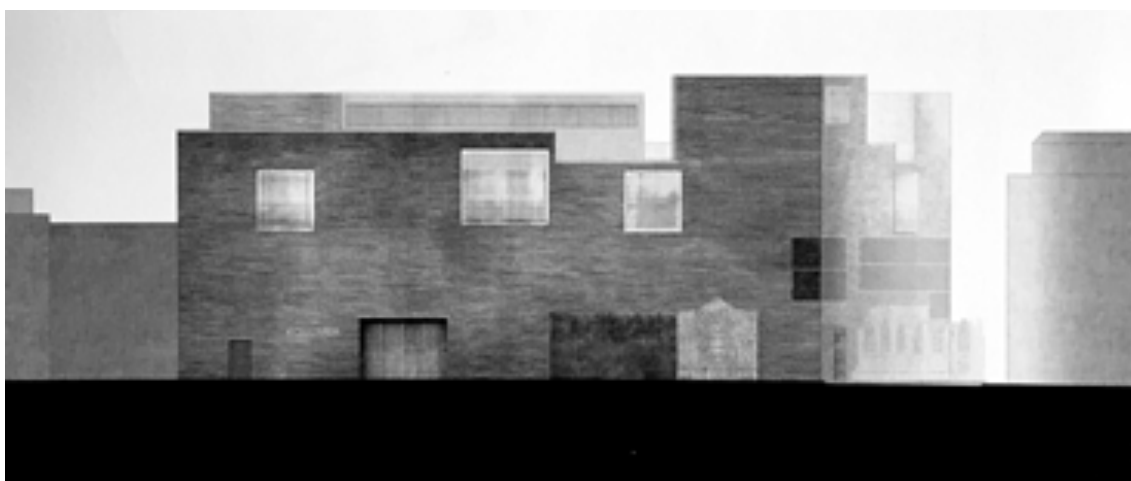


Ilustração 26 Alçado oeste Museu Kolumba, rua Kolumbastrasse, Atelier Peter Zumthor & Partner [(Adaptado a partir de:] Zumthor, 2014, p.170)

O Museu Kolumba, encontra-se inserido na malha urbana da cidade de Colónia, próximo do seu centro histórico, no quarteirão limitado pelas ruas, Minoritenstrasse, Ludwigstrasse, Brückenstrasse e Kolumbastrasse.



Ilustração 27 Mapa Museu Kolumba – identificação das ruas que limitam o quarteirão: Minoritenstrasse, Ludwigstrasse, Brückenstrasse e Kolumbastrasse, [(Adaptado a partir de:] Google Inc, 2017)

O edifício, apresenta-se como um objeto sólido e maciço, que assenta sob as ruínas da igreja gótica de Santa Kolumba, e a capela *Madonna in der Trümmern*, unificando as partes num só edifício.

É revestido por uns tijolos finos, de cerca de 3,5 centímetros de espessura, com comprimentos variáveis, mas de forma geral bastante compridos, feitos especificamente para este edifício, tomando o nome de tijolos Kolumba. Estes tijolos foram feitos numa fábrica dinamarquesa, Petersen (Petersen, 2017), de uma forma artesanal, com o objetivo de atingir uma cor e configuração que se adaptasse às pré-existências e que conseguisse também ser autoportante, e contribuir para a sustentação do edifício. O edifício apresenta então uma estrutura mista, composta por pilares de betão, e duas paredes autoportantes de tijolo.

No piso térreo, o edifício apresenta apenas duas reentrâncias, correspondendo uma, à entrada do museu, e outra, à entrada na capela.

A argamassa de ligação entre os tijolos encontra-se ligeiramente retraída da face dos tijolos e é praticamente da mesma cor, contribuindo para o carácter impenetrável do edifício. No entanto, ao nível do primeiro piso, em correspondência com as escavações arqueológicas no interior do edifício, a natureza da disposição da alvenaria é alterada, e os tijolos estão colocados num padrão perfurado, e a textura impenetrável do edifício desmaterializa-se.

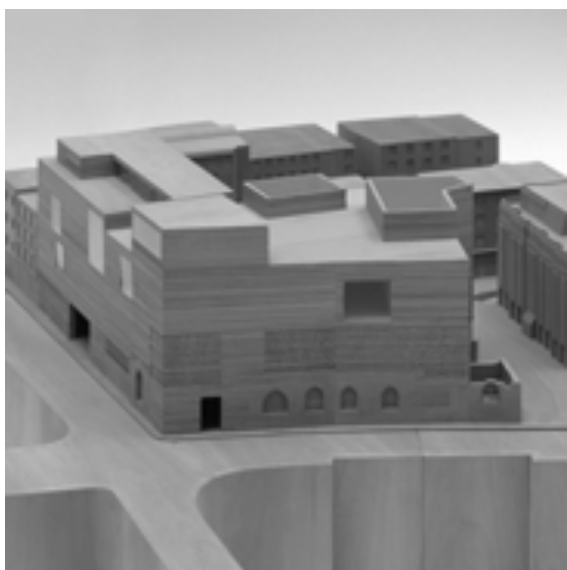


Ilustração 28 Maqueta Museu Kolumba, Hagen Stier, 2012
[(Adaptado a partir de:] Deutsches Architekturmuseum, 2012)



Ilustração 29 Pormenor Maqueta Museu Kolumba – fachada capela *Madonna in der Trümmern*, Hagen Stier, 2012 [(Adaptado a partir de:] Deutsches Architekturmuseum, 2012)

Acima do padrão perfurado, o carácter maciço do edifício é mitigado, pelas grandes superfícies envidraçadas, limitadas por caixilhos de metal, ligeiramente destacados da superfície lisa do edifício.

Apesar deste carácter encerrado e impérvio do edifício, este enquadra-se na sua envolvente, o edifício concretiza a função de ponto de referencia, num local que se encontrava bastante descaracterizado, como explica Stefan Kraus:

Peter Zumthor clearly recognized that the building had to achieve the function of a strong urban landmark. There was a hope that with the new center there would be a revitalization of this area of the city. [...] In recent years we have been observing new shops springing up around here. Due to the uniform design of the courtyard, [...] a quiet zone has come about. This creates an urban quality that is very much in keeping with the Kolumba character. (Kraus, 2011, p. 37)

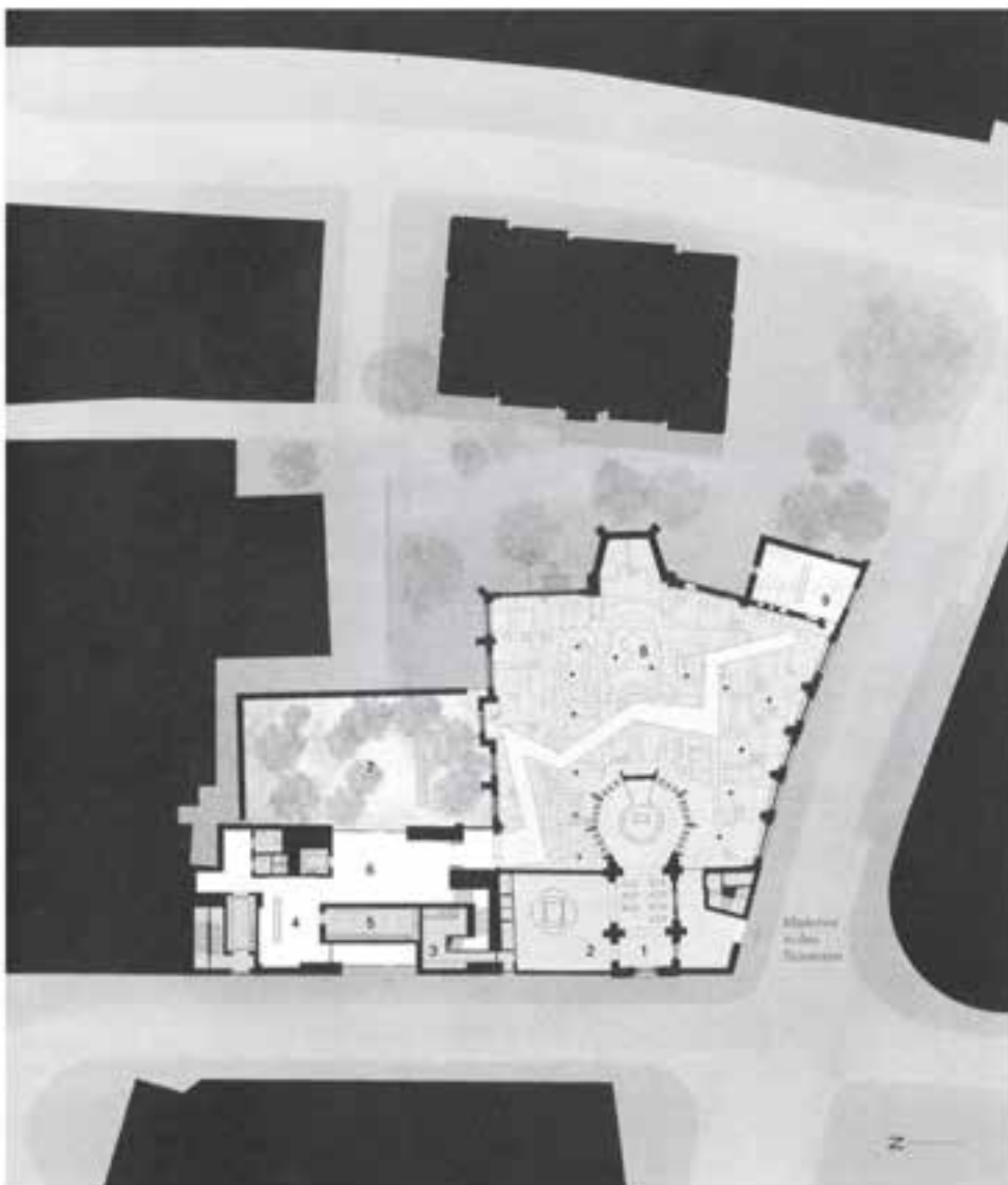


Ilustração 30 Planta piso térreo Museu Kolumba, Peter Zumthor [(Adaptado a partir de:] Duka, 2011, p. 143)

1. Capela *Madonna in der Trümmern*; 2. Capela do Santíssimo Sacramento; 3. Sacristia; 4. Entrada; 5. Bengaleiro; 6. Foyer; 7. Pátio exterior; 8. Escavações arqueológicas; 9. Antiga sacristia.

Como já foi referido, no piso térreo existem apenas duas aberturas, uma de acesso à capela *Madonna in der Trümmern* (1) e à capela do Santíssimo Sacramento (2) e outra de acesso à área expositiva, garantindo assim a autonomia da capela, do restante museu, de acordo com o estipulado pelo cliente.

O acesso à capela, é feito a sul, pela rua *Brückenstrasse*. A entrada na capela não é feita de uma forma direta a partir da rua, sendo que a abertura na superfície do edifício permite o acesso a uma zona vestibular exterior, que por sua vez permite o acesso à capela, através de uma porta.

O vestíbulo, permite uma transição suave entre as dimensões pública e privada, existe uma diluição entre estas duas circunstâncias. Na zona vestibular, é possível estabelecer uma ligação visual, através de uma grade, com a sala das escavações arqueológicas (8).

A construção do novo edifício permitiu também fazer uma nova sacristia (3) que complementa e serve o uso da capela.

O acesso ao Museu Kolumba, é feito pela fachada oeste do edifício, pela rua *Kolumbastrasse*. Ao entrar, é-se confrontado com uma parede alta, que nos direciona para a esquerda até à entrada efetiva no museu.

Ao chegar à entrada (4), com um pavimento de pedra calcária, existe um balcão, feito de madeira de eucalipto (Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017g), onde é possível adquirir os bilhetes para aceder à exposição, e ainda algumas prateleiras, e uma estante para postais, feitas de madeira de carvalho. (Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017g)

Na entrada (4) e no *foyer* (6), a luz natural é abundante, proveniente da grande janela no *foyer*, que permite o acesso ao pátio exterior (7). Também nestes espaços, o material utilizado como revestimento nas paredes é mesmo que o utilizado no exterior, o tijolo Kolumba, que em conjunto com a luz natural, faz com que exista um prolongamento do exterior, no interior do museu.

A partir da entrada (4), tem-se também acesso ao bengaleiro (5), feito através de uma cortina de pele. O bengaleiro, revestido com a mesma madeira no pavimento, no teto e nas paredes, é um espaço homogéneo e claramente interior, que contrasta em termos de materiais utilizados, dos espaços anteriores a este, destacando-se, e

contribuindo para noção de que os espaços de entrada, e *foyer*, são bastante próximos do exterior.

O tijolo cinzento, prolonga-se para o pátio exterior, formando a parede oeste do pátio, e a sul a parede é maioritariamente formada pelas ruínas da igreja gótica. Os dois outros limites, são formados por duas paredes de betão, que não tocam na superfície do restante edifício.

Voltando para o *foyer*, à esquerda, há uma grande abertura, que vai do chão até ao pé direito máximo do espaço, que permite o acesso à sala das escavações arqueológicas (8). De modo a manter o clima destes dois espaços separados, existe uma grande cortina de pele.

Na sala das escavações arqueológicas, Peter Zumthor concretiza a ideia, de uma forma bastante acentuada, de ter um espaço que é simultaneamente interior e exterior.

Para Stefan Kraus, esta sala reflete um dos conceitos principais do museu: “Peter Zumthor managed to realize a space here that is at once ancient and contemporary.” (Kraus, 2011 p. 38). É nesta sala que é possível ter contacto com todos o construído, fragmentos, e restos resultantes da destruição que naquele local aconteceu, e esse contacto é feito de uma forma protegida através do involucro criado pelo novo edifício.

O afastamento dos tijolos Kolumba na fachada, conferem uma luz difusa a este espaço, e também permitem que este tenha uma temperatura e clima semelhantes ao do exterior.



Ilustração 31 Corte Museu Kolumba, Atelier Peter Zumthor & Partner [(Adaptado a partir de:] Zumthor, 2014, p.170)

Também o som do espaço, foi pensado de forma a que este tenha qualidades de um espaço exterior. Hoje, é possível ouvir na sala das escavações arqueológicas, uma gravação feita por Bill Fontana⁴⁶, em 1994, durante três dias e três noites no local onde é hoje o Museu Kolumba, de sons produzidos por pombos.

A sala das escavações arqueológicas é visitada através de uma ponte de madeira de sândalo encarnada. A forma irregular deve-se à existência de momentos nas escavações arqueológicas, onde se queria que o visitante pode-se chegar mais perto. “Zumthor translated this idea into a wonderful shape, which courses through the terrain like a bolt of lightning. And of course, it is no coincidence that the sharpest corner points to this fragment of Christ.” (Kraus, 2011, p. 39)

A ponte culmina na antiga sacristia, que é a única sala com ruínas ao ar livre, é um espaço pequeno, que ao contrario do anterior não é experienciado de uma forma protegida, é simplesmente um espaço de destruição. “Here, the end becomes a new beginning in the image provided by the architecture.” (Kraus, 2011, p. 38)

A sala das escavações arqueológicas é vista como o ponto de partida da exposição, voltando assim para o *foyer*, onde a luz e as paredes nos encaminham para as escadas que darão acesso aos pisos superiores.

A propósito das escadas, Stefan Kraus descreve uma noção, que pretendia para o museu, de “museu vertical” (Kraus, 2011, p. 39) que atravessasse o eixo temporal. Arquitetonicamente esta uma questão de difícil resposta, o que fez com as escadas fossem resolvidas de uma forma especial. As duas escadarias, que preenchem o espaço entre o piso térreo e os dois pisos superiores, estão colocadas uma ao lado da outra, e não uma em cima da outra como seria esperado. Isto permite que as escadas tomem o pé direito máximo dos pisos superiores. “The architecture introduces a moment of excitement in the museum visit, in that the stairs is not made to a trivial stairwell, but to a vertical connection of time, space, impressions, and thoughts.” (Kraus, 2011, p. 39)

⁴⁶ **Bill Fontana**, compositor e artista americano, nasceu em 1947. (Fontana, 2017)

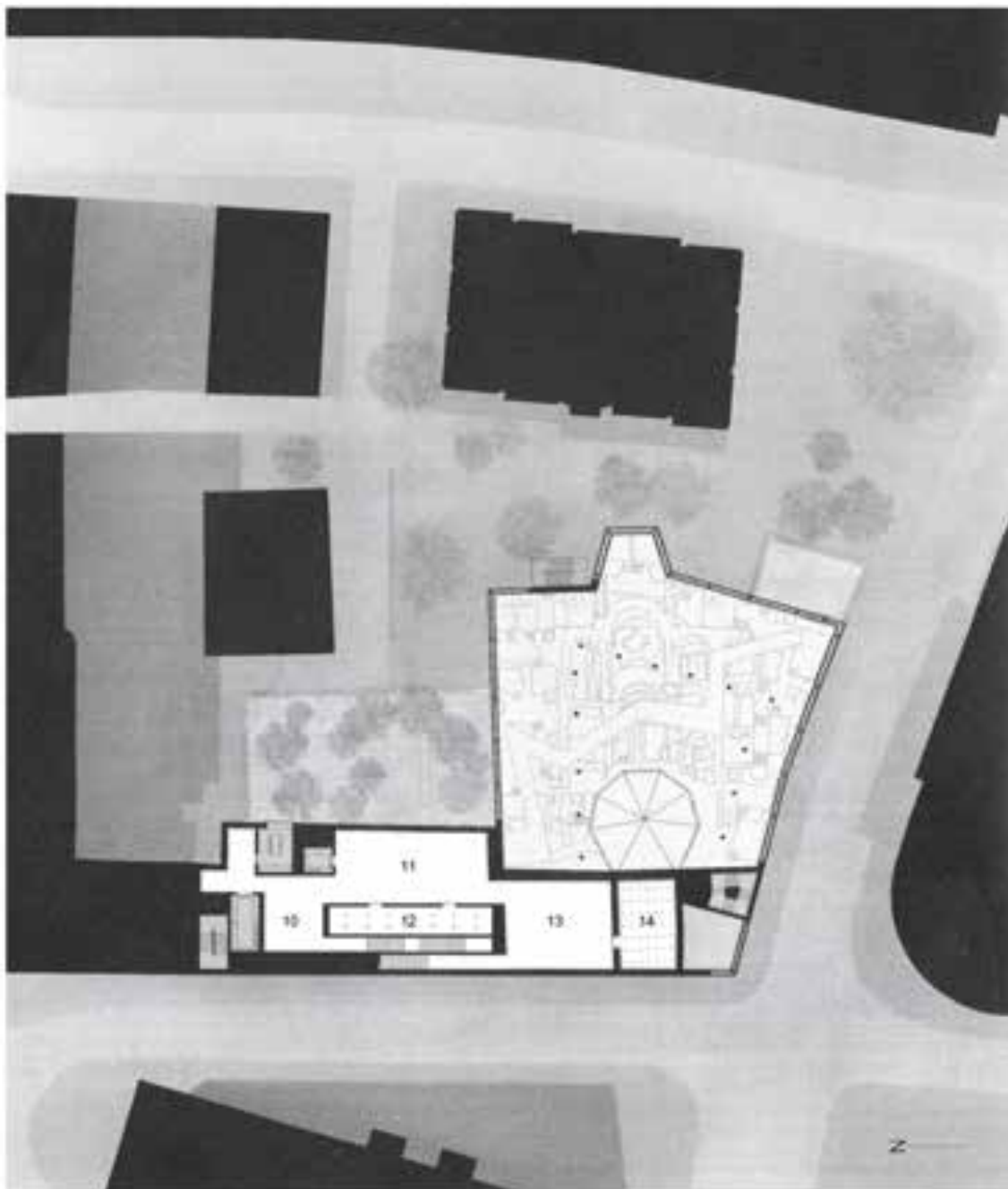


Ilustração 32 Plana 1º piso Museu Kolumba, Peter Zumthor [(Adaptado a partir de:] Duka, 2011, p. 144)

10. Sala 5; 11. Sala 6; 12. Sala 7 *Cabinet*; 13. Sala 8; 14. Sala 9 *Armarium*.

Através das escadas, na chegada ao primeiro piso, é possível entender de imediato que está num espaço com qualidades distintas do anterior.

As paredes são agora revestidas com um reboco cinzento de gesso de argila, o pavimento é de *terrazzo*, (Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017g) enquanto que o teto mantém o mesmo revestimento de argamassa. Uma das características importantes deste piso, é inexistência de qualquer tipo de abertura para o exterior, que permita a entrada de luz ou uma ligação visual do visitante com o exterior. É um espaço escuro, onde a luz artificial é predominante.

As diferentes salas de exposição (10, 11, 13), assumem diferentes dimensões e formas entre si. Destacando-se duas salas, denominadas *cabinet* (12), e *armarium* (14), por terem características diferentes.

O *cabinet*, é um tipo de sala, existente também no segundo piso. São salas que se caracterizam pela ausência de luz natural, e pelo pavimento em argamassa, que se destaca do piso de *terrazzo* da sala expositiva anterior, tanto a nível do material utilizado, como de cota, sendo que os *cabinet* se encontram elevados em cerca de 3 centímetros.

No caso do *cabinet* no primeiro piso, esta diferença de cota é também destacada por uma luz proveniente da reentrância resultante do afastamento entre o pavimento das duas salas.

A sala chamada de *armarium* (14), tem também um desnível, mais saliente, com cerca de 15 centímetros. Além disso tem a particularidade de ser totalmente preta, com um pavimento de pedra e paredes e teto de tecido. O *armarium*, foi projetado com o objetivo de conter o tesouro da igreja medieval de Santa Kolumba (Kraus, 2011 p. 39), e deveria encontrar-se diretamente por cima da capela *Madonna in der Trümmern*, tornando-se, de acordo com Stefan Kraus, o centro espiritual de todo o museu (Kraus, 2011, p.39), transparecido nesta sala preta, como resposta da arquitetura.

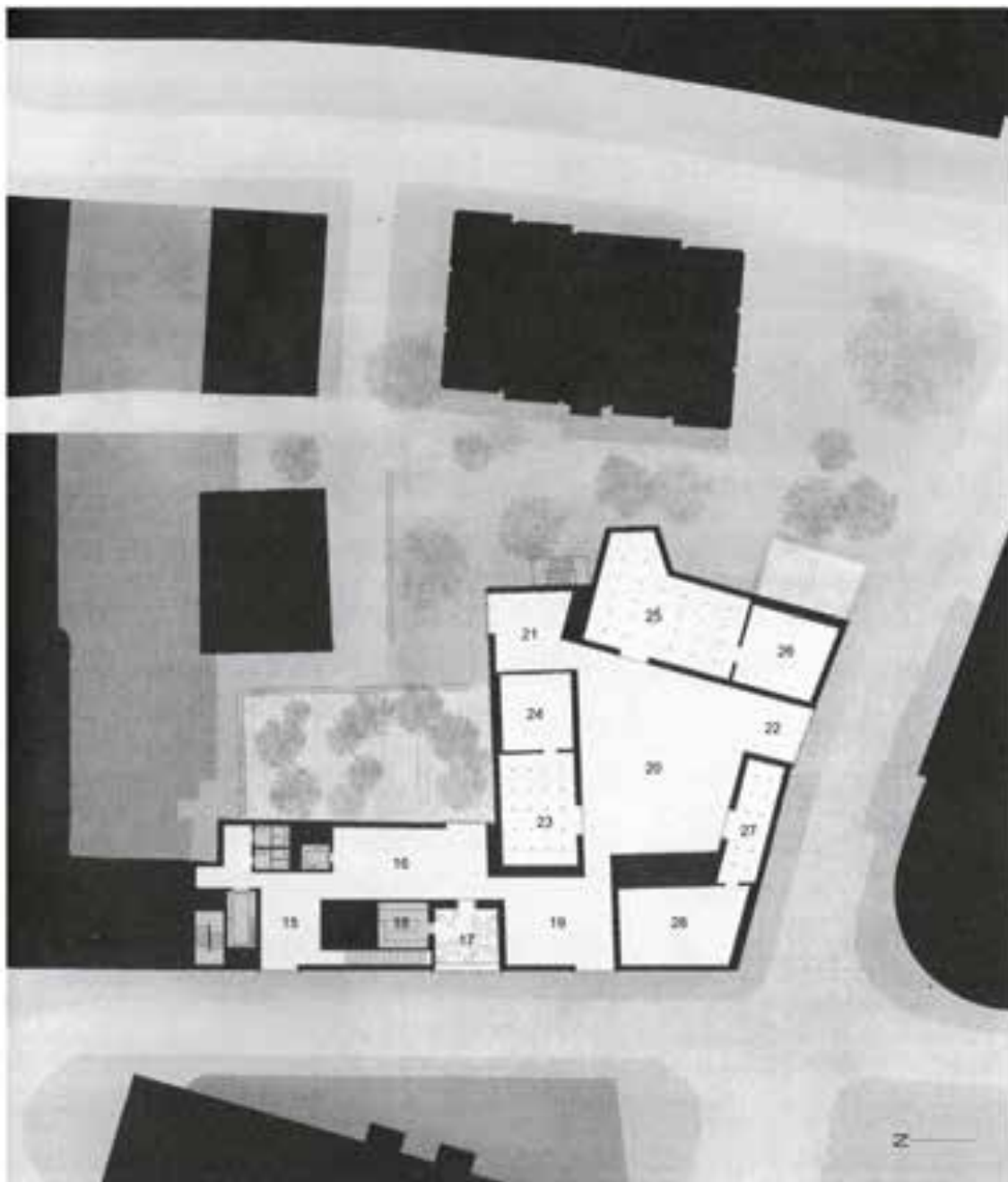


Ilustração 33 Plana 2º piso Museu Kolumba, Peter Zumthor [(Adaptado a partir de:] Duka, 2011, p. 145)

15. Sala 10; 16. Sala 11; 17. Sala de leitura; 18. Cozinha; 19. Sala 12; 20. Sala 13; 21. Sala 15; 22. Sala 14; 23. Sala 16 *Cabinet*; 24. Sala 17 Torre; 25. Sala 18 *Cabinet*; 26. Sala 19 Torre; 27. Sala 20 *Cabinet*; 28. Sala 21 Torre.

Ao subir as escadas para o segundo piso, somos encaminhados por uma luz natural, proveniente de uma janela virada a oeste, na sala 10 (15). Os materiais utilizados mantêm-se os mesmos, sendo a grande diferença o reencontrar da luz natural, inexistente no primeiro piso.

No deambular entre a sala 10 e a sala 12 (19), podemos encontrar a sala de leitura (17), uma sala com um objetivo e características diferentes das salas de exposição, mas que se encontram ao mesmo nível de importância.

Em termos formais, esta é uma sala com um pé direito superior à anterior, no entanto o material utilizado é o que sobressai mais. A porta, o banco, as paredes e o teto, são revestidos com um folheado de madeira proveniente de um tipo de mogno africano, chamado *khava*, (Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017g) que dependendo do corte consegue obter um padrão como o encontrado na sala de leitura. E o chão é revestido a madeira de mogno *sipo*, (Kolumba – art museum of the archdiocese of cologne, 2017g) sendo a madeira o material predominante desta sala, conferindo-lhe um ambiente quente e confortável.

O espaço privado, a intimidade proveniente do mesmo, sempre foi uma característica importante para o Museu Kolumba, a percepção do edifício e das obras de arte expostas necessitam intimidade, explica Stefan Kraus. (Kraus, 2011 p. 40) E esta é uma característica difícil de atingir através da arquitetura tendo em conta que é um museu público.

Esta tornou-se uma das salas mais importantes do museu, cujo objetivo primário é da reflexão, num espaço silencioso e confortável, de acordo com o principal conceito do museu: *Museum of Contemplation*.

“It was our wish that visitors of Kolumba would feel so comfortable here that, for example, they would want to read. [...] Here you can think about what you have already seen and what you still want to see, how you find this exhibition compared with the last one, etc. But you can also merely gaze out the window there and let the time pass, maybe let other thought enter your mind.” (Kraus, 2011, p. 40-41)

Ao lado da sala de leitura, existe uma cozinha (18), que não está aberta ao público, nem é visível durante o horário de funcionamento do museu. A cozinha está aqui colocada, como possibilidade de expandir o espaço privado, e receber determinados grupos de modo a discutir temas relacionados com a arte. “When you dine together it is much more natural to get into conversation with one another and explore questions of dealing with art.” (Kraus, 2011, p. 41)

No seguimento da sala 12 (19), chegamos à sala 13 (20), que concretiza a ideia que Peter Zumthor mencionada anteriormente, durante a fase de concurso: um núcleo do museu, existente diretamente acima das escavações arqueológicas, que se expandisse até aos limites do museu em diferentes salas.

A sala 13 (20), além das suas grandes dimensões, tem também qualidades plásticas bastante particulares, ao receber luz proveniente de diferentes pontos cardeais; oeste, sala 12 (19); sul, sala 14 (22), norte, sala 15 (21).

O facto da sala 15 (21) estar virada a norte, além de permitir receber a luz privilegiada para exposição de obras de arte, permite também uma vista sobre a fachada oeste da Catedral de Colónia, e é por este motivo que a equipa de curadores, optou por colocar nesta sala uma das mais importantes obras da coleção do Museu Kolumba, a *Madonna with the Violet*, de Stefan Lochner, tendo em conta que nenhuma das salas do museu foram planeadas com o objetivo de expor uma obra em particular.

No segundo piso existem ainda as três torres (24, 26, 28), e os três *cabinet* (23,25,27) que lhes antecedem. Os *cabinet* ramificam-se a partir do núcleo central que é a sala 13 (20).

Como já dito anteriormente, os *cabinet*, que se caracterizam pela ausência de luz natural, permitindo que sejam expostas obras de arte menos tolerantes à luz natural, dão acesso às salas torre, com um pé direito bastante elevado, que recebem luz através de janelas junto ao teto direcionadas, em cada sala, a pontos cardeais distintos, norte (24), este (26) e sul (28), o que faz com que cada uma das salas tenham um aspeto diferente.

Os três *cabinet*, mantendo a sua importância como salas de exposição, funcionam como áreas vestibulares, de preparação para a chegada a estas três salas torre, de luz e dimensões únicas, que atingem uma conotação praticamente sagrada, como explica Stefan Kraus, “It is actually case that we have built upon a church and Kolumba has come St. Kolumba. [...] in these three towers [...] we sense something church-like [...], even though we are aware that we not in a church.” (Kraus, 2011, p. 41)

Estes *cabinet*, mantêm as mesmas características do encontrado no piso anterior, o desnível de 3 centímetros, a alteração de material no pavimento, de *terrazzo* para argamassa e a predominância de luz artificial, faz com que a transição entre a sala 13 (20) e as salas torre não aconteça de uma forma fluida, existindo uma disformidade do

espaço. Apesar não existir um limite rígido, ao atravessar estas três câmaras, está-se a atravessar um limite, uma fronteira que confere às salas torre uma maior essência.

“The three tower rooms are very well suited for making clear that many of the works were originally kept in a church. [...] there is a wonderful challenge of taking these things that have dropped out of the church spaces and giving them a home again by commemorating their aura and their devotional meaning. It must be possible for a museum to provide a visitor with a touching moment, a moment of silent devotion even. We may reflect upon the good such a moment may do to us” (Kraus, 2011, p. 42)

Além destes três pisos principais, existem ainda mais três, que se conseguem perceber através do alçado, dos cortes e do modelo tridimensional do Museu Kolumba. Estes pisos correspondem a áreas de serviço do museu, as quais o público não tem acesso.

Na fachada oeste do museu, no piso térreo, existe uma pequena entrada de serviço, que permite o acesso a umas escadas, encostadas à empena norte do edifício, e a um elevador monta-cargas, que acompanha a totalidade do edifício.

Os dois pisos subterrâneos, funcionam como área de armazenamento do museu. E existe ainda, acima do último piso expositivo do museu, um terceiro piso, que corresponde à zona administrativa do museu.



Ilustração 34 Corte Museu Kolumba, Atelier Peter Zumthor & Partner [(Adaptado a partir de:] Zumthor, 2014, p.170)

Assim com visto no capítulo 2, referente aos livros escritos por Peter Zumthor, no Museu Kolumba a intenção do autor de fazer uma arquitetura, que seja involucro da vida humana, que contempla a utilização de todos os sentidos, e que permita a percepção emocional, está bastante presente. E essa experiência do espaço que será abordada no capítulo seguinte.

[...] look how generously space is treated here and how only a few works are hung in the very large room cubes. And even though the building shows restraint in terms of colour, there is very sensual treatment with respect to the materials. And restraining the colours is advantageous to the paintings and their own colours, bringing them out to their full effect. A museum that treats light so brilliantly that it makes a celebration of it is very Catholic. The architecture and also the way we deal with this museum and its collection seek to celebrate all of creation with this sense of perception. (Kraus, 2011, p. 38)

3.3. A VIVÊNCIA

O percurso que se elegeu até ao Museu Kolumba, inicia-se na rua Schildergrasse, uma rua pedonal e predominantemente comercial, larga, com edifícios entre quatro e cinco andares, e bastante movimentada. Ao virar para a rua Herzogstrasse, uma rua estreita e menos movimentada, é possível ver o Museu Kolumba.

À medida que nos aproximamos do museu, apercebemo-nos de um ambiente diferente, caracterizado pela serenidade, apesar das diferentes lojas e cafés ali existentes, do som das pessoas que os ocupavam e que passavam pela rua.

À distancia, destaca-se o aspeto mural e maciço do edifício, causado pela textura lisa do tijolo cinzento, e atenuado pelas perfurações derivadas do afastamento dos tijolos, e pelas grandes superfícies envidraçadas, que refletem o céu.



Ilustração 35 Museu Kolumba, Rasmus Hjortshøj, 2017 [(Adaptado a partir de:] Divisare, 2017a)



Ilustração 36 Pormenor fachada Museu Kolumba. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 37 Pormenor fachada Museu Kolumba. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 38 Acesso à Capela *Madonna in der Trümmern*, Luis Rodríguez [(Adaptado a partir de:] Divisare, 2017b)



Ilustração 39 Zona vestibular de acesso à Capela *Madonna in der Trümmern*. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 40 Kolumbastrasse – Fachada Capela *Madonna in der Trümmern*.



Ilustração 41 Acesso ao Museu Kolumba, Radu Malasincu [(Adaptado a partir de:] Divisare, 2017b)

Ao aproximarmo-nos, começam-se a perceber as ruínas da destruída, igreja Gótica, e a forma suave, como o tijolo assenta sobre estas.

No capítulo 2.2. Leitura de, Atmosferas, através das palavras de Peter Zumthor, foca-se acerca da tensão entre o interior e o exterior. A arquitetura vista como um invólucro, que delimita o interior do exterior e separa privado do público, é uma questão presente no Museu Kolumba. A fachada do museu, é pouco reveladora relativamente ao que se passa dentro dos seus limites, sendo praticamente impossível transpor este invólucro de uma forma visual capaz de perceber o que se passa no seu interior.

Na fachada do museu, no piso térreo, apenas se apresentam duas reentrâncias, como que uma subtração de um objeto sólido, que correspondem ao acesso à Capela *Madonna in der Trümmern*, e ao Museu Kolumba

O acesso à capela (ver ilustração 38), é realizado pela rua Brückenstrasse. Ao transpor esta reentrância, existe uma zona vestibular, exterior, e é-se encarado com uma parede revestida com o mesmo tijolo. A partir deste vestíbulo (ver ilustração 39), é possível estabelecer um contacto visual, com a sala das escavações arqueológicas através de um vão no canto, que funciona como um pequeno vislumbre daquilo que acontece no interior do edifício.

A entrada no museu (ver ilustração 41, 42), é feita pela rua Kolumbastrasse. À semelhança da capela, ao entrar, é-se confrontado com uma parede lisa, do mesmo tijolo, que encaminha imediatamente para à esquerda, em direção ao *foyer*. A forma como é feita a transição entre o interior e o exterior, e principalmente o confronto com esta parede, que nos encaminha, faz com que a transposição não seja feita de uma forma direta, mas sim faseada e suave.

No *foyer* (ver ilustração 47 – 49), a luz natural é abundante, e a permanência do mesmo tijolo que reveste o museu exteriormente, e do grande vão correspondente ao acesso ao pátio exterior, faz com este espaço seja um momento de transição entre o interior e o exterior.

A partir do *foyer*, a pesada porta, que vai do pavimento até à altura máxima do piso, e a cortina de pele que a cobre, dá a sensação de que se vai entrar num grande salão, quando, no entanto, do outro lado existe um amplo espaço coberto, mas simultaneamente aberto, correspondente à sala das escavações arqueológicas.



Ilustração 42 Zona vestibular de acesso ao Museu Kolumba. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 43 Entrada. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 44 Entrada. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 45 Bengaleiro. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 46 Entrada. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 47 Foyer. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 48 Foyer. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 49 Foyer. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 50 Pátio exterior. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 51 Pátio exterior. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 52 Pátio exterior. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 53 Pátio exterior. (Ilustração nossa, 2017)

Aqui, na sala das escavações arqueológicas (ver ilustração 54 – 59, 62 – 71), numa primeira instancia, somos confrontados com uma luz difusa, proveniente do afastamento dos tijolos, como se tratasse de um céu estrelado, quando, no entanto, se está no espaço coberto. A medida que se avança, através da passadeira de madeira encarnada, que pelo seu aspeto e textura, relembra o mobiliário de algumas igrejas. O padrão perfurado do tijolo, permite estabelecer uma relação visual, mas também auditiva com o exterior, e faz também que o clima frio da rua, penetre para este espaço.

No culminar do percurso de madeira, chega-se ao espaço onde tinha sido a sacristia (ver ilustração 60, 61) da igreja gótica. Este espaço, descoberto, marcado pela destruição crua, confirma a impressão de exterioridade do espaço anterior.

No regresso, o caracter irregular da passadeira de madeira, ao direcionar o nosso corpo, permite que se vão tendo perspetivas diferentes, daquelas tidas na primeira passagem. Desta vez a atenção é voltada para as ruínas por baixo do percurso, e para o octógono da capela *Madonna in der Trümmern*, e para os seus vitrais.

Esta é uma experiencia extremamente sensorial. Ao mesmo tempo que de uma forma contemplativa nos deparamos com as resquícios e fragmentos, que refletem a história daquele local, enquanto nos debruçamos sobre a guarda de madeira da passadeira, estamos também interligados com o presente, através da luz que passa através do espaço entre os tijolos, e do som da rua que passa pelas paredes de tijolo.

Nesta sala, das escavações arqueológicas, os assuntos falados no capítulo 2.1. Leitura de, Pensar a Arquitectura, nomeadamente no tema com o nome: mensagens e sinais, estão bastante presentes. A arquitetura encontra-se sempre em confronto com a existência humana no espaço e no tempo. É através dos sentidos, que é consolidada e enaltecida a corporalidade do homem, na arquitetura, e é através do pleno uso físico do espaço, que nos é permitida obter uma perceção do mundo.

Não há um único sentido que não esteja em utilização neste espaço, e uma experiencia corporal total, que nos conecta também de uma forma bastante forte com as questões do tempo. A atmosfera latejante da cidade, proveniente da vida que nesta decorre, está também presente no interior deste espaço, permitindo-nos uma relação com o passado a partir do presente.



Ilustração 54 Entrada da sala das escavações arqueológicas. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 55 Sala das escavações arqueológicas. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 56 Sala das escavações arqueológicas. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 57 Sala das escavações arqueológicas. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 58 Sala das escavações arqueológicas. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 59 Sala das escavações arqueológicas. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 60 Sacristia. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 61 Sacristia. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 62 Sala das escavações arqueológicas. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 63 Sala das escavações arqueológicas. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 64 Sala das escavações arqueológicas. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 65 Sala das escavações arqueológicas. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 66 Sala das escavações arqueológicas. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 67 Sala das escavações arqueológicas. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 68 Sala das escavações arqueológicas. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 69 Sala das escavações arqueológicas. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 70 Sala das escavações arqueológicas. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 71 Sala das escavações arqueológicas. (Ilustração nossa, 2017)

No regresso ao *foyer* (ver ilustração 72, 73), ao encarar a parede lisa de tijolo, oposta ao envidraçado correspondente ao acesso ao pátio exterior, somos encaminhados pela luz, para a escadaria que permite o acesso ao primeiro piso.

Uma escadaria (ver ilustração 74 – 80) comprida e estreita, com um grande pé direito elevado, que faz lembrar as passagens estreitas de igrejas e castelos medievais, no entanto, é transmitida uma sensação de leveza, à medida que ascendemos até ao primeiro piso.

A atmosfera do primeiro piso é caracterizada principalmente pela escuridão, noção intensificada principalmente na sala 9, chamada *armarium* (ver ilustração 90, 91, 92), anunciada por um foco de luz artificial direcionado à sua entrada. É revestida com um tecido preto nas paredes, e um pavimento de pedra também preto. O som é dissipado pelos revestimentos, e a única luz presente é proveniente das obras de arte expostas, o que sugere uma relação bastante próxima e contemplativa com o que está exposto.

Na subida para o segundo piso, a atmosfera é descomprimida, e menos carregada que a anterior. À chegada podemos encontrar uma janela, que vai do pavimento à cota máxima, que nos permite estabelecer uma ligação visual com a cidade, agora a uma altura superior, e nos permite também reencontrar a luz natural.

Enquanto no piso anterior, a ausência de luz natural, e a utilização de focos de luz artificial sugeriam uma observação mais atenta dos objetos expostos, a existência de janelas no segundo piso, são uma constante, que permitem uma ligação com o exterior, porém não se sobrepõem à exposição, mas sim, complementam-na.

A ausência de portas em ambos pisos expositivos, permite que os espaços se expandam através de várias passagens e níveis. As salas fazem sempre referência à anterior, e por vezes direcionam-nos para uma próxima, podem ser por vezes entendidas como passagens, sem nunca perderem o seu carácter individual, tendo cada uma a capacidade de estabelecer sozinha e exercer a sua função.

Esta forma de nos movimentarmos no espaço, faz referência um dos temas mencionados no capítulo 2.2. Leitura de, Atmosferas, chamado: entre a serenidade e a sedução. O Museu Kolumba, não estabelece um movimento sequencialmente hierarquizado ou ordenado, mas sim uma circulação casual, que provoca momentos de pausa, reflexão e descoberta.



Ilustração 72 Foyer. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 73 Foyer. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 74 Escadaria. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 75 Escadaria. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 76 Pormenor da escadaria. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 77 Pormenor da escadaria. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 78 Escadaria. (Ilustração nossa, 2017)

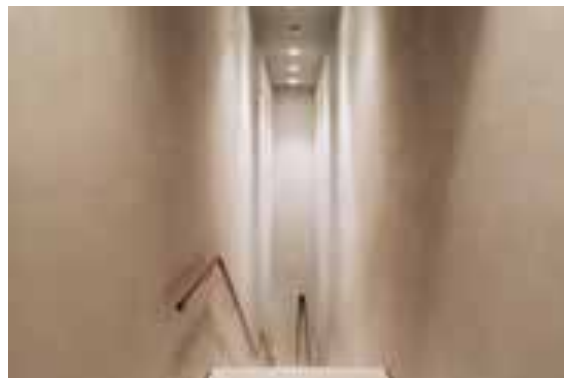


Ilustração 79 Escadaria. (Ilustração nossa, 2017)

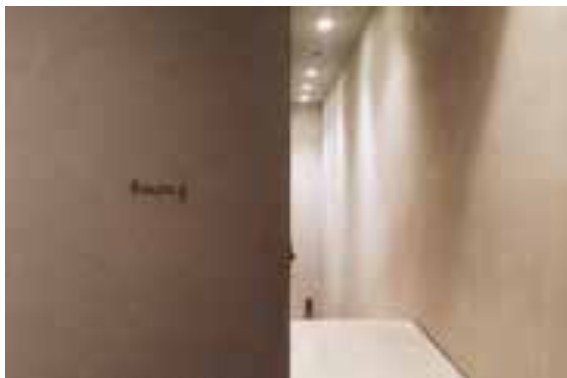


Ilustração 80 Vista da escadaria a partir da Sala 5. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 81 Sala 5. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 82 Sala 5. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 83 Sala 6. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 84 Pormenor sala 7 – *Cabinet*. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 85 Vista da sala 7 - *Cabinet* para a Sala 6. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 86 Sala 7 - *Cabinet*. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 87 Sala 6. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 88 Sala 6. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 89 Sala 8. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 90 Sala 8. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 91 Sala 9 - *Armarium*. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 92 Sala 9 - *Armarium*. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 93 Escadas de acesso ao segundo piso. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 94 Escadas de acesso ao segundo piso. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 95 Chegada ao segundo piso (Ilustração nossa, 2017)

A atmosfera de cada sala do museu toma diferentes formas, de acordo com as suas dimensões e também condição luminosa, no entanto há algum que é comum em ambos pisos expositivos: a prevalência do reboco cinzento. A sua textura granulada, proveniente da argila, confere-lhe uma natureza quente e suave, que vai tomando diferentes formas, consoante a forma como é vista e a luz do espaço. No decorrer do museu, o cinzento por vezes parece tomar outras cores, nunca é visto da mesma forma, conferindo uma atmosfera viva e em movimento ao museu.

Esta questão da luz sobre os materiais, é referida através das palavras de Peter Zumthor, no capítulo 2.2. Leitura de, Atmosferas. A escolha dos materiais recai também na forma como estes reagem à luz. O material escolhido para o revestimento dos pisos expositivos do museu, a sua granulação e cor cinzenta, apesar de ser sempre o mesmo, toma aspetos diferentes consoante a forma como a luz incide sobre estes. Destaca-se a diferença de atmosfera, onde a luz tem um grande impacto: no primeiro piso, e nos *cabinets*, onde a luz natural é inexistente, e se percebe o relevo do material e o cinzento parece obter uma tonalidade mais quente; no segundo piso, onde a luz natural é abundante, e as paredes se tornam brancas e lisas; e ainda no segundo piso, nas salas torre, em que a luz natural é proveniente de um vão junto ao teto, o que faz com que a sala tenha uma ambiência homogénea, com escassas sombras e contrastes.



Ilustração 96 Sala 10. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 97 Sala 10. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 98 Sala 11. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 99 Sala 11. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 100 Sala 11. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 101 Sala 11. (Ilustração nossa, 2017)

No segundo piso, de uma forma inesperada, somos seduzidos a entrar numa sala com uma atmosfera bastante peculiar, a sala de leitura (ver ilustração 102 – 107). Na sala de leitura, somos convidados a sentarmo-nos e a olharmos para a rua, com uma atitude contemplativa, através da atmosfera quente e confortável presente na sala, conferida pela madeira, presente em toda a sala, e pelo mobiliário castanho. Apesar da chuva, e do frio no exterior, nesta sala somos acolhidos, e temos a sensação de que estamos protegidos, e que aqui queremos e podemos ficar durante um longo período de tempo.

A temperatura do espaço, e um dos temas mencionados, no capítulo 2.2. Leitura de, Atmosferas, e na sala de leitura, a questão do “temperar”, mencionada por Peter Zumthor, é clara. A temperatura de um espaço, não se restringe a sua medida em graus, mas sim a atmosfera que lhe é conferida, através dos materiais, do que se vê, do que se toca. Esta é uma sala que em graus tem certamente uma temperatura bastante semelhante a que a antecede, no entanto, a sua atmosfera remete-lhe a conotação de quente.

Ao sair da sala de leitura, o percurso continua em direção à grande sala que se estabelece por cima das escavações arqueológicas, a sala 13 (ver ilustração 114 – 116), e que se ramifica em três pequenos espaços, os *cabinet*. Esta é uma sala onde a luz é abundante, e em que os reflexos provenientes de três janelas diferentes, direcionadas para pontos cardeais distintos, lhe conferem uma atmosfera complexa, com diferentes tipos de luz, que se vai mudando e moldando ao longo do dia.

Ao entrar nos *cabinet*, temos a sensação de que um limite está a ser transposto. Estas três pequenas salas caracterizam-se pela ausência de luz natural, e pelo o seu desnível relativamente à sala anterior.



Ilustração 102 Vista da sala 11 para a sala de leitura. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 103 Pormenor acesso à sala de leitura. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 104 Sala de leitura. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 105 Sala de leitura. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 106 Sala de leitura. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 107 Sala de leitura. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 108 Sala 11. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 109 Sala 12. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 110 Sala 12. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 111 Sala 12. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 112 Sala 12. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 113 Sala 12. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 114 Sala 13. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 115 Sala 13. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 116 Sala 13. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 117 Sala 14. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 118 Vista para a Catedral de Colônia a partir da Sala 15. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 119 Vista para a sala 13 a partir da sala 15. (Ilustração nossa, 2017)

Ao longo de todo o edifício, seria possível em diferentes momentos mencionar as questões levantadas, no capítulo 2.1. Leitura de, Pensar a Arquitectura, no tema nomeado: partes e todo, referente aos pormenores, mas é nos *cabinet*, que estas questões se apresentam de uma forma acentuada. Nestes espaços, a forma como os pormenores contribuem para o seu entendimento, é bastante clara. A separação entre os diferentes tipos de pavimento, intensificada pelo desnível, e pela estreita reentrância, contribuem para a perceção de que se está a atravessar entre dois espaços com um carácter diferente.

A partir do exterior do museu Kolumba (ver ilustração 35, 143) é possível perceber a existência de três volumes, que se estendem para cima. Estes três volumes correspondem no interior, às salas, que devido ao seu elevado pé direito, são chamadas de sala torre.

No segundo piso, os *cabinet* (ver ilustração 124, 126, 129 – 131, 133), funcionam como antecâmeras destes espaços, funcionando como um momento de preparação, que contrasta bastante com o seguinte pela sua atmosfera diferenciada.

Estas salas, denominadas de salas torre (ver ilustração 127, 128, 132, 134 - 137) caracterizam-se pela sua verticalidade e pela iluminação natural oriunda das janelas no topo da sala. Esta é uma luz completamente diferente de qualquer outra existente no museu, a forma como reflete nas paredes e ocupa a totalidade do espaço confere a este espaço uma atmosfera única. Consoante a sala torre, e a sua direção cardeal, a intensidade da luz é variável, e confere diferentes tonalidades ao espaço.



Ilustração 120 Pormenor. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 121 Pormenor. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 122 Pormenor. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 123 Pormenor. (Ilustração nossa, 2017)

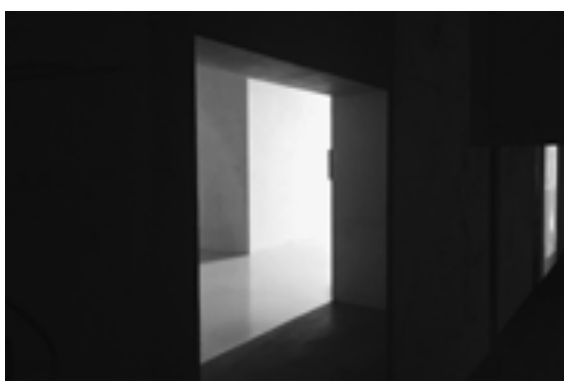


Ilustração 124 Sala 16 - *Cabinet*. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 125 Pormenor. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 126 Sala 16 - *Cabinet*. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 127 Sala 17 - *Torre*. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 128 Sala 17 - *Torre*. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 129 Sala 18 - *Cabinet*. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 130 Sala 18 - *Cabinet*. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 131 Sala 18 - *Cabinet*. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 132 Sala 17 – Torre. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 133 Sala 20 - *Cabinet*. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 134 Sala 21 – Torre. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 135 Sala 21 – Torre. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 136 Sala 21 – Torre. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 137 Sala 21 - Torre. (Ilustração nossa, 2017)

Como já mencionado anteriormente, a intervenção de Peter Zumthor, o Museu Kolumba, inseriu-se numa circunstância complexa, fragmentada, de uma grande importância histórica, e com diversas condicionantes. Fazendo referência, ao tema chamado: paisagem, abordado no capítulo 2.2. Leitura de Atmosferas, procura-se falar acerca da integração do museu, neste sítio.

O edifício, de Peter Zumthor, através da agregação dos fragmentos pré-existentes, e da consolidação dos mesmos num todo, estabelece uma tensão profunda com o que já existia, e com a envolvente. Este, permite experienciar este sítio de uma forma diferente, respeitando a memória do passado, estabelecendo uma continuidade temporal, e possibilitando um novo entendimento deste sítio.

A conexão acentuada com a memória do passado, estimula as emoções. A ligação dos diferentes elementos da arquitetura, de diferentes tempos, permite-nos estabelecer um momento invisível, um sentimento, relativamente aquilo que estamos a observar.

O Museu Kolumba, está efetivamente integrado naquele lugar, e apesar do seu carácter claramente divergente da envolvente, este estabelece-se como um ponto de referência, necessário naquele sítio.

Com esta vivência do espaço construído, é possível estabelecer um paralelismo entre as leituras teóricas realizadas no primeiro capítulo e a experiência prática da arquitetura.

O Museu Kolumba, reflete a preocupação pela conjugação de atmosferas diferenciadas, pensadas por Peter Zumthor, num corpo arquitetónico.



Ilustração 138 Pormenor fachada Museu Kolumba – parede antiga sacristia. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 139 Pormenor fachada Museu Kolumba – escadas exteriores. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 140 Pormenor fachada Museu Kolumba – escadas exteriores. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 141 Pormenor fachada Museu Kolumba. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 142 Pormenor fachada Museu Kolumba - Janelas que refletem o céu. (Ilustração nossa, 2017)



Ilustração 143 Museu Kolumba. (Ilustração nossa, 2017)

4. CONCLUSÃO

A presente dissertação, consiste numa abordagem aos conceitos definidos pelo arquiteto Peter Zumthor, e numa aproximação e interpretação de uma das suas obras construídas, o Museu Kolumba, em Colónia.

A relação entre o interior e o exterior o seu desenvolvimento em espaços de transição, como Peter Zumthor faz referência no livro Atmosferas, revela-se um tema importante na sua obra. A forma como o espaço é transposto, a presença maciça do material e o movimento que nos é sugerido são objeto de trabalho preciso de Peter Zumthor. Como exemplo marcante desta componente destaca-se a entrada no Museu Kolumba, em que após a abertura de uma porta se é confrontado com uma parede alta, maciça que indica continuidade ao material utilizado no revestimento exterior do edifício, e que nos direciona para a esquerda. Evidencia-se também a transição entre o *foyer* e a sala das escavações arqueológicas, o atravessamento da cortina de pele e a abertura da grande e pesada porta conferem solenidade à entrada neste espaço. A presença física dos elementos que compõem estes momentos de transição, fazem com que esta ação de outra forma vulgar, seja realizada de uma forma singular.

A luz, e o seu controlo, é um dos elementos importantes nesta obra de Peter Zumthor. Em conjunto com os materiais utilizados, a luz, quer natural ou artificial, contribuem para existência de atmosferas diferenciadas ao longo do edifício. Tal como descreve Peter Zumthor no livro Atmosferas, o arquiteto utiliza a luz como uma ferramenta para atingir ambiências pretendidas, que complementa a utilização do espaço. Como exemplo, destaca-se o primeiro piso do Museu Kolumba, a ausência de luz natural neste piso permite uma manipulação do sentido do olhar, propondo uma interação específica com a sua arquitetura. Nomeadamente na sala chamada *armarium*, o foco de luz que se encontra por cima da entrada anuncia a entrada num espaço diferenciado, a luz proveniente apenas das obras de arte expostas e a ausência de som causada pelo revestimento de tecido das paredes, propõe um debruçar e um olhar atento sobre as obras de arte.

Também através da luz, e das aberturas entre o interior e o exterior, Peter Zumthor domina as relações visuais e físicas que são possíveis estabelecer. A nível exterior, o carácter impérvio, no entanto integrado, do edifício faz com que a relação com o interior seja escassa, destacando a sua solidez e a forma como este assenta nas pré-existências, nomeadamente a capela *Madonna in der Trümmern*, e as ruínas da catedral gótica. No entanto no interior do edifício, Peter Zumthor cria momentos onde é

possível estabelecer uma forte relação com a paisagem, como por exemplo a Sala 15 com uma vista para a fachada oeste da Catedral de Colónia. E cria também outros momentos onde a contemplação e meditação são o objetivo principal, como por exemplo na sala de leitura.

A circulação, a forma como percorremos o edifício é também uma importante particularidade que se relaciona claramente com aquilo que Peter Zumthor escreve nos seus textos. A “sedução”, como Peter Zumthor refere no livro Atmosferas, é uma ideia presente no Museu Kolumba. A ausência de elementos limitadores como portas na área expositiva do museu propõe uma circulação livre, um “vaguear livre”, que propõem ao visitante uma utilização espontânea e individual, permitindo que este se aproprie do espaço de acordo com o seu tempo e condição, proporcionando momentos de descoberta e contemplação.

A presença física do material, é um tema constante de Peter Zumthor, como foi possível perceber através da leitura dos livros Pensar a Arquitectura e Atmosferas. O Museu Kolumba caracteriza-se principalmente pelo tijolo, que foi apelidado em sua função como tijolo Kolumba, que reveste as fachadas do edifício e também alguns espaços no seu interior. O material, para Peter Zumthor, através da sua utilização natural, procura estabelecer uma relação estreita entre a sua presença física e o Homem, comunicando constantemente com os utilizadores da sua arquitetura. No Museu Kolumba, destaca-se a utilização da madeira, nos espaços correspondentes ao bengaleiro e à sala de leitura, através da homogeneidade e da tonalidade do material, os espaços atingem uma ambiência quente, onde nos sentimos acolhidos e confortáveis.

Ainda acerca da presença dos materiais, através da utilização do tijolo, do betão, do reboco e da argamassa presentes ao longo do museu, a cor cinza é uma recorrência. Esta cor neutra, permite que através da luz se vá obtendo tonalidades diferentes ao longo do museu, conferindo atmosferas diferenciadas à medida que os espaços são percorridos.

Através desta análise, é possível perceber que a concretização de atmosferas na arquitetura de Peter Zumthor está intrinsecamente conectada com a utilização dos nossos sentidos, o direcionar do olhar, o tocar nos materiais, o som e o cheiro do espaço. E está por esse motivo diretamente relacionado com o Homem.

Com esta consciencialização, é possível chegar à conclusão da existência de *atmosferas sensoriais*, na arquitetura de Peter Zumthor. Como síntese essencial do

próprio Museu Kolumba, temos a sala das escavações arqueológicas, onde é revelada uma utilização sensorial do espaço, que enaltece a relação corporal entre o Homem e a arquitetura e por sua vez com o tempo. Desde a entrada singular nesta sala, já mencionada anteriormente, o seu percorrer através do passadiço de madeira que decorre por cima de vestígios arqueológicos com mais de dois mil anos, que nos vai sucessivamente direcionando o olhar e o movimento através da sua forma, a luz difusa proveniente do afastamento dos tijolos na fachada que contribui para a atmosfera contemplativa deste espaço, e também a presença do som, originário das pessoas e carros que passam na rua. Aqui nesta sala, é possível através dos nossos sentidos, estabelecer simultaneamente uma relação com o passado e o presente, com o tempo.

O Museu Kolumba, através das atmosferas contidas nos seus limites, permite que seja estabelecida uma conexão entre o homem, o espaço e o tempo, através do que sentimos. A arquitetura de Peter Zumthor tem efetivamente a capacidade de “permitir emoções”, e é através dos nossos sentimentos que habitamos o espaço, que este se torna receptáculo de vida, onde nos é possível criar memórias.

Entendeu-se, na arquitetura de Peter Zumthor, um entrelaçar entre os conceitos por si estabelecidos e a sua obra construída. Concluindo-se que o objeto arquitetónico não vive sem ser experienciado e vivido.

REFERÊNCIAS

COLOGNE. Archbishop, 1989- (Joachim Meisner) – (2011) – Today's church as a vehicle of culture. In DUKA, Dominik, ed. (2011) - Kolumba. Prague : Salve. p.12-26.

DAVEY, Peter (2011) – Zumthor's Diocesan Museum shows clearly and movingly the continuity of Christian faith. The Architectural Review [Em linha]. (2011). [Consult. 25 out. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.architectural-review.com/buildings/zumthors-diocesan-museum-shows-clearly-and-movingly-the-continuity-of-christian-faith/8616966.article>>.

DEUTSCHES ARCHITEKUREMUSEUM (2012) – Kolumba, Kunstmuseum des Erzbistums Köln. Zurich : Deutsches Architekuremuseum. [Consult. 25 out. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <http://archiv.dam-online.de/handle/11153/620-001-001> >.

DICKINSON, Robert E. (2002) – The West European City [Em linha]. London : Routledge. [Consult. 25 out. 2017]. Disponível em WWW:<URL: https://books.google.pt/books?id=OXH6AQAAQBAJ&pg=PA81&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>.

DIVISARE (2014) – Peter Zumthor Kolumba Diocesan Museum. Divisare [Em linha]. (2014). [Consult. 25 out. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <https://divisare.com/projects/273884-peter-zumthor-helene-binet-radu-malasincu-kolumba-diocesan-museum>>.

DIVISARE (2017a) – Peter Zumthor Kolumba Museum. Divisare [Em linha]. (2017). [Consult. 25 out. 2017]. Disponível em WWW:<URL:<https://divisare.com/projects/349228-peter-zumthor-rasmus-hjortshoj-kolumba-museum>>.

DIVISARE (2017b) – Peter Zumthor Kolumba Museum. Divisare [Em linha]. (2017). [Consult. 25 out. 2017]. Disponível em WWW:URL:<https://divisare.com/projects/368858-peter-zumthor-luis-rodriguez-kolumba-museum>>.

DUKA, Dominik, ed. (2011) - Kolumba. Prague : Salve.

FONTANA, Bill (2017) – The Sound Sculptures, Acoustical Visions, and Ideas of Bill Fontana - [Biography] [Em linha]. [S.l.] : Bill Fontana. [Consult. 14 Dez. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.resoundings.org/>>.

GOOGLE INC. (2017) – Kolumba Museum. In GOOGLE INC. – Google maps [Em linha]. Mountain View : Google Inc. [Consult. 25 out. 2017]. Disponível em WWW:<URL:

<https://www.google.pt/maps/place/Museu+Kolumba,+KolumbastraÙe+4,+50667+Köln,+Alemanha/@50.9385342,6.9518732,16z/data=!3m1!1e3!4m2!3m1!1s0x47bf25ae54578b95:0x47be55bc00a60536?hl=pt-PT>>.

GOLDBERGER, Paul (2013) – Swiss Architect Peter Zumthor’s Intriguing Work. Vanity Fair [Em linha]. (2013). [Consult. 25 out. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.vanityfair.com/culture/2001/07/peter-zumthor-architect-buildings>>.

HERZOG, Jacques (2002) – Interview with Jacques Herzog. In MORI, Toshiko, ed. (2002) - Immaterial/ ultramaterial architecture, design, and materials. New York : George Braziller. 0-8076-1508-0.

IRCAM (2007) – André Boucourechliev. Ircam Centre Pompidou [Em linha]. (7 dez. 2007). [Consult. 14 dez. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <http://brahms.ircam.fr/andre-boucourechliev>>.

KIEFER (2017) – Concretcool [Em linha]. Stuttgart : Kiefer Luft- und Klimatechnik. [Consult. 25 Out. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.kieferklima.de/en/products/concrete-core-cooling-concretcool/>>.

KIMMELMAN, Michael (2011) – The Ascension of Peter Zumthor. The New York Times Magazine [Em linha]. (13 Mar. 2011). [Consult. 25 out. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.nytimes.com/2011/03/13/magazine/mag-13zumthor-t.html?pagewanted=all>>.

KOLUMBA – ART MUSEUM OF THE ARCHDIOCESE OF COLOGNE (2017a) – [Chapel] [Em linha]. Cologne : KOLUMBA – Art museum of the Archdiocese of Cologne. [Consult. 25 out. 2017]. Disponível em WWW:<URL: http://www.kolumba.de/?language=eng&cat_select=1&category=48&artikle=57&preview>.

KOLUMBA – ART MUSEUM OF THE ARCHDIOCESE OF COLOGNE (2017b) – [Museums-History] [Em linha]. Cologne : KOLUMBA – Art museum of the Archdiocese of Cologne. [Consult. 25 out. 2017]. Disponível em WWW:<URL: http://www.kolumba.de/?language=eng&cat_select=1&category=18&preview>.

KOLUMBA – ART MUSEUM OF THE ARCHDIOCESE OF COLOGNE (2017c) – [1852-1905] [Em linha]. Cologne : KOLUMBA – Art museum of the Archdiocese of Cologne. [Consult. 25 out. 2017]. Disponível em WWW:<URL: http://kolumba.de/?language=eng&cat_select=1&category=18&artikle=68&preview>.

KOLUMBA – ART MUSEUM OF THE ARCHDIOCESE OF COLOGNE (2017d) – [1923-1939] [Em linha]. Cologne : KOLUMBA – Art museum of the Archdiocese of Cologne. [Consult. 25 out. 2017]. Disponível em WWW:<URL: http://kolumba.de/?language=eng&cat_select=1&category=18&artikle=70&preview>.

KOLUMBA – ART MUSEUM OF THE ARCHDIOCESE OF COLOGNE (2017e) – [1940-1953] [Em linha]. Cologne : KOLUMBA – Art museum of the Archdiocese of Cologne. [Consult. 25 out. 2017]. Disponível em WWW:<URL: http://kolumba.de/?language=eng&cat_select=1&category=18&artikle=71&preview>.

KOLUMBA – ART MUSEUM OF THE ARCHDIOCESE OF COLOGNE (2017f) – [Competition] [Em linha]. Cologne : KOLUMBA – Art museum of the Archdiocese of Cologne. [Consult. 25 out. 2017]. Disponível em WWW:<URL: http://www.kolumba.de/?language=eng&cat_select=1&category=14&artikle=58&preview>.

KOLUMBA – ART MUSEUM OF THE ARCHDIOCESE OF COLOGNE (2017g) – [Materials] [Em linha]. Cologne : KOLUMBA – Art museum of the Archdiocese of Cologne. [Consult. 25 out. 2017]. Disponível em WWW:<URL: http://www.kolumba.de/?language=eng&cat_select=1&category=14&artikle=235&preview>.

KRAUS, Stefan (2011) – Kolumba – The Museum as a Laboratory of Aesthetics. In DUKA, Dominik, ed. (2011) - Kolumba. Prague : Salve. p. 31-48.

MERIN, Gili (2013) – Peter Zumthor: seven personal observations on presence in architecture. Archdaily [Em linha]. (3 dez. 2013). [Consult. 25 Out. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.archdaily.com/452513/peter-zumthor-seven-personal-observations-on-presence-in-architecture>>.

MERZ, Mario (2003) – Mario Merz [Em linha]. New York : The Solomon R. Guggenheim Foundation. [Consult. 14 dez. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/mario-merz>>.

MERZ, Mario (2009) – Gladstone Gallery – [exhibitions] [Em linha]. New York : Gladstone Gallery. [Consult. 25 out. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.gladstonegallery.com/exhibition/1328/installation-view#&panel1-1>>.

OXFORD DICTIONARY (2017) – Postmodernism. English Oxford Living Dictionaries [Em linha]. [Consult. 14 dez. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/us/postmodernism>>.

PALLASMAA, Juhani (2007) – The eyes of the skin [Em linha]. Chichester : John Wiley & Sons. [Consult. 25 out. 2017]. Disponível em WWW:<URL: http://arts.berkeley.edu/wp-content/uploads/2016/01/Pallasmaa_The-Eyes-of-the-Skin.pdf>.

PETERSEN (2017) – Petersen Kolumba [Em linha]. Broager : Petersen. [Consult. 25 out. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <http://en.petersen-kolumba.dk>>.

SAIEH, Nico (2010) – Multiplicity and memory : talking about architecture with Peter Zumthor. Archdaily [Em linha]. (2 nov. 2010). [Consult. 25 out. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.archdaily.com/85656/multiplicity-and-memory-talking-about-architecture-with-peter-zumthor>>.

SCHMIDT, Norbert - (2011) – Kolumba – A Timeline. In DUKA, Dominik, ed. (2011) Kolumba. Prague : Salve. p. 185-191.

SOUZA, Eduardo (2016) – Termas de Vals de Peter Zumthor nas lentes de Fernando Guerra. Archdaily [Em linha]. (28 out. 2010). [Consult. 25 out. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.archdaily.com.br/br/798132/termas-de-vals-de-peter-zumthor-nas-lentes-de-fernando-guerra>>.

TANIZAKI, Junichirō, MOREIRA, Margarida Gil, trad. (2016) – Elogio da sombra. Lisboa : Relógio D'Água. ISBN 978-989-641-586-0.

THE EDITORS OF ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA (2017a) – Jacques Herzog - Encyclopædia Britannica [Em linha]. Chicago: Encyclopædia Britannica. [Consult. 14 dez. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.britannica.com/biography/Jacques-Herzog-and-Pierre-de-Meuron>>.

THE EDITORS OF ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA (2017b) – Joseph Beuys - Encyclopædia Britannica [Em linha]. Chicago: Encyclopædia Britannica. [Consult. 14 dez. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.britannica.com/biography/Joseph-Beuys>>.

THE EDITORS OF ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA (2017c) – John Berger - Encyclopædia Britannica [Em linha]. Chicago: Encyclopædia Britannica. [Consult. 14 dez. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.britannica.com/biography/John-Berger>>.

THE EDITORS OF ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA (2017d) – William Carlos Williams - Encyclopædia Britannica [Em linha]. Chicago: Encyclopædia Britannica. [Consult. 14 dez. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.britannica.com/biography/William-Carlos-Williams>>.

THE EDITORS OF ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA (2017e) – Peter Handke - Encyclopædia Britannica [Em linha]. Chicago: Encyclopædia Britannica. [Consult. 14 dez. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.britannica.com/biography/Peter-Handke>>.

THE EDITORS OF ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA (2017f) – Giacomo Leopardi - Encyclopædia Britannica [Em linha]. Chicago: Encyclopædia Britannica. [Consult. 14 dez. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.britannica.com/biography/Giacomo-Leopardi>>.

THE EDITORS OF ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA (2017g) – Italo Calvino - Encyclopædia Britannica [Em linha]. Chicago: Encyclopædia Britannica. [Consult. 14 dez. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.britannica.com/biography/Italo-Calvino>>.

THE EDITORS OF ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA (2017h) – Martin Heidegger - Encyclopædia Britannica [Em linha]. Chicago: Encyclopædia Britannica. [Consult. 14 dez. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.britannica.com/biography/Martin-Heidegger-German-philosopher>>.

THE EDITORS OF ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA (2017i) – Igor Stravinsky - Encyclopædia Britannica [Em linha]. Chicago: Encyclopædia Britannica. [Consult. 14 dez. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.britannica.com/biography/Igor-Stravinsky>>.

THE EDITORS OF ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA (2017j) – Sir Alfred Hitchcock - Encyclopædia Britannica [Em linha]. Chicago: Encyclopædia Britannica. [Consult. 14 dez. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.britannica.com/biography/Alfred-Hitchcock>>.

THE EDITORS OF ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA (2017l) – Villa Rotonda - Encyclopædia Britannica [Em linha]. Chicago: Encyclopædia Britannica. [Consult. 14 dez. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.britannica.com/place/Villa-Rotonda>>.

THE EDITORS OF ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA (2017m) – Andrea Palladio - Encyclopædia Britannica [Em linha]. Chicago: Encyclopædia Britannica. [Consult. 14 dez. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.britannica.com/biography/Andrea-Palladio>>.

THE EDITORS OF ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA (2017n) – Julia Agrippina. Encyclopædia Britannica [Em linha]. Chicago : Encyclopædia Britannica. [Consult. 14 dez. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.britannica.com/biography/Julia-Agrippina>>.

THE EDITORS OF ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA (2017o) – Germanicus - Encyclopædia Britannica [Em linha]. Chicago : Encyclopædia Britannica. [Consult. 14 dez. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.britannica.com/biography/Germanicus>>.

THE EDITORS OF ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA (2017p) – Claudius - Encyclopædia Britannica [Em linha]. Chicago: Encyclopædia Britannica. [Consult. 14 dez. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.britannica.com/biography/Claudius-Roman-emperor>>.

THE EDITORS OF ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA (2017q) – Aurelian - Encyclopædia Britannica [Em linha]. Chicago: Encyclopædia Britannica. [Consult. 14 dez. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.britannica.com/biography/Aurelian>>.

THE TELEGRAPH (2016) – Ettore Scola, film director – obituary – The Telegraph [Em linha]. (31 mai. 2016). [Consult. 25 Out. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.telegraph.co.uk/obituaries/2016/05/31/ettore-scola-film-director--obituary/>>.

TSCHUMI, Bernard (1996) – Architecture and disjunction. Cambridge : The MIT Press.

WILLIAMS, William Carlos (1963) – Paterson [Em linha]. New York : Penguin Books. [Consult. 18 jul. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <https://archive.org/details/PatersonWCW>>.

ZEVI, Bruno (1989) – Saber ver a arquitectura. Trad Maria Isabel Gaspar, Gaëtan Martins Oliveira. São Paulo : Martins Fonte.

ZUMTHOR, Peter – (2011) – The New Building of the Museum for the Archdiocese Thoughts on the Design. In DUKA, Dominik, ed. (2011) Kolumba. Prague : Salve. p. 139-142.

ZUMTHOR, Peter (1999) – Peter Zumthor works Buildings and Projects 1979-1997. Basel : Birkhäuser. 3-7643-6099-2.

ZUMTHOR, Peter (2001) – Construyo desde la experiencia del mundo una entrevista con Peter Zumthor. Entrevista realizada por Heide Wessley. Detail. 1 (2001) 20.

ZUMTHOR, Peter (2004) – Conversazioni com Peter Zumthor. Entrevista realizada por Barbara Stec. Casabella. 719 (2004) 6-13. ISSN: 0008-7181.

ZUMTHOR, Peter (2005) – Pensar a arquitectura. Trad Astrid Grabaw. Barcelona : Gustavo Gili. 8425220599.

ZUMTHOR, Peter (2007) – Peter Zumthor : conversa com José Adrião e Ricardo Carvalho em Haldenstein. Entrevista realizada por José Adrião e Ricardo Carvalho. Jornal Arquitectos. 229 (2007) 42-57.

ZUMTHOR, Peter (2009) – Atmosferas. Trad Astrid Grabaw. Barcelona : Gustavo Gili. 978-84-252-2169-9.

ZUMTHOR, Peter (2014) – Museu de Arte Kolumba. Arqa. 112 (2014) 44-53

ZUMTHOR, Peter (2014) – Peter Zumthor 1985-2013. Ed. Thomas Durisch. Zurich : Scheidegger & Spies. 978-3-85881-723-5.

ZUMTHOR, Peter (2015a) - Peter Zumthor Interview : different kinds of silence [Em linha]. Louisiana : Louisiana Channel. 62 min. [Consult. 25 out. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.youtube.com/watch?v=lufVOqRWpLQ&t=337s>>.

ZUMTHOR, Peter (2015b) - Peter Zumthor speaks about Museum Kolumba / Cologne / Parte 1/2 [Em linha] Basel : VernissageTV. 6min. [Consult. 14 dez. 2017]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dEmCk27ntSI>>.