UNIVERSIDADE DE LISBOA
INSTITUTO SUPERIOR TÉCNICO

A Exposição de Arte e Design como "Obra de Arte Total"

O Museu do século XXI, lugar para uma vivência estética global

Bárbara dos Santos Coutinho

Orientadora: Doutora Ana Cristina dos Santos Tostões
Coorientador: Mestre Vicente Todolí

Tese aprovada em provas públicas para a obtenção do Grau de Doutor em Arquitetura

Qualificação atribuída pelo Júri: Aprovada com Distinção e Louvor

2019

TÉCNICO LISBOA

UNIVERSIDADE DE LISBOA
INSTITUTO SUPERIOR TÉCNICO

A Exposição de Arte e Design como "Obra de Arte Total"

O Museu do século XXI, lugar para uma vivência estética global

Bárbara dos Santos Coutinho

Orientadora: Doutora Ana Cristina dos Santos Tostões

Coorientador: Mestre Vicente Todolí

Tese aprovada em provas públicas para a obtenção do Grau de Doutor em Arquitetura

Qualificação atribuída pelo Júri: Aprovada com Distinção e Louvor

Júri

Presidente: Doutora Teresa Frederica Tojal de Valsassina Heitor, Instituto Superior Técnico da Universidade de Lisboa

Vogais: Doutor Fernando José Carneiro Moreira da Silva, Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa

Doutora Maria de Fátima Teixeira Pombo, Universidade de Aveiro

Doutora Maria Raquel Henriques da Silva, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Doutora Ana Cristina dos Santos Tostões, Instituto Superior Técnico da Universidade de Lisboa

Doutor João Rosa Vieira Caldas, Instituto Superior Técnico da Universidade de Lisboa

Doutora Helena Silva Barranha Gomes, Instituto Superior Técnico da Universidade de Lisboa

2019

Para a minha filha,

Resumo

A dissertação analisa a configuração da Exposição de Arte e de Design, pensando a sua moldura ideológica e sociocultural, de modo a compreender qual o seu papel nos museus do século XXI. Defende-se a possibilidade de a Exposição de Arte e de Design se transformar em uma "Obra de Arte Total" (*Gesamtkunstwerk*), através da ativação do espaço expositivo, das peças e dos públicos, criando uma experiência estética envolvente e significativa. Argumenta-se que as exposições de Arte e Design podem, assim, contribuir para fazer do museu um lugar para uma vivência estética global de forma a contribuir para um movimento de transcendência e de superação através das artes, quer em termos individuais quer coletivos. Estuda-se, por isso, a possível extrapolação dos pressupostos do conceito de "Obra de Arte Total" para o campo da Museologia e da Curadoria. Para tal, observa-se os ecos, persistências e reinterpretações deste conceito nas práticas artísticas desde o início do século XX e analisa-se como os artistas, curadores e arquitetos trabalharam a Exposição como Obra, muitas vezes com a intencionalidade de uma "Obra de Arte Total". Considera-se como casos de estudo os espaços expositivos de três museus da primeira década do século XXI demonstrativos da superação da dicotomia contentor/conteúdo, da valorização fenomenológica da Arquitetura, do trabalho colaborativo entre a Museologia, a Curadoria e a Arquitetura sob uma visão integradora, e da experiência multissensorial da Exposição.

Palavras-chave

Arquitetura; Arte Contemporânea; Curadoria; Exposição; Espaço Expositivo; Design; Fenomenologia; Instalação; Museografia; "Obra de Arte Total" (*Gesamtkunstwerk*).

Abstract

The dissertation analyse the configuration of the Exhibition of Art and Design thinking about its ideological and sociocultural framework in order to understand its role in the museums of the 21st century. It is advocated the possibility of the Exhibition of Art and Design be transformed into a "Total Work of Art" (G*esamtkunstwerk*), through the activation of the exhibition space, the pieces and the public, in order to seek to create a more engaging and meaningful aesthetic experience. It is argued that the exhibitions of Art and Design can thus contribute to make the museum a place for a global aesthetic experience in order to promote a movement of transcendence and overcoming through the arts, both individually and collectively. Therefore, the possible extrapolation of the assumptions of the concept of "Total Art Work" into the field of Museology and Curatorship is studied. In order to do so, it is observed the echoes, persistences and reinterpretations of this concept in the artistic practices since the beginning of the 20th century and analysed how the artists, curators and architects worked the Exhibition as a Work, often with the intentionality of a "Total Art Work". The exhibition spaces of three museums of the first decade of the 21st century are considered as case studies since they demonstrate the overcoming of the container/content dichotomy, the phenomenological appreciation of Architecture, the collaborative work between Museology, Curatorship and Architecture towards an integrative vision, and the multisensory experience of the Exhibition.

Keywords

Architecture; Contemporary Art; Curatorship; Exhibition; Exhibition Space; Design; Phenomenology; Gesamtkunstwerk (Total Work of Art); Installation; Museography

Agradecimentos

Agradeço à Professora Doutora Ana Tostões pela sua orientação, confiança e apoio ao longo de todo este processo. Igualmente agradeço a coorientação do Mestre Vicente Todolí pelas suas sugestões e questionamentos.

Agradeço ao Professor Doutor Dietrich Wilburg, a entrevista que me concedeu no âmbito da visita guiada que teve a gentileza de me proporcionar ao Museu Egípcio do Neues Museum. Agradeço também à Arquiteta Giovanna Latis, do ateliê aMDL Michele De Lucchi Studio, pelas informações e disponibilização de desenhos técnicos do Neues Museum. Em relação à Triennale Design Museum, agradeço à sua Diretora-fundadora Silvana Annicchiarico a entrevista que me concedeu, bem como ao responsável pela comunicação do museu, Damiano Gullì, e ao responsável pelo Arquivo de Design Italiano da Trienal de Milão, Giorgio Galleani, pela disponibilidade e colaboração que me proporcionaram na recolha de informação curatorial sobre o museu e documentação histórica sobre a Trienal. Os meus agradecimentos ao Diretor do Museu de Artes Aplicadas de Viena (MAK), Christoph Thun-Hohenstein, pela entrevista concedida sobre a herança museológica e o futuro daquela instituição, e a François Burckhardt pelas conversas tidas sobre a sua experiência enquanto diretor do Centro de Criação Industrial do Centro Pompidou, entre 1984 e 1990.

Agradeço também aos artistas, designers, arquitetos, museólogos, curadores e educadores com quem trabalhei ou que tive a oportunidade de conhecer ao longo do meu percurso profissional pela reflexão que me suscitaram. Pelo mesmo motivo, agradeço ao público anónimo por toda a informação empírica que pude recolher e que sempre fomentou o meu questionamento.

Gostava ainda de agradecer o incentivo dos meus colegas professores e dos funcionários da Área Científica de Arquitetura do Departamento de Engenharia Civil, Arquitetura e Georrecursos do Instituto Superior Técnico e em especial à Professora Doutora Teresa Valsassina Heitor pela sua disponibilidade e apoio ao longo destes anos. É também importante mencionar o ânimo e o estímulo que tenho vindo a receber por parte dos alunos.

Agradeço à equipa do MUDE, em especial à Técnica Administrativa Maria dos Anjos Gonçalves, que me acompanha há tantos anos, e à Dra. Cristina Gomes.

Um agradecimento especial à Dra. Isabel Haber pela revisão, correção e apoio na tradução dos

textos, e à Doutora Raquel Oliveira pela leitura dos textos e ajuda na paginação. Agradeço também à Mestre Catarina Cid pela transcrição da entrevista de Dietrich Wilburg.

Estou grata à Professora Judite Duarte, pelo seu constante acompanhamento e incentivo ao longo de toda a dissertação, mas sobretudo pelo trabalho de Yoga que tanto tem contribuído para a minha transformação humana, para saber escutar e reconhecer a minha voz e ter coragem de a expressar.

Aos meus pais, que estimularam desde a infância o meu interesse pelas Artes e pela Cultura, facultando-me o seu acesso.

Ao meu marido António, companheiro desde o início deste projeto. Juntos, como "o carvalho e o cipreste", temos aprendido a crescer e a amar.

À minha filha Laura, pela descoberta do meu amor incondicional e pelo privilégio que me oferece todos os dias de viver o milagre da vida.

Índice

Resumo I

Abstract III

Agradecimentos V

Índice VII

Índice de imagens IX

Siglas e abreviaturas XXII

Introdução 1

Âmbito e motivação 5

Objetivos, conteúdos e metodologia 7

Estrutura 11

Estado da Arte 13

I PARTE | A EXPOSIÇÃO COMO OBRA: PRÁTICA ARTÍSTICA, CURADORIA E ARQUITETURA 19

Capítulo 1. O lugar da Exposição e a atualidade do conceito *"Obra de Arte Total"* 21

De que falamos quando falamos em Exposição? 22

A ideia vital de "Obra de ArteTotal", antes e depois de Richard Wagner 28

Ecos, persistências e reinterpretações nas práticas artísticas do século XX 34

We're All Artists/ We're All Designers / We're All Curators 57

Capítulo 2. O artista-curador: a Exposição como criação artística 65

Picasso e a exposição da *Guernica* 66

Precursores: Courbet, a Exposição sem mediação; Brancusi, o Ateliê como Obra; Monet, a instalação imersiva 70

El Lissitzky e Marcel Duchamp, a instalação multissensorial imersiva 84

Donald Judd, o *site* (sítio) como matéria física, emocional e psicológica 101

Exposição como Intertexto, Ready-made ou Cadavre-exquis: Andy Warhol, Hans Haacke, Joseph Kosuth, Fred Wilson e Christian Lacroix 113

A Exposição em *exposição*: Richard Hamilton e Marcel Broodthaers 127

Capítulo 3. O curador-artista: o primado do discurso e a sua tradução espacial 145

A Curadoria como autoria e a Exposição como Obra: Delacroix visto por Struth 146

Precursor: Henry Cole e o Victoria and Albert Museum como "Obra de Arte Total" 155

Alfred Barr, o MoMA, Alexander Dorner e a Exposição como Metanarrativa 163

Museu como Laboratório ou Museu Aberto: Pontus Hultén e Willem Sandberg 176

Peter Noever, a ativação das coleções históricas 189

Capítulo 4. O arquiteto-curador e a ativação do espaço como conteúdo 197

Leitura fenomenológica da Arquitetura: Buren e o Guggenheim Museum; Salcedo e a Tate Modern 198

Precursor: John Soane, a casa-museu como "Obra de Arte Total" 214

A Museografia italiana e a preexistência histórica: Carlo Scarpa, Franco Albini e o Grupo BPR 218
Frederick Kiesler, Exposição como Galáxia e o pensamento correlacionista 236
Lina Bo Bardi, Exposição como Manifestação e Museu sem paredes 242

II PARTE | CASOS DE ESTUDO – TRÊS MUSEUS DO SÉCULO XXI 261

Capítulo 5. Triennale Design Museum: "Museu-Mutante" e Exposição como objeto em *exposição* 263
Da manifestação periódica à programação permanente 265
Palácio das Artes. De Giovanni Muzio a Michele De Lucchi 268
A Trienal como laboratório de experimentação criativa 283
TDM: um "Museu-Mutante" 301
A Exposição-instalação e as narrativas sobre cada objeto 308
Capítulo 6. Neues Museum: Museu "Palimpsesto" e Exposição como Drama 323
Nova Acrópole, Altes Museum e a herança de Schinkel 324
O Projeto Universalista e Enciclopédico de Stüler 327
O Neues Museum de Chipperfield, um Museu "Palimpsesto" 337
O discurso museológico e o design expositivo do Museu Egípcio 345
O Drama em resultado da unidade entre a Arquitetura, a Curadoria e a Museografia 362
Capítulo 7. MUDE: Museu *in progress* e Exposição como "Obra Aberta" 367
A criação de um Museu do Design 369
O edifício-sede do BNU e a sua história 372
A dialética entre a "Preservação pelo uso" e a "Arquitetura como conteúdo expositivo" 384
O papel de uma História operativa 395
A Exposição como "Obra Aberta" 398

CONCLUSÃO 423

BIBLIOGRAFIA 433

APÊNDICES 471

Apêndice 1. Entrevistas 471
Entrevista a Dietrich Wildung, Neues Museum 471
Entrevista a Silvana Annicchiarico, Triennale Design Museum 482
Apêndice 2. Lista de visitas de estudo 487

ANEXO 1. DESENHOS TÉCNICOS DOS CASOS DE ESTUDO 489

TDM, 2002-2007 489
Neues Museum, 1997-2009 492
MUDE, 2011-2016 495

ÍNDICE ONOMÁSTICO 501

Índice de imagens

O crédito de cada imagem encontra-se na respetiva legenda

Fig. 1 Exposição como objeto de estudo. Les archives photographiques d'expositions 0/9: Histoire des expositions – Carnet de recherche du catalogue raisononné des expositions du Centre Pompidou 1
Fig. 2 Still do filme *Bande à Part* (*Bando à Parte*) (1964) de Jean-Luc Godard 19
Fig. 3 Samuel Morse, *Gallery of the Louvre*, 1831 23
Fig. 4 Louis Béroud, *La Joconde au Salon Carré du Louvre*, 1911. 23
Fig. 5 Fotografia publicada em *L'Ilustration*, 26 Agosto 1911, após o roubo de *Mona Lisa* 24
Fig. 6 Lorenzo Piqueras, desenho expositivo da *Salle des Etats (Sala dos Estados),* 2004-2005 24
Fig. 7 Henri Cartier-Bresson, *visiteurs regardant Le Couronnement de Napoléon de David*, *Musée du Louvre (Visitantes a olhar para a Coroação de Napoleão, de David, Museu do Louvre)*, 1954 27
Fig. 8 Thomas Struth, *Louvre 1*, 1989 27
Fig. 9 Planta do Teatro de Bayreuth. Piso térreo, 1874 32
Fig. 10 *Exposição 0.10*.,1915 36
Fig. 11 Exposição de *Quadrado Negro* no The State Hermitage Museum 37
Fig. 12 Exposição *Malevich. Revolutionary of Russian Art (Revolucionário da Arte Russa)*, Tate Modern, 2014. 37
Fig. 13 Instalação *Re-Rite – Be the Orchestra (Seja a Orquestra)*. MUDE, 2010-2011 39
Fig. 14 Esquema sobre o papel do espectador realizado por alunos de Meyerhold, 1918-1919 40
Fig. 15 Walter Gropius, Estrutura de ensino na Escola da Bauhaus, 1922 41
Fig. 16 Walter Gropius e Erwin Piscator. Projeto para o *Totaltheater* (*Teatro Total*), 1927 42
Fig. 17 Oskar Schlemmer, desenho *Figur und Raumlineatur (Figura e Delineamentos Espaciais)*, 1924 44
Fig. 18 Kurt Schwitters, *Merzbau (Construção Merz)* 45
Fig. 19 Joseph Beuys, Palestra, School of Art Institute of Chicago (SAIC), 1974 47
Fig. 20 Úrsula Andrews (Queen of Chain) e Joanne e Susan Rha (Ushers) em *Cremaster 5* (1997) 48
Fig. 21 Still do filme *Dogville* (2003) de Lars von Trier 50
Fig. 22 *Leonardo's Last Supper: A Vision by Peter Greenaway (A Última Ceia de Leonardo: Uma Visão de Peter Greenaway)*, Sala delle Cariatidi (Milão), 2008 52
Fig. 23 Still do filme *Russkiy Kovcheg (A Arca Russa)* (2002) de Alexander Sokurov 53
Fig. 24 A ascensão de Tristão na Ópera *Tristan und Isolde* (Tristão e Isolda), com encenação de Peter Sellars .. 56
Fig. 25 Montagem da exposição do Pavilhão da República de Espanha em Paris, 1937 66
Fig. 26 Cason del Buen Retiro, Madrid, 1981 67
Fig. 27 Sala delle Cariatidi, Palazzo Real, Milão, 1953 68
Fig. 28 James McNeill Whistler, *The Peacock Room (A Sala dos Pavões)*, 1976-1977 73
Fig. 29 Fotografia de Brancusi do seu estúdio em c. 1925 75
Fig. 30 Fotografia de Brancusi do seu estúdio em c. 1945-46 75
Fig. 31 Brancusi, Autorretrato no estúdio, s.d. 76

Fig. 32 Planta do Estúdio Brancusi com a localização das peças pelas 4 divisórias 77
Fig. 33 *L'Atelier Brancusi* 78
Fig. 34 Louis Bonnier, Planta do pavilhão para 12 telas da série *Nenúfare*s, Musée Rodin, 1920 80
Fig. 35 Camille Lefèvre, Projeto definitivo para a instalação dos *Nenúfares* no Musée de l'Orangerie, 1922. Corte e Planta 81
Fig. 36 Elliott Erwitt, Sala dos *Nenúfares*, 1998 83
Fig. 37 Olivier Brochet, Renovação do Musée de l'Orangerie, 2000-2006. Planta do piso térreo 83
Fig. 38 El Lissitzky, *Raum für Konstruktive Kunst (Sala para a Arte Construtivista), International Art Exhibition*, Dresden, 1926. Perspetiva 1 86
Fig. 39 El Lissitzky, *Raum für Konstruktive Kunst (Sala para a Arte Construtivista), International Art Exhibition*, Dresden, 1926. Perspetiva 2 86
Fig. 40 El Lissitzky, desenho para *The Abstract Cabinet* (Gabinete Abstrato), Sprengel Museum Hannover, c. 1930 87
Fig. 41 El Lissitzky, Pavilhão Soviético da *Internationale Presse-Ausstellung (Exposição Internacional da Imprensa) "Pressa"* 1928 90
Fig. 42 El Lissitzky, *Secção Soviética* para a exposição *Film und Foto* (*Filme e Foto*), 1929 90
Fig. 43 El Lissitzky, *Pavilhão Soviético* da *Internationalen Hygiene-Austellung* (*Exposição Internacional de Higiene*), 1930 91
Fig. 44 Marcel Duchamp, sala central da *Exposition Internationale du Surrealisme* (*Exposição Internacional do Surrealismo*), 1938. Perspetiva 1 96
Fig. 45 Marcel Duchamp, sala central da *Exposition Internationale du Surrealisme (Exposição Internacional do Surrealismo*), 1938. Perspetiva 2 97
Fig. 46 Exposição *International Surrealist Exhibition* (*Exposição Internacional do Surrealismo*), New Burlington Gallery, 1936 98
Fig. 47 Exposição *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (*Arte Fantástica, Dada e Surrealismo*), MoMA, 1936-37 99
Fig. 48 Imagem da exposição *First Papers of Surrealism* (*Primeiros Documentos do Surrealismo*) de cabeça para baixo publicada por Marcel Duchamp na Revista *VVV* em 1943 101
Fig. 49 Jens Hoffmann, exposição *Other Primary Structures (Outras Estruturas Primárias)*, The Jewish Museum, 2014 102
Fig. 50 Donald Judd, Marfa. Chinati Foundation. Perspetiva 1 106
Fig. 51 Donald Judd, Marfa. Chinati Foundation. Perspetiva 2 106
Fig. 52 Christo e Jeanne-Claude. *Wrapped Stairway, Floor and Walls (Escadaria, Chão e Paredes Embrulhadas)*, Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania, 1970. Perspetiva 1 108
Fig. 53 Christo e Jeanne-Claude. *Wrapped Stairway, Floor and Walls (Escadaria, Chão e Paredes Embrulhadas)*, Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania, 1970. Perspetiva 2 108
Fig. 54 Antony Gormley, *European Field (Campo Europeu)*. Kunsthalle zu Kiel der Christian-Albrechts Universitat, 1997 112
Fig. 55 Perspetiva das reservas do RISD Museum. 1968 115

Fig. 56 Andy Warhol, exposição *Raid the Icebox I with Andy Warhol (Assalto ao Frigorifico I com Andy Warhol*), RISD, 1968 115
Fig. 57 Joseph Kosuth, exposição *The Play of the Unmentionable (O jogo do Inominável*), 1992. Perspetiva 1 119
Fig. 58 Joseph Kosuth, exposição *The Play of the Unmentionable (O jogo do Inominável*), 1992. Perspetiva 2 120
Fig. 59 Fred Wilson, exposição *Mining the Museum (Mineração do Museu)*, Maryland Historical Society, 1992 122
Fig. 60 Christian Lacroix, Desenho da exposição *Lumières. Carte Blanche à Christian Lacroix (Luzes. Carta Branca para Christian Lacroix)*, Musée Cognacq-Jay, 2014-2015. Perspetiva 1..... 123
Fig. 61 Christian Lacroix, Desenho da exposição *Lumières. Carte Blanche à Christian Lacroix (Luzes. Carta Branca para Christian Lacroix)*, Musée Cognacq-Jay, 2014-2015. Perspetiva 2..... 124
Fig. 62 Heimo Zobernig, exposição *Heimo Zobernig e a Coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian*, 2009 127
Fig. 63 Heimo Zobernig, exposição *Heimo Zobernig e a Coleção da Tate (St Ives)*, 2009 127
Fig. 64 Cartaz *Maus Museum/Claes Oldenburg (Museu Rato/Claes Oldenburg)*. Documenta Kassel 5, 1972 ... 129
Fig. 65 Claes Oldenburg, *Maus Museum/Claes Oldenburg (Museu Rato/Claes Oldenburg).* Pormenor de vitrina, museu Mumok, Viena 130
Fig. 66 Richard Hamilton e Victor Pasmore durante a instalação da exposição *An Exhibit* (*Uma Exposição*), Hatton Gallery, Newcastle, 1957 131
Fig. 67 Richard Hamilton, Victor Pasmore e Lawrence Alloway, exposição *An Exhibit* (*Uma Exposição*), Institute of Contemporary Arts: ICA, Londres, 1957 132
Fig. 68 Richard Hamilton, exposição *Growth and Form (Crescimento e Forma)*, Institute of Contemporary Arts: ICA, Londres, 1951. Perspetiva 1..... 134
Fig. 69 Richard Hamilton, exposição *Growth and Form (Crescimento e Forma)*, Institute of Contemporary Arts: ICA, Londres, 1951. Perspetiva 2..... 134
Fig. 70 Richard Hamilton, exposição *Man Machine and Motion (Homem, Máquina e Movimento)*, remontagem – Institute of Contemporary Arts: ICA, 2014. Perspetiva 1 135
Fig. 71 Richard Hamilton, exposição *Man Machine and Motion (Homem, Máquina e Movimento)*, remontagem – Institute of Contemporary Arts: ICA, 2014. Perspetiva 2 136
Fig. 72 Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne*. *Section XIXe siècle*, *(Museu de Arte Moderna. Secção do século XIX)*, 1968. Perspetiva 1 141
Fig. 73 Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne*. *Section XIXe siècle (Museu de Arte Moderna. Secção do século XIX)*, 1968. Perspetiva 2 141
Fig. 74 Thomas Struth, *Tokyo National Museum (Museu Nacional de Tóquio)*. *Museum Photographs 2*, 1999 147
Fig. 75 Thomas Struth, exposição *Making Time* (*Dando forma ao Tempo*), Museo Nacional del Prado, 2007 .. 149
Fig. 76 Germano Celant, exposição *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*. (*Quando as Atitudes se Tornam Forma: Berna 1969 / Veneza 2013*). Perspetiva 1 154
Fig. 77 Germano Celant, exposição *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*. (*Quando as Atitudes se Tornam Forma: Berna 1969 / Veneza 2013*). Perspetiva 1 154

Fig. 78 William Morris, Philip Webb e Edward Burne-Ownes, *Green Dining Room* (1868), Victoria and Albert Museum 160
Fig. 79 Anónimo, aguarela sobre *The western architectural court* (c. 1873), Victoria and Albert Museum 160
Fig. 80 Edmund de Waal, instalação *Signs & Wonders* (*Sinais & Maravilhas*), *The McAulay Gallery,* Victoria and Albert Museum 2009. 163
Fig. 81 Philip Johnson, exposição *Machine Art* (*Arte da Máquina*), MoMA, 1934. Perspetiva 1 165
Fig. 82 Philip Johnson, exposição *Machine Art* (*Arte da Máquina*), MoMA, 1934. Perspetiva 2 166
Fig. 83 Alfred Barr, exposição *Cubism and Abstract Art* (*Cubismo e Arte Abstrata*), MoMA, 1936. Perspetiva 1 167
Fig. 84 Alfred Barr, exposição *Cubism and Abstract Art* (*Cubismo e Arte Abstrata*), MoMA, 1936. Perspetiva 2 167
Fig. 85 Alfred Barr, exposição *Art in Our Time* (*Arte no Nosso Tempo*), MoMA, 1939 168
Fig. 86 Herbert Bayer, Planta da exposição *Bauhaus 1919-1928*, MoMA, 1938 169
Fig. 87 Herbert Bayer, Walter Gropius e Ise Gropius, exposição *Bauhaus 1919-1928*, MoMA, 1938. Perspetiva 1 169
Fig. 88 Herbert Bayer, Walter Gropius e Ise Gropius, exposição *Bauhaus 1919-1928*, MoMA, 1938. Perspetiva 2 170
Fig. 89 Herbert Bayer, Secção Alemã (Sala 5), *Exposition International des Arts Décoratifs (Exposição Internacional de Artes Decorativas*), Paris, 1930 171
Fig. 90 Herbert Bayer, diagrama do campo de visão publicado no catálogo da Secção Alemã (Sala 5), *Exposition International des Arts Décoratifs (Exposição Internacional de Artes Decorativas*), 1930 172
Fig. 91 Herbert Bayer, diagrama do campo de visão ampliado que integra o ensaio *Fundamentals of Exhibition Design*, 1937 172
Fig. 92 Alexander Dorner, Sala do Renascimento Italiano. Landesmuseum. Hanôver , s.d. 175
Fig. 93 Alexander Dorner, Sala Ramberg. Landesmuseum. Hanôver, s.d. 175
Fig. 94 Pontus Hultén, exposição *Rörelse I Konsten* (*Movimento na Arte*), Moderna Museet, 1961. Perspetiva 1 178
Fig. 95 Pontus Hultén, exposição *Rörelse I Konsten* (*Movimento na Arte*), Moderna Museet, 1961. Perspetiva 2 179
Fig. 96 Niki de Saint Phalle, instalação *Hon – en catedral* (*Ela – A catedral*), Moderna Museet, 1966 179
Fig. 97 Willem Sandberg, exposição *Dylaby*. Instalação de Jean Tinguely, Stedelijk Museum, 1962 181
Fig. 98 Willem Sandberg, exposição *Dylaby*. Instalação de Daniel Spoerri, Stedelijk Museum, 1962 181
Fig. 99 Pontus Hultén, exposição *Paris-Moscou, 1900-1930 (Paris-Moscovo, 1900-1930)*, Avenida central com quiosque de propaganda Centre Pompidou, 1979 183
Fig. 100 Jean Tinguely, *Le Crocrodrome de Zig et Puce* (*O Crocodilo de Zig e Puce*), performance inaugural no forum.do Centre Pompidou. 1977 184
Fig. 101 Salvador Dalí, exposição/instalação no forum., Centre Pompidou, 1979 184
Fig. 102 Richard Rogers e Renzo Piano, Sistema expositivo, Centre Pompidou, 1977. Perspetiva 1 185

Fig. 103 Richard Rogers e Renzo Piano, Sistema expositivo. Centre Pompidou, 1977. Perspetiva 2 185
Fig. 104 Renzo Piano e Richard Rogers, Projeto de cinakothèque com telas verticais suspensas,s.d. 186
Fig. 105 Renzo Piano, *Pontus Hultén Study Gallery*, Moderna Museet, 2005-2008 186
Fig. 106 Gae Aulenti, perspetiva de uma sala da exposição permanente, Centre Pompidou, 1985 187
Fig. 107 Gae Aulenti, eixo central (norte-sul) da exposição permanente, Centre Pompidou, 1985..... 188
Fig. 108 Barbara Bloom, instalação sobre as cadeiras Thonet, Núcleo do Historicismo e da Arte Nova, MAK, 1986 191
Fig. 109 Donald Judd, núcleo do Barroco, do Rococó e do Classicismo. Ao centro, sala Dubsky (exterior), MAK, 1986 192
Fig. 110 Donald Judd, núcleo do Barroco, do Rococó e do Classicismo. Ao centro, sala Dubsky e pormenor de vitrina, MAK, 1986 193
Fig. 111 Jenny Holzer, núcleo do mobiliário Estilo Império, MAK, 1986 194
Fig. 112 Olivier Saillard, exposição *Madame Grès, La Couture à L'Oeuvre (Madame Grès, a Costura como Obra)*. Musée Bourdelle, 2011 195
Fig. 113 Frank Lloyd Wright, desenho a grafite e lápis de cor da receção do Guggenheim Museum, s.d. 200
Fig. 114 Frank Lloyd Wright, desenho do interior do Guggenheim Museum, s.d. 200
Fig. 115 interior do Guggenheim Museum, 1959 201
Fig. 116 Le Corbusier, *Musée à Croissance Illimitée (Museu de Crescimento Ilimitado)*, 1939. Perspetiva aérea 202
Fig. 117 Le Corbusier, *Musée à Croissance Illimitée* (*Museu de Crescimento Ilimitado*), 1939. Organização espacial interior 203
Fig. 118 Daniel Buren, tela às riscas no centro da espiral, Guggenheim Museum, 1971 204
Fig. 119 A espiral do *Guggenheim museum* após a retirada da tela proposta por Daniel Buren, 1971 205
Fig. 120 Daniel Buren, estudos para a exposição *The Eye of the Storm* (*Around the Corner*) (*O Olho daTtempestade* [*Ao Virar da Esquina]*), Guggenheim Museum, 2005 206
Fig. 121 Daniel Buren, *Around the Corner* (*Ao Virar da Esquina)*, espiral do Guggenheim Museum, 2005..... 206
Fig. 122 Daniel Buren, estudos para *The Eye of the Storm* (*Colour, Rhythm, Transparency, work in situ*) (*O Olho da Tempestade – Cor, Ritmo, Transparência, trabalho in situ*), Guggenheim Museum, 2005 207
Fig. 123 Daniel Buren, *Colour, Rhythm, Transparency, work in situ* (*Cor, Ritmo, Transparência, trabalho in situ*) Guggenheim Museum, 2005 208
Fig. 124 Maurizio Cattelan, exposição *Maurizio Cattelan: All* (*Maurizio Cattelan: Todos*), Guggenheim Museum, 2011-2012 209
Fig. 125 Doris Salcedo, instalação *Shibboleth*, Tubine Hall da Tate Modern, 2007-2008 211
Fig. 126 Doris Salcedo, instalação *Shibboleth*, Tubine Hall da Tate Modern, 2007-2008 211
Fig. 127 John Soane, corte longitudinal do projeto da casa-museu. Detalhe, 1835 217
Fig.128 John Soane, Sepulchral Chamber (Quarto Sepulcral), Sir John Soane's Museum 217
Fig. 129 Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, galeria de esculturas – séculos XII-XV (piso térreo), Verona, 1958-1974 221

Fig. 130 Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, pátio sul, Verona, 1958-1974 221
Fig. 131 Franco Albini, *Mostra dell'Aeronautica italiana - Salla dell'Aerodinamica (Exposição da Força Aérea Italiana - Salão de Aerodinâmica*), Milão, 1934 222
Fig. 132 Franco Albini, *Mostra Scipione*, Pinacoteca di Brera, Milão, 1941 223
Fig. 133 Franco Albini, Sala del Magnasco, *Galleria Comunali di Palazzo Bianco*, Génova, 1949-1951 224
Fig. 134 Franco Albini com Giovanni Romano, *Mostra dell'Antica Oreficeria Italiana (Exposição da Ourivesaria Antiga Italiana)*, VI Triennale di Milano, 1936 224
Fig. 135 Franco Albini e Franca Helga, *Mostra delle Ceramiche di Picasso (Exposição de Cerâmicas de Picasso)*, IX Triennale di Milano, 1951 225
Fig. 136 Franco Albini com Jay Doblin, *Mostra Internazionale Confronto del Vetro e dell'Acciaio (Exposição Internacional Comparativa do Vidro e do Aço),* XII Triennale di Milano, 1960 226
Fig. 137 BPR, Sala della Cancelleria (sala I) – Museo d'Arte Antica, Castello Sforzesco, 1947-1963. Perspetiva 1 228
Fig. 138 BPR, Sala della Cancelleria (sala I) – Museo d'Arte Antica, Castello Sforzesco, 1947-1963. Perspetiva 2 228
Fig. 139 BPR, Sala II e III – Museo d'Arte Antica, Castello Sforzesco, 1947-1963 228
Fig. 140 BPR, Sala della Cappelletta (sala V) – Museo d'Arte Antica, Castello Sforzesco, 1947-1963 229
Fig. 141 Plantas e cortes da Sala della Cappelletta (sala V), s.d. 230
Fig. 142 BPR, Cappella Ducale (sala XII) – Museo d'Arte Antica, Castello Sforzesco, 1947-1963 230
Fig. 143 Cortes da Sala degli Scarlioni (sala XV), s.d. 232
Fig. 144 BPR, Sala degli Scarlioni (sala XV). Perspetiva desde a entrada do público. Museo d'Arte Antica, Castello Sforzesco, 1947-1963 232
Fig. 145 BPR, Sala degli Scarlioni (sala XV) com a *Pietà Rondanini* sobre o altar romano do século I, no nicho criado com pietra serena. Museo d'Arte Antica, Castello Sforzesco, 1947-1963 233
Fig. 146 Michele de Lucchi, Museo Pietà Rondanini. Perspetiva geral. 2016 234
Fig. 147 Michele de Lucchi, Museo Pietà Rondanini. Perspetiva tirada desde a Pietà, 2016 234
Fig. 148 Michele de Lucchi, Museo Pietà Rondanini. Perspetiva da entrada, 2016 235
Fig. 149 Nova instalação no espaço anteriormente ocupado pela Pietà Rondanini na Sala degli Scarlioni. Museo d'Arte Antica, Castello Sforzesco, 2016 235
Fig. 150 Frederick Kiesler, desenho de *peça correlacionista AoTC*, 1942 239
Fig. 151 Frederick Kiesler*, Surrealist Gallery (Galeria de Arte Surrealista)*, *Exposição Art of this Century (Arte deste Século)*, 1942 240
Fig. 152 Frederick Kiesler, *Abstract Gallery (Galeria de Arte Abstrata)*, *Exposição Art of this Century (Arte deste Século)*, 1942 241
Fig. 153 Lina Bo Bardi, exposição *Bahia*, São Paulo, 1959 244
Fig. 154 Lina Bo Bardi, exposição *Civilização Nordeste,* Museu de Arte Popular do Unhão, Bahia, 1963. Perspetiva 1 245

Fig. 155 Lina Bo Bardi, exposição *Civilização Nordeste,* Museu de Arte Popular do Unhão, Bahia, 1963. Perspetiva 2 246
Fig. 156 Lina Bo Bardi, exposição *Design no Brasil: História e Realidade*, Sesc Pompeia, São Paulo, 1982. Perspetiva da sala 247
Fig. 157 Lina Bo Bardi, exposição *Design no Brasil: História e Realidade*, Sesc Pompeia, São Paulo, 1982. Perspetiva da rampa e do plano superior 247
Fig. 158 Lina Bo Bardi, exposição *Mil Brinquedos para a Criança Brasileira*, Sesc Pompeia, São Paulo, 1983 ... 247
Fig. 159 Lina Bo Bardi, Pinacoteca do MASP Avenida Paulista, São Paulo, década de 1960 249
Fig. 160 Visita de estudantes à Pinacoteca do MASP Avenida Paulista, 1983 249
Fig. 161 Exposição *O Triunfo do Detalhe (e depois nada)*, MASP Avenida Paulista, São Paulo, 2013 250
Fig. 162 Martin Corullon e Gustavo Cedroni, desenho técnico das quatro tipologias de novos cavaletes, 2015 251
Fig. 163 Exposição *Acervo em Transformação. A coleção Masp de volta aos cavaletes de cristal de Lina Bo Bardi*, MASP Avenida Paulista, São Paulo, 2015 251
Fig. 164 Exposição *Acervo em Transformação. A coleção Masp de volta aos cavaletes de cristal de Lina Bo Bardi*, MASP Avenida Paulista, São Paulo, 2015 – verso dos cavaletes 252
Fig. 165 Lina Bo Bardi, exposição *A mão do Povo Brasileiro*, MASP, Avenida Paulista, São Paulo, 1968-1969 .. 253
Fig. 166 Lilly Reich e Mies van der Rohe, *Café Samt&Seide* (Café Veludo & Seda), exposição *Die Mode der Dame (A Moda da Mulher)*, Berlim, 1927 255
Fig. 167 Mies van der Rohe, desenho para *Museum for a Small City* (*Museu para Uma Cidade Pequena*), Perspetiva interior, 1941-1943 256
Fig. 168 Lina Bo Bardi, André Vainer e Marcelo Ferraz, aguarela do Museu de Arte Moderna (MAM-SP), Ibirapueira, 1982 257
Fig. 169 still de filme *Museum Hours* (2012) de Jem Cohen 261
Fig. 170 Giovanni Muzio, Pallazo dell'Arte. Pianta do piso térreo e piso 1, 1931 270
Fig. 171 Perspetiva aérea do Pallazo dell'Arte, 1933 271
Fig. 172 Giovanni Muzio, Pallazo dell'Arte. Planta do piso térreo e planta do piso 1, 1932-1933 271
Fig. 173 Giovanni Muzio, Pallazo dell'Arte. Detalhe da Fachada Principal, 1933 272
Fig. 174 Giovanni Muzio, Pallazo dell'Arte. Alçado posterior, 1933 273
Fig. 175 Umberto Riva, átrio e vestíbulo, 1994 276
Fig. 176 Umberto Riva, cafetaria, 1994 276
Fig. 177 Michele De Lucchi, átrio e vestíbulo, 2002 279
Fig. 178 Michele De Lucchi, Cracco Coffee Design, 2008 279
Fig. 179 Michele De Lucchi, planta, cortes e alçado da ponte de acesso ao museu TDM, 2003-2007 280
Fig. 180 Michele De Lucchi, ponte de acesso ao museu TDM. Perspetiva do primeiro patamar. 2003-2007 281
Fig. 181 Michele De Lucchi, ponte de acesso ao museu. Perspetiva do vestíbulo do piso térreo. 2003-2007 ... 281
Fig. 182 Michele De Lucchi, planta, cortes e alçado da escada de acesso ao parque, 2004 282
Fig. 183 Michele De Lucchi, escada de acesso ao parque, 2004 282

Fig. 184 Mario Sironi, Angelo Bordoni e Antonio Carminati, Escadaria Monumental, perspetiva geral, V Triennale di Milano, 1933 285
Fig. 185 Mario Sironi, Angelo Bordoni e Antonio Carminati, Escadaria Monumental, pormenor do Teto, V Triennale di Milano, 1933 285
Fig. 186 Giuseppe Pagano, Escadaria Monumental, VI Triennale di Milano. Destaque para o mosaico de Mario Sironi sobre a ação fascista, 1936 286
Fig. 187 Renato Camus, Escadaria Monumental, VII Triennale di Milano. Destaque para a cabeça de Medusa de Lucio Fontana e o Cavalo de Dante Morozzi, 1940 287
Fig. 188 Planta da organização espacial da IX Triennale di Milano. Piso térreo, 1951 288
Fig. 189 Luciano Baldessari e Marcello Grisotti, átrio e vestíbulo. IX Triennale di Milano. 1951 289
Fig. 190 Lucio Fontana, instalação de luz na Escadaria Monumental. IX Triennale di Milano, 1951 289
Fig. 191 Ernest Nathan Rogers, exposição *Architettura, misura dell'uomo (Arquitetura, Medida do Homem)*. Planta da distribuição espacial das fotografias, IX Triennale di Milano. 1951 290
Fig. 192 Perspetiva da exposição *Architettura, misura dell'uomo (Arquitetura, Medida do Homem)* com os painéis em diferentes direções e alturas. IX Triennale di Milano, 1951 291
Fig. 193 Organização espacial da XI Triennale di Milano, Planta do piso térreo, 1957 292
Fig. 194 Achille e Pier Giacomo Castiglioni, Escadaria Monumental, perspetiva do piso térreo e do piso 1. XI Triennale di Milano, 1957 292
Fig. 195 Achille e Pier Giacomo Castiglioni, Escadaria Monumental, perspetiva do novo piso intermédio. XI Triennale di Milano, 1957 293
Fig. 196 Achille e Pier Giacomo Castiglioni, Sala de conferências. XI Triennale di Milano, 1957 293
Fig. 197 Organização espacial da XIII Triennale di Milano. Planta do piso térreo. 1964 295
Fig. 198 Vittorio Gregotti, Escadaria Monumental. Corte/Secção longitudinal. XIII Triennale di Milano, 1964. 295
Fig. 199 Vittorio Gregotti, Secção de Introdução com os quatro temas em néon: Técnica; Utopia; Ilusão; Integração. XIII Triennale di Milano, 1964 295
Fig. 200 Lucio Fontana e Nanda Vigo, instalação Utopia I. Corte longitudinal e planta. XIII Triennale di Milano, 1964 296
Fig. 201 Lucio Fontana e Nanda Vigo, instalação Utopia I. Perspetiva do interior. XIII Triennale di Milano, 1964 297
Fig. 202 Lucio Fontana e Nanda Vigo, instalação Utopia II. Corte longitudinal e planta. XIII Triennale di Milano, 1964 297
Fig. 203 Lucio Fontana e Nanda Vigo, instalação Utopia II. Perspetiva do interior. XIII Triennale di Milano, 1964 297
Fig. 204 Organização espacial da XIV Triennale di Milano. Planta do piso térreo. 1968 298
Fig. 205 Pio Manzù, William Lansing Plumb e Richard Sapper, Escadaria Monumental. Perspetiva do novo nível. XIV Triennale di Milano, 1968 299
Fig. 206 Nanda Vigo e Giulio Confalonieri, Vestíbulo e Escadaria Monumental. XV Triennale di Milano, 1973 300
Fig. 207 Franco Mazzuccheli, instalação no Vestíbulo do piso térreo. XV Triennale di Milano, 1973 300

Fig. 208 Peter Greenaway, instalação *Fiato alle trombe! 2000 anni di creatività italiana (Respiração para as trompetas! 2000 anos de criatividade italiana).* TDM1, 2007 304
Fig. 209 Peter Greenaway, desenho técnico da instalação *Fiato alle trombe! 2000 anni di creatività italiana (Respiração para as trompetas! 2000 anos de criatividade italiana*. TDM1, 2007 305
Fig. 210 Italo Rota, planta do percurso expositivo com a indicação das sete obsessões. TDM1, 2007 306
Fig. 211 TDM 1. obsessão A grande burguesia e a sacralidade do luxo, 2007 307
Fig. 212 TDM 1. obsessão A democracia empilável, 2007 307
Fig. 213 Sonia Calzoni com Carlo Scarpa, instalação. TDM 6. 2013-2014 309
Fig. 214 Marco Ferreri com Franco Albini, instalação. TDM 6. 2013-2014 309
Fig. 215 Ron Gilad, instalação sobre a marca Flos. TDM 6. 2013-2014..... 310
Fig. 216 Alessandro Mendini, instalação sobre a marca Alessi. TDM 6. 2013-2014 310
Fig. 217 TDM 7. *Il Design Italiano oltre le Crisi Autarchia, Austerità, Autoproduzione* (*O Design Italiano depois da Crise. Autarquia, Austeridade, Autoprodução*), Perspetiva de uma rua, 2014 311
Fig. 218 Italo Rota, planta de *Kitchens&Invaders (Cozinhas&Invasores),* TDM8. 2015 312
Fig. 219 TDM8. *Kitchens&Invaders (Cozinhas&Invasores),* 2015. Perspetiva do Exterior 313
Fig. 220 TDM8. *Kitchens&Invaders (Cozinhas&Invasores),* 2015. Instalação inicial..... 313
Fig. 221 TDM8. *Kitchens&Invaders (Cozinhas&Invasores),* 2015. Túnel 314
Fig. 222 TDM8. *Kitchens&Invaders (Cozinhas&Invasores),* 2015. Instalação sobre o fogo..... 315
Fig. 223 TDM8. *Kitchens&Invaders (Cozinhas&Invasores),* 2015. Orquestra de eletrodomésticos..... 316
Fig. 224 TDM8. *Kitchens&Invaders (Cozinhas&Invasores),* 2015. Instalação para a apresentação da *minikitchen* de Joe Colombo. Perspetiva exterior 316
Fig. 225 TDM8. *Kitchens&Invaders (Cozinhas&Invasores),* 2015. Instalação para a apresentação da *minikitche*n de Joe Colombo. Perspetiva interior..... 317
Fig. 226 TDM9. *W. Women in Italian Design (Mulheres no Design Italiano),* 2016. Perspetiva do mapa ou constelação de nomes de autoras 317
Fig. 227 TDM9. *W. Women in Italian Design (Mulheres no Design Italiano),* 2016. Perspetiva exterior..... 318
Fig. 228 TDM9. *W. Women in Italian Design (Mulheres no Design Italiano),* 2016. Instalação inicial. Núcleo Bordar 318
Fig. 229 TDM9. *W. Women in Italian Design (Mulheres no Design Italiano),* 2016. Perspetiva do núcleo Proteger 319
Fig. 230 TDM9. *W. Women in Italian Design (Mulheres no Design Italiano),* 2016. Perspetiva no núcleo Brincar 319
Fig. 231 Friedrich Gilly, desenho do Monumento dedicado a Frederico II da Prússia, 1797 325
Fig. 232 Altes Museum, Berlim, antes de 1854..... 326
Fig. 233 Carl Emanuel Conrad, desenho da Rotunda, Altes Museum, Berlim, 1830 326
Fig. 234 Friedrich August Stüler, Neues Museum, alçado da fachada principal, 1862 328
Fig. 235 Friedrich August Stüler, Neues Museum, planta do piso 1 (piso térreo) e do piso 2, 1909 329
Fig. 236 Von Eduard Gaertner, aguarela do Ägyptischer Hof (Pátio Egípcio), 1862 332

Fig. 237 Friedrich August Stüler, *Section northern wing with Egyptian Courtyard/Ägyptischer Hof* (Pátio Egípcio), 1862 333
Fig. 238 Friedrich August Stüler, Escadaria principal com a cópia do Templo das Cariátides e os seis monumentais frescos da autoria do pintor e ilustrador alemão Wilhelm von Kaulbach, s.d. 334
Fig. 239 Friedrich August Stüler, *Berlin, Neues Museum Längsschnitt Treppenhaus* (secção longitudinal), 1862 334
Fig. 240 Perspectiva aérea da área destruída pelos bombardeamentos da Segunda Guerra Mundial 336
Fig. 241 Pátio Egípicio na sequência dos bombardeamentos da Segunda Guerra Mundial, 1949 336
Fig. 242 David Chipperfield, maqueta do projeto, s.d. 339
Fig. 243 David Chipperfield, pormenor da fachada principal 340
Fig. 244 Candida Höfer, Escadaria Central do Neues Museum. Perspetiva frontal, 2009 344
Fig. 245 Candida Höfer, Escadaria Central do Neues Museum. Perspetiva lateral, 2009 344
Fig. 246 Esquema do plano expositivo do Museu Egípcio – Piso 0 346
Fig. 247 Esquema do plano expositivo do Museu Egípcio – Piso 1 347
Fig. 248 Esquema do plano expositivo do Museu Egípcio – Piso 2 347
Fig. 249 Michele De Lucchi, com Giovanna Latis, Sezgin Aksu, Davide Angeli, Andrea Cocco, Alberto Nason e Andrea Stefani, *Ägyptischer Hof (Pátio Egípcio)*, 2003-2009 350
Fig. 250 Michele De Lucchi, com Giovanna Latis, Sezgin Aksu, Davide Angeli, Andrea Cocco, Alberto Nason e Andrea Stefani, Plataforma de Amarna, 2003-2009 350
Fig. 251 Michele de Lucchi, Vitrina de exposições. Perspetiva 1 352
Fig. 252 Michele De Lucchi, Vitrina de exposições. Perspetiva 2 352
Fig. 253 Michele De Lucchi, com Giovanna Latis, Sezgin Aksu, Davide Angeli, Andrea Cocco, Alberto Nason e Andrea Stefani, Elementos do sistema expositivo, 2007 354
Fig. 254 Michele De Lucchi, com Giovanna Latis, Sezgin Aksu, Davide Angeli, Andrea Cocco, Alberto Nason e Andrea Stefani, Estudo sobre a relação entre os expositores e o grafismo, 2007 354
Fig. 255 Michele De Lucchi com Giovanna Latis, Sezgin Aksu, Davide Angeli, Andrea Cocco, Alberto Nason e Andrea Stefani, Axonometria da Vaterländischer Saal, 2007 355
Fig. 256 Michele De Lucchi com Giovanna Latis, Sezgin Aksu, Davide Angeli, Andrea Cocco, Alberto Nason e Andrea Stefani, Axonometria da Griechischer Saal, 2007 355
Fig. 257 Michele De Lucchi com Giovanna Latis, Sezgin Aksu, Davide Angeli, Andrea Cocco, Alberto Nason e Andrea Stefani, Suporte expositivo sem peças, 2007 356
Fig. 258 Michele De Lucchi com Giovanna Latis, Sezgin Aksu, Davide Angeli, Andrea Cocco, Alberto Nason e Andrea Stefani, Suporte expositivo com peças, 2007 356
Fig. 259 Alberto Giacometti, *L'homme qui marche II*, bronze, 1960 358
Fig. 260 Alberto Giacometti, *Figure*, gesso, 1945 359
Fig. 261 Alberto Giacometti, *Standing Man Arms Outstretched*, desenho, c.1947-1950 359
Fig. 262 Candida Höfer, *North Dome Room*, 2009 363

Fig. 263 Michele De Lucchi com Giovanna Latis, Sezgin Aksu, Davide Angeli, Andrea Cocco, Alberto Nason e Andrea Stefani, *Vitrina para Nefertiti,* s.d. 364
Fig. 264 *Banco Nacional Ultramarino, sua séde em Lisboa*, n/ass, n/d [1º quartel do século XX] 374
Fig. 265 Cristino da Silva, *Desenho do Estado Actual do Banco Nacional Ultramarino*, *Fachada sobre a Rua Augusta e Corte Longitudinal A/B,* escala 1:100, 1951 374
Fig. 266 Esquema demonstrativo da progressiva ocupação do quarteirão pelo BNU 375
Fig. 267 Cristino da Silva, *Ante-Projecto da Remodelação do Edifício da Sede do BNU. Hall do Público do Novo Edifício*. 14 janeiro 1952 375
Fig. 268 Tavela de Sousa, *Projecto da Remodelação do Edifício da Sede do BNU. Hall do Público*. 1957 376
Fig. 269 Cristino da Silva, *Projecto da Remodelação do Edifício da Sede do BNU. Desenho Perspetiva da Sala do Público – Solução A – Estudos de cor*. Assinado, 1961 377
Fig. 270 Tavela de Sousa, *Desenho Banco Nacional Ultramarino - Projecto de Remodelação e Ampliação do Edifício da Sede | Perspectiva*. 26 março 1954 378
Fig. 271 Tavela de Sousa, *Desenho Banco Nacional Ultramarino - Projecto de Remodelação e Ampliação do Edifício da Sede | Perspectiva*. 17 junho 1963 378
Fig. 272 Cristino da Silva, *Projecto de Remodelação e Ampliação que o Banco Nacional Ultramarino Pretende Mandar Executar no Edíficio da Sua Sede Sita no Quarteirão Limitado Pelas Ruas Augusta, Prata, Comércio e S. Julião*, escala 1:100. Alçado Poente / Alçado Sul, cópia heliográfica, 20 de julho 1955 379
Fig. 273 Horácio Novais, balcão da secção de créditos, piso térreo. Assinado e n/d (1964) 381
Fig. 274 Horácio Novais, hall da entrada principal, piso térreo. Assinado e n/d (1964) 381
Fig. 275 Horácio Novais, Sala do Conselho do Banco, piso 1. Assinado e n/d (1964) 382
Fig. 276 Horácio Novais, Sala Pereira Coutinho, piso 1. Assinado e n/d (1964) 382
Fig. 277 Piso térreo, perspetiva do interior do balcão, setembro 2008 383
Fig. 278 Piso 3, perspetiva a partir da Rua da Prata, setembro 2008 383
Fig. 279 RCJV Arquitectos, Projeto de intervenção nos piso térreo e piso 1 387
Fig. 280 Exposição *Anteestreia – Flashes da Coleção*, piso térreo, perspetiva geral da área central no interior do balcão, 2009 389
Fig. 281 Exposição *Anteestreia – Flashes da Coleção*, piso térreo. Em primeiro plano, Verner Panton, Panton Tower, (1969), 2009 389
Fig. 282 Exposição *Anteestreia – Flashes da Coleção*, piso térreo, exterior do Balcão, 2009 390
Fig. 283 Exposição Ante-estreia – Flashes da Coleção, piso térreo, Núcleo Pop, 2009 390
Fig. 284 Exposição *Nacional e Ultramarino*, piso 2, perspetiva 1, 2010 391
Fig. 285 Exposição *Nacional e Ultramarino*, piso 2, perspetiva 2, 2010 392
Fig. 286 Exposição *Nacional e Ultramarino*, piso 2, reconstituição do Gabinete do Administrador, 2010 392
Fig. 287 Olga Sanina & Marcelo Dantas, Planta e alçado da exposição *INTERIORES*, piso 2, 2010 393
Fig. 288 Perspetiva geral da exposição *INTERIORES*, piso 2, 2010 393
Fig. 289 Núcleo da Loja *Ana Salazar*, Rua do Carmo, exposição I*NTERIORES*, piso 2, 2010 393
Fig. 290 Fernando Rodrigues, desenho do conceito do reforço estrutural do edifício, 2014 396

Fig. 291 Ligação do piso 3 e 4, na área do octogóno, após a abertura da laje. Imagem de obra, 2017 397
Fig. 292 Exposição *Anteestreia – Flashes da Coleção*, piso térreo, entrada – Instalação inicial, 2009 401
Fig. 293 José Manuel Castanheira, desenho da exposição *É Proibido Proibir*, piso 1, 2010. 402
Fig. 294 Exposição *É Proibido Proibir*, piso 1, perspetiva geral, 2010 403
Fig. 295 Exposição *É Proibido Proibir*, piso 1, plataformas expositivas para as peças de equipamento, 2010 ... 403
Fig. 296 Exposição *É Proibido Proibir*, piso 1, Ambiente Doméstico – Núcleo Joe Colombo, 2010 403
Fig. 297 Frederico Valsassina, exposição *Lá Vai Ela, Formosa e Segura*, piso 1, planta, corte e detalhes da plataforma II – não percorrível, 2010 404
Fig. 298 Exposição *Lá Vai Ela, Formosa e Segura*, piso 1, perspetiva 1, 2010..... 405
Fig. 299 Exposição *Lá Vai Ela, Formosa e Segura*, piso 1, perspetiva 2, 2010..... 405
Fig. 300 SAMI, perspetiva axonométrica da exposição *Creative Lab – José António Tenente*, piso 2, 2010 406
Fig. 301 Exposição *Creative Lab – José António Tenente*, piso 2, perspetiva geral, 2010 406
Fig. 302 Horácio Novais, Sala dos cofres de aluguer, piso-1. Assinado e n/d (1964)..... 408
Fig. 303 Guilherme Camarinha, mural *A Epopeia dos Descobrimentos Marítimos*, *Mosaico Donà* (Murano), 1964 408
Fig. 304 Exposição *Sementes – Valor Capital*, piso -1, sala dos cofres de aluguer, perspetiva 1, 2010 408
Fig. 305 Exposição *Sementes – Valor Capital*, piso -1, sala dos cofres de aluguer, perspetiva 2, 2010 409
Fig. 306 Nacho Fernández, maqueta da exposição *Cadernos de Equilibrista – Manuel Estrada* com distribuição de núcleos. Piso 3, 2012. 409
Fig. 307 Exposição *Cadernos de Equilibrista – Manuel Estrada*, Piso 3, núcleo Penso, Logo Existo, 2012 410
Fig. 308 Exposição *Cadernos de Equilibrista – Manuel Estrada*, piso 3, núcleo com 500 cadernos de desenhos de projectos de Manuel Estrada em facsimile, 2012. 410
Fig. 309 Exposição *Cadernos de Equilibrista – Manuel Estrada*, piso 3, núcleo dos desenhos de projetos, 2012 410
Fig. 310 Exposição *Dentro de ti ó Cidade*, piso 1, entrada, 2013 412
Fig. 311 Exposição Dentro de ti ó Cidade, piso 1, perspetiva geral, 2013..... 412
Fig. 312 Exposição *O Efeito Instituto*, piso 2, workshop Fábrica, 2013 413
Fig. 313 Exposição *O Efeito Instituto*, piso 2, instalação do Institut für Raumexperimente, 2013 413
Fig. 314 Exposição *O Efeito Instituto*, piso 2, Liga 11. Instalação do ateliê MMX, 2013 414
Fig. 315 Alexander de Betak, planta da exposição *Felipe Oliveira Baptista* com distribuição dos núcleos expositivos, piso 3, 2013 415
Fig. 316 Exposição *Felipe Oliveira Baptista*, piso 3, núcleo Geometrias Variáveis, 2013..... 415
Fig. 317 Exposição *Felipe Oliveira Baptista*, piso 3, espaços Interstícios, 2013 416
Fig. 318 Exposição *Felipe Oliveira Baptista*, piso 3, núcleo Tecnologia *vs.* Natureza, 2013..... 416
Fig. 319 Pedro Mira, planta da exposição *De Matrix a Bela Adormecida – António Lagarto*, piso 3, 2014..... 417
Fig. 320 Exposição *De Matrix a Bela Adormecida – António Lagarto*, piso 3, entrada, 2014 418
Fig. 321 Exposição *De Matrix a Bela Adormecida – António Lagarto*, piso 3, núcleo do do bailado, 2014 418

Fig. 322 Exposição *Cadernos de Equilibrista – Manuel Estrada*, piso 3, Ideias e Caos – instalação de chuva de papéis, 2012 419
Fig. 323 Exposição *Felipe Oliveira Baptista*, piso 3, instalação *Screen to the Brain*, 2013 420
Fig. 324 Exposição *De Matrix a Bela Adormecida – António Largarto*, piso 3, Instalação central com as 19 *wilis*, 2015 420
Fig. 325 *Still* do filme *Children of Men* (*Os Filhos do Homem*) (2006) de Alfonso Cuaron 423

Siglas e abreviaturas

Banco Nacional Ultramarino: BNU

Câmara Municipal de Lisboa: CML

Caixa Geral de Depósitos: CGD

Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou: Centre Pompidou

Fundação Centro Cultural de Belém: CCB

International Council of Museums: ICOM

MUDE - Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo: MUDE

Museu de Arte de São Paulo: MASP

Museum für Angewandte Kunst: MAK

Museum of Modern Art: MoMA

Triennale Design Museum: TDM

Triennale di Milano: Trienal

Victoria and Albert Museum: V&A

Introdução

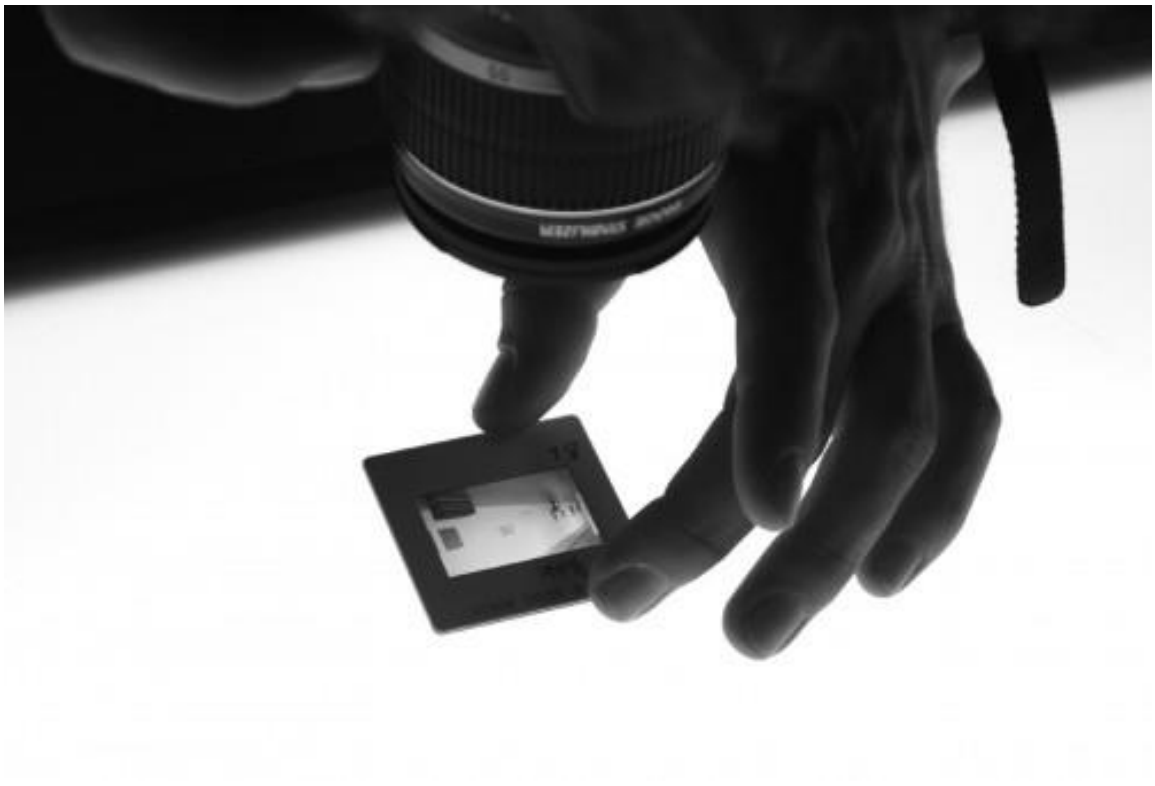


Fig. 1 Exposição como objeto de estudo. Les archives photographiques d'expositions 0/9: Histoire des expositions – Carnet de recherche du catalogue raisononné des expositions du Centre Pompidou
(https://histoiredesexpos.hypotheses.org/2698 - Acesso 3 jan. 2014)

"Stop thinking about art works as objects, and start thinking about them as triggers for experiences (Roy Ascott's phrase)... Then suppose that what makes a work of art 'good' for you is not something that is already 'inside' it, but something that happens inside you — so the value of the work lies in the degree to which it can help you have the kind of experience that you call art."[1]

Brian Eno, 1993

[1] "Paremos de pensar nas obras de arte como objetos e comecemos a pensar nelas como gatilhos para a experiência (frase de Roy Ascott)... Supunhamos que o que faz uma obra de arte 'boa' para cada um não é algo que já existe nela, mas algo que acontece dentro de nós – então, o valor da obra está no grau em que ela nos pode ajudar a ter o tipo de experiência que cada um de nós chama de arte" (trad. autora).

Âmbito e motivação

Esta dissertação pretende analisar a configuração da Exposição enquanto lugar preferencial de encontro dos públicos com as artes, pensar sobre a sua moldura ideológica e sociocultural e avaliar qual o seu papel nos museus do século XXI. A necessidade deste estudo surgiu face à minha vivência profissional e ao meu questionamento sobre um mundo em profunda mudança em consequência da globalização, da realidade digital, dos novos meios de comunicação e da afirmação do turismo cultural e da indústria de entretenimento. Terá a Exposição os objetivos e os propósitos de outrora perante as novas formas de produção e de comunicação do conhecimento? Reconhecendo a existência de meios que permitem um maior acesso e melhor visibilidade da obra de Arte, haverá necessidade de repensar a natureza e o formato da Exposição de Arte? Sendo o Homem um ser social, pode ser a Exposição o espaço real e físico para o encontro com a Arte e com o outro? Como é que a Exposição de Arte pode ativar o processo individual que desencadeia um melhor conhecimento de si próprio e um outro entendimento da Vida? Qual o desígnio e a missão do Museu do século XXI depois de termos assistido nas últimas décadas a um alargamento do seu conceito e das suas funções?

O interesse por estes temas começou muitos anos antes do início efetivo desta investigação, uma vez que ao longo da minha vida, formação académica e percurso profissional sempre senti necessidade de pensar, de procurar e de promover iniciativas que permitissem a aproximação entre as artes e as pessoas, intersetando a Cultura, a Educação e a Política. Foi assim pela vertente da Educação pela Arte que ingressei, em 1998, na Fundação Centro Cultural de Belém (CCB) para programar e coordenar a área educativa do Centro de Exposições. Durante os oito anos em que fui responsável pela programação educativa realizada no âmbito das exposições temporárias de Arte, Arquitetura, Fotografia e Design e por um programa de cursos de formação para o grande público, pude constatar a separação que ainda existe entre os públicos, os agentes culturais e os artistas. A partir de 2006, a articulação entre a vida académica enquanto docente na área da História e Cultura Arquitectónica no Instituto Superior Técnico, entendida como o lugar privilegiado para a reflexão teórica e a investigação, e o trabalho como diretora, autora do programa museológico, programadora e curadora do MUDE – Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo (MUDE), tem permitido o amadurecimento e a experimentação de conceitos e de estratégias várias que contribuem para aprofundar a minha formação humana e profissional. Para este amadurecimento contribuiu também a investigação desenvolvida no âmbito da docência da disciplina “transformações do espaço expositivo” no Mestrado de Curadoria de Arte Contemporânea da Faculdade de Belas Artes de

Lisboa/Fundação Calouste Gulbenkian, entre 2006 e 2011, e as visitas de estudo que efetuei a museus e exposições, em Portugal e no estrangeiro, investindo num conhecimento baseado na experiência concreta e presencial que considero ser um dos fatores que tem particular relevância para o tema abordado.

Na verdade, muito antes de ganhar consciência da abrangência das artes para o desenvolvimento integral do ser humano e de ter como convicção a necessidade de procurar renovadas estratégias de sensibilização do olhar, já procurava contribuir para que as pessoas pudessem ter acesso à cultura e às artes, de uma forma natural, espontânea e sem preconceitos. Foi isso que motivou a minha participação, durante a adolescência, em atividades associativas no local onde morava, acreditando na importância de fazer da Cultura e das Artes um lugar de encontro e de desenvolvimento. Assim, escolhi com naturalidade seguir a licenciatura em História, variante de História da Arte. O sonho de poder contribuir com o meu trabalho para uma maior consciencialização do papel da Cultura na transformação social levou-me a realizar, logo de seguida, a pós-graduação em Formação Educacional em História da Arte. A crescente consciência do valor político dessa ação tornou-se ainda mais forte em resultado da experiência docente em escolas do ensino secundário e das muitas visitas guiadas realizadas com crianças, adultos e públicos com necessidades especiais em exposições de Arte Contemporânea, Design e Arquitetura.

Entretanto, o meu interesse pela Arquitetura foi ao longo do tempo ganhando maior relevância, tendo particular significado a dissertação de Mestrado em História da Arte (2002) sobre a obra do arquiteto Carlos Ramos (1897-1969), referência incontornável na Arquitetura nacional do século XX, figura cimeira do modernismo em Portugal e principal ideólogo da Escola do Porto. A experiência no Centro de Exposições do CCB permitiu-me também acompanhar de perto muitas exposições de Arte Contemporânea, de Arquitetura e de Design, desde a sua programação, conceção e montagem, o que fez com que me interessasse particularmente pela arquitetura de museus e pelo espaço expositivo. Esta prática foi ainda particularmente relevante na medida em que me possibilitou sentir diretamente a receção e a vivência dos públicos dessas exposições e do próprio edifício. A observação dos vários públicos no Centro de Exposições e, mais tarde, no MUDE, foi assim uma importante fonte de conhecimento e de reflexão para o questionamento realizado durante esta dissertação.

Foi com este percurso pessoal, académico e profissional que se delimitou o tema do presente trabalho de investigação que corresponde à dissertação de Doutoramento em Arquitetura inscrita em 2010 no Instituto Superior Técnico da Universidade de Lisboa. Inicialmente, a investigação teve

como título *Os Espaços Expositivos nos Museus Contemporâneos: Conceitos e Formas, Intervenientes, Tendências e Influências* uma vez que se partiu de uma análise da relação entre a Arquitetura do museu e o espaço expositivo (normalmente encarados como contentor) e a Arte Contemporânea (conteúdo), procurando avaliar os desafios mútuos e as diferentes abordagens sobre a relação arquitetura/espaço – objeto/discurso. Durante o decorrer da investigação, o título e subtítulo tornaram-se mais específicos, traduzindo a tese que se procura defender e a perspetiva que tenho perseguido na prática museológica e em alguns ensaios entretanto publicados (Coutinho, 2017; Coutinho, Tostões, 2014): a Exposição de Arte e de Design se transformar em uma "Obra de Arte Total" (*Gesamtkunstwerk*) de modo a criar uma experiência estética envolvente e significativa que recupere o valor das artes para a humanidade.

O tema em estudo insere-se nos domínios da História e Teoria da Arquitetura, estando intrinsecamente relacionado com as áreas científicas da História da Arte Contemporânea, da Museologia, da Museografia, da Curadoria e do Design Expositivo, e com conexões às áreas disciplinares da Fenomenologia e da Sociologia da Cultura. A natureza transdisciplinar da Exposição, conforme a entende, conduz à abordagem tomada nesta dissertação e a uma orientação científica nas áreas científicas principais, tendo assim como orientadores a Professora Doutora Ana Tostões e o Mestre Vicente Todolí.

Objetivos, conteúdos e metodologia

O objetivo desta dissertação é avaliar a possibilidade de a Exposição poder ser uma "Obra de Arte Total" (*Gesamtkunstwerk*), através da ativação do espaço expositivo, das peças e dos públicos. Articulada com esta hipótese, defende-se também que o Museu do século XXI deve ser o lugar para uma vivência estética global, contribuindo para a transformação do Homem, quer em termos individuais quer no coletivo. Em consequência, procura-se entender como a Exposição pode trabalhar os vários aspetos do ser humano, de forma a contribuir para o desenvolvimento da sua inteligência emocional e espiritual, procurando-se avaliar em que medida isso implica a necessidade de a Exposição ser repensada em termos concetuais e metodológicos. Deste modo, a análise centra-se no espaço expositivo, lugar onde a Arquitetura se encontra com a Museologia, a Museografia e a Curadoria, mas também com a Educação e a Comunicação, procurando contribuir para um entendimento mais aprofundado sobre a Exposição como Obra.

Para tal, foi importante entender o modo como o conceito de "Obra de Arte Total" tem vindo a ser interpretado pelas artes, conhecer as principais transformações ocorridas no espaço expositivo

desde as primeiras vanguardas do século XX até ao dealbar do século XXI, e perceber a reflexão (teórica e prática) levada a cabo por artistas, curadores e arquitetos sobre o conceito de Exposição como Obra, enfatizando a vivência estética da Exposição. Importou ainda entender como a Exposição tem vindo a ganhar uma natureza mais performativa, *site-specific* e laboratorial, e avaliar o contributo da criação contemporânea para a mudança da perceção do sujeito, da sua experiência espacial, e da transformação das estratégias expositivas desenvolvidas pelos museus. Esta dissertação pretende ainda analisar o contributo do edificado e do espaço expositivo para a plena vivência da Exposição, problematizando a relação contentor/conteúdo, arquitetura/espaço e objeto/discurso.

Assumem particular relevância para esta tese cinco princípios do conceito wagneriano de "Obra de Arte Total":

1. Estetização integral da realidade e convergência de todas as artes numa "Obra de Arte Total";
2. Superação de cada área artística: cada área relaciona-se, em tensão e complementaridade com as demais, para a concretização de uma Obra que convoca tanto a razão como as emoções do sujeito;
3. Processo geral-particular-geral: o artista é veículo de algo mais elevado do que ele próprio, pois tem a capacidade de integrar o mundo inteiro e, de modo criativo, elaborar sobre ele. Quando a obra é apropriada pelo recetor, reconstitui-se o processo em sentido inverso;
4. Primazia da Arte como experiência: sendo o momento de criação e o momento da perceção dois processos distintos, a confluência entre ambos através da Obra transforma esta última num processo coletivo.
5. Finalidade estética e política: convicção da transformação do Homem e da sociedade através da Arte.

As razões que fazem considerar a hipótese de a Exposição ser pensada como uma "Obra de Arte Total" podem ser sintetizadas em quatro pontos:

1. a Exposição como meio específico e lugar privilegiado para o efetivo encontro entre o sujeito e a Arte, contribuindo para a sua elevação através da vivência desse momento;
2. a transdisciplinaridade como valor e método, ideia que adquire uma particular atualidade e que tem tradução no projeto expositivo, entendido como um trabalho coletivo que resulta da confluência entre as perspetivas do curador, do museólogo, do arquiteto, do designer e dos artistas;

3. a Exposição como universo integrado, autónomo, imersivo e, por vezes, multissensorial, constituído pelas obras, o espaço expositivo e os públicos, o que faz com que o todo seja mais do que a soma das partes;
4. a tónica da responsabilidade dos públicos na experiência e na concretização da obra, ideia que vai ao encontro das transformações ocorridas na criação contemporânea.

Considera-se que uma Exposição, do latim *exhibere*, é o ato de apresentar, fazer aparecer, mostrar ou expor (Gomes Ferreira, 1983, p.452) segundo um determinado olhar, perspetiva e organização. Por espaço expositivo entende-se o local vocacionado para acolher exposições, podendo, porém, incluir outros locais do edifício do museu que não foram desenhados inicialmente com essa finalidade; e por design expositivo entende-se a "art and science of arranging the visual, spatial, and material elements of an environment into a composition that visitors move though"[2] (Dean, 1996, p.32). Nesta dissertação valoriza-se a Exposição como o momento em que confluem três entidades distintas: o conceito e o discurso curatorial; as obras, lidas como conteúdo, e o espaço expositivo, lido como contentor; e os públicos.

Em termos disciplinares e historiográficos, o objeto desta dissertação é a Exposição de Arte, com particular foco na Arte Moderna e Contemporânea, incluindo-se aqui o Design. Entende-se por Arte Moderna a produção artística no período compreendido entre a segunda metade do século XIX e meados do século XX, e considera-se por Arte Contemporânea a criação artística da segunda metade do século XX até à atualidade (Barranha, 2001, p.26 e p.31). A análise sobre as exposições de Arte e Design tem como base a leitura de que a Arte e as Artes Aplicadas (ou as Artes Decorativas, realidade de onde se emancipa o Design) são duas capacidades inatas do Homem, desenvolvidas em resultado da sua necessidade de compreender, organizar, transformar, interpretar ou sublimar o mundo natural e a realidade envolvente. Sabendo que "uma obra é uma obra de arte apenas na medida em que a consciência que a recebe a julga como tal" (Argan, 1994, p.14), o conceito de Arte é diferente consoante as épocas. Se, por um lado, a criação artística é sempre uma visão pessoal do mundo e a expressão das emoções, do universo interior e da imaginação de cada artista, por outro lado, o Design é uma prática de projeto que integra diferentes áreas do conhecimento de modo a dar respostas práticas e criativas a problemas concretos ou situações novas. Duas práticas distintas, mas que têm o desenho como um dos elementos em comum (França, 2016, p.11). Para esta dissertação é

[2] "arte e ciência de organizar os elementos visuais, espaciais e materiais de um ambiente de modo a criar uma composição onde os visitantes se movem" (trad. autora).

também relevante o facto de a distinção entre os conceitos de Arte e Artes Decorativas, ou entre os objetos artísticos e os objetos utilitários, ser um fenómeno relativamente recente na cultura ocidental, decorrendo do Renascimento, devido à divisão entre as artes e os ofícios ou entre o belo e o útil, e reforçando-se a partir do século XVIII, com o Iluminismo, a especialização e a lógica industrial (Tostões, 2002, pp.30-31). A partir de finais do século XIX, as influências entre o Design e a Arte acentuam-se, sendo particularmente relevantes durante as vanguardas históricas e a partir da década de 1960. Por um lado, verifica-se a procura de outras formas de expressão artística que colocam em causa as convenções, por outro lado, debate-se o paradigma funcionalista do Design, o que faz com que se promova uma relação emocional com o utilizador, exaltando o valor expressivo, poético e comunicacional dos objetos utilitários. Estas duas tendências fazem com que as fronteiras disciplinares se intersetem ou até se diluam. Assim, ao longo da dissertação sempre que se leia Exposição como "Obra de Arte Total", fala-se especificamente das exposições de Arte e Design. Esclarece-se ainda que, quando se refere a exposição como conceito, e em especial quando se disserta sobre a tese que se defende, adota-se na escrita o uso da maiúscula, ou seja, Exposição.

Os três casos de estudo selecionados – TDM, Neues Museum e MUDE – são museus que foram inaugurados na primeira década do século XXI, e instalados em espaços preexistentes, um dos quais implica uma reconversão do uso. A escolha partiu da constatação de que estes museus estão instalados em edifícios de pendor autoritário, estando esse caráter impregnado na sua expressão arquitectónica. Os três edifícios também têm em comum o facto de terem passado por situações de destruição que lhes deixaram marcas profundas, sendo memórias vivas dos conflitos associados às guerras por que passaram. E as estratégias museológicas aplicadas nestes museus consideram os espaços que as acolhem (contentor) como um conteúdo ou elemento ativo, procurando uma unidade entre o património arquitetónico, o discurso e o desenho expositivo, o que espelha uma leitura mais abrangente do conceito de Exposição. A natureza, as coleções, e o âmbito cronológico de cada museu permitem-nos ainda analisar a diversidade e a pluralidade com a qual cada um destes museus contribui para a tese defendida.

Em termos metodológicos, a investigação partiu da recolha e da análise bibliográfica na área da Arquitetura, da Arte Contemporânea e da Curadoria, mas também nos domínios da Museologia, Museografia, História da Arte, Teoria e Crítica tendo em conta a transdisciplinaridade do trabalho no espaço expositivo e a tese que se procura defender. Quanto a cada caso de estudo, iniciou-se a investigação pelas monografias existentes sobre os arquitetos e pelas edições publicadas pelos próprios museus sobre os respetivos projetos e as exposições, procurando-se recolher junto dos intervenientes e das instituições museológicas os programas museológicos, as memórias descritivas

e os desenhos técnicos de cada intervenção. Apesar de a TDM e de o Neues Museum serem museus que ganharam uma notoriedade nas áreas da Arquitetura e da Museologia, verificou-se permanecer pouco estudada a forma como foram pensados os seus espaços expositivos e as suas exposições permanentes e temporárias. Quanto ao caso de estudo do MUDE, a bibliografia existente é sobretudo constituída pelos catálogos das exposições realizadas e pelos artigos publicados pela autora em publicações nacionais e internacionais, embora já existam algumas dissertações de Mestrado sobre aspetos específicos da sua programação e arquitetura.

Como complemento a esta investigação teórica, realizaram-se várias visitas de estudo a museus e a exposições (apêndice 2), fator que teve um papel central na metodologia, por permitir a recolha de dados para a análise fenomenológica dos espaços e a avaliação da hipótese enunciada. Esta matéria foi complementada nos casos de estudo, por entrevistas a alguns intervenientes de cada obra (apêndice 1), de modo a compreender os propósitos e a metodologia adotada, ou a confirmar algumas informações omissas ou por vezes contraditórias.

Estrutura

A estrutura desta dissertação tem duas partes, seguida pela bibliografia, apêndices e anexos. Nos apêndices, são transcritas as duas principais entrevistas realizadas e indicam-se as visitas de estudo diretamente relacionadas com o âmbito da dissertação. Nos anexos, apresenta-se os desenhos técnicos de cada caso de estudo.

A primeira parte é constituída por quatro capítulos. Para poder iniciar a reflexão e fundamentação da tese condutora desta dissertação, o capítulo 1 procura definir o conceito de "Obra de Arte Total" e analisar a sua atualidade, os seus ecos, persistências e reinterpretações nas práticas artísticas do século XX, para inferir sobre a possível extrapolação de alguns dos seus pressupostos para o campo da Museologia e da Curadoria. Os capítulos 2, 3 e 4 procuram entender como os artistas, os curadores e os arquitetos olharam e trabalharam a Exposição durante os séculos XX e XXI, valorizando as experiências que denotam o entendimento da Exposição como Obra. Esta estrutura tripartida do artista-curador, do curador-artista e do arquiteto-curador foi tomada por razões de operacionalidade e de organização, de modo a permitir chegar a algumas leituras e conclusões sobre as distintas abordagens, consoante a formação e a perspetiva profissional de cada autor. Cada capítulo inicia com um exemplo de uma obra que permite uma explanação dos conceitos principais analisados posteriormente. No capítulo do artista-curador, a obra referencial é a pintura *Guernica* de Pablo Picasso; no capítulo do curador-artista é o design expositivo da exposição da pintura *La Liberté*

guidant le peuple (A Liberdade guiando o Povo) de Eugène Delacroix em Tóquio captado por Thomas Struth; e no capítulo do arquiteto-curador é a espiral do Museu Guggenheim de Frank Lloyd Wright. De seguida, analisa-se três gestos precursores protagonizados durante o século XIX por anunciarem algumas das premissas que vão ser trabalhadas até à atualidade. Em termos estruturais, optou-se por uma organização temática que parte do pensamento e da obra de um ou de mais autores específicos para analisar as abordagens consideradas mais relevantes sobre cada perspetiva. A análise apresenta exemplos de exposições de Arte Moderna e Contemporânea e de Design. Apesar desta divisão entre artistas, curadores e arquitetos, existe uma complementaridade e interligação entre os três capítulos na medida em que muitas experiências foram contemporâneas no tempo e os seus intervenientes partilharam afinidades e problemáticas[3].

A segunda parte da dissertação é constituída por três capítulos, respetivamente sobre a TDM, o Neues Museum e o MUDE. O capítulo da TDM analisa o conceito de "museu-mutante" e as exposições anuais realizadas entre 2007 e 2017 para compreender como esta abordagem prossegue a herança da Trienal de Milão e pressupõe o entendimento da Exposição como Obra. No caso do Neues Museum, a análise centra-se no Museu Egípcio e o foco é colocado na ideia da Exposição como Drama, analisando as contribuições do discurso museológico, da Arquitetura e da Museografia para a unidade final obtida entre o edifício, as coleções e a história da Alemanha. O MUDE é analisado como caso de estudo operacional, dado o envolvimento direto da autora na sua conceção e desenvolvimento. O foco é colocado no MUDE como um projeto que se estrutura através da dialética constante entre uma *praxis* e uma reflexão teórica que a debate e aprofunda, examinando o conceito da Exposição como "Obra Aberta" e o modo como cada exposição parte da complementaridade entre a forma e o conteúdo, de maneira a procurar criar uma experiência estética global. A grelha de análise é comum aos três casos, procurando-se conhecer as condicionantes de cada projeto e as suas preexistências; identificar os objetivos da intervenção, as equipas e a metodologia seguida; relacionar com o programa inicial (programa museológico/discurso curatorial) e as coleções existentes; e analisar a Curadoria, avaliando como o espaço e as obras dialogam entre si. Inicia-se por uma breve contextualização institucional, sendo no caso do MUDE mais longa, por ser ainda pouco conhecida. De seguida, procede-se a uma caracterização do edifício para avaliar como a Arquitetura corporaliza a política museológica e como é entendida enquanto

[3] Através do índice onomástico é possível encontrar essas influências e ligações entre os vários autores (artistas, programadores/curadores e arquitetos) considerados relevantes de cada abordagem.

conteúdo museológico, analisa-se as grandes opções expositivas, apresentando alguns exemplos paradigmáticos e realçando o significado ou a relevância de cada caso de estudo.

Decidiu-se ainda manter as citações nas línguas em que foram lidas, de modo a preservar o significado original do texto, porém, em nota de rodapé, estão traduzidas em português. Uma vez que as traduções foram feitas pela autora, cada citação traduzida é acompanhada pela expressão (trad. autora).

No final apresenta-se as principais conclusões, propõe-se uma leitura global sobre a tese defendida e sugere-se algumas questões que podem contribuir para futuras investigações.

Estado da Arte

Durante as últimas três décadas, assistimos a uma intensa produção crítica nas áreas da Arquitetura, da Museologia, da Museografia e da Curadoria, como se pode verificar ao longo desta dissertação e na bibliografia. Esta crescente reflexão teórica relaciona-se com o papel que os museus ocupam na renovação, reabilitação ou revitalização urbana, assumindo-se como protagonistas da economia da cultura e polos de atração turística. Para além de serem espaços de memória, de cultura e de educação, é esperado que os museus sejam igualmente lugares de lazer e ócio. A Arquitetura de museus tem sido um dos programas arquitetónicos mais discutidos e analisados. Os títulos publicados debatem particularmente a missão e a validade dos museus, analisando o seu significado arquitetónico, urbanístico, político e cultural. Destaca-se os títulos *Museums for a New Millennium: Concepts Projects Buildings* (1999) de Vittorio Lampugnani e Angeli Sachs, e *Museus do Século XXI* (2007) de Suzanne Greub e Thierry Greub, por compilarem exemplos representativos da diversidade das soluções arquitetónicas, dos distintos entendimentos da função museológica e do papel da Arquitetura. Relevante é também a reflexão que Josep Maria Montaner tem vindo a realizar sobre as significativas transformações ocorridas no conceito e no âmbito do museu em consequência das pesquisas levadas a cabo pelas vanguardas do início do século XX (*Museos Para el Nuevo Siglo,* 1995) e pelas mudanças políticas e socioculturais das últimas décadas do século passado (*Museos Para el Siglo XXI*, 2003).

No contexto nacional, ganham importância os estudos desenvolvidos por Carlos Guimarães, Nuno Grande e Helena Barranha. A tese de Doutoramento em Arquitetura de Carlos Guimarães apresentada em 1998 e publicada com o título *Arquitectura e museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova* (2004) tece um percurso cronológico sobre a evolução da forma

arquitetónica e da sua adequação aos princípios museográficos e programas funcionais, dando particular atenção às questões que se colocam nas situações que implicam uma reconversão do património edificado. Nuno Grande na sua tese de Doutoramento *Arquiteturas da Cultura: política, debate, espaço. Génese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa* (2009b) debruça-se sobre o papel que os equipamentos culturais têm desempenhado na afirmação política, cultural e social dos diferentes regimes políticos, procurando a relação entre as "arquiteturas da cultura" e a "geopolítica" cultural. Helena Barranha na dissertação de Doutoramento *Arquitetura de museus de Arte Contemporânea em Portugal. Da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo* (2007a), analisa o museu da perspetiva urbana ao desenho do espaço expositivo, tendo como casos de estudo a reabilitação de edifícios preexistentes e a construção de edifícios de raiz. A autora defende a inter-relação da arquitetura do museu com o projeto museográfico (p.415) e apresenta alguns museus que considera evocarem a ideia de "Obra de Arte Total" pelo edifício ter sido concebido como um objeto escultórico e cenográfico com particular exuberância plástica (p.414). Importa ainda referir o estudo realizado por Ana Tostões sobre os museus e os seus edifícios, nomeadamente o amplo e pormenorizado estudo sobre a Sede e o Museu da Fundação Calouste Gulbenkian (2006) ou a análise sobre casos de estudo de museus e centros de Arte Contemporânea instalados em edifícios históricos (Tostões, Barranha, 2007). Dissertações mais recentes, nomeadamente no âmbito de Mestrados e Doutoramentos nas áreas de Arquitetura, Curadoria, Museologia, História da Arte Contemporânea e Design têm analisado a influência do contexto arquitetónico na prática museológica e na organização da exposição. Destaca-se a dissertação de Doutoramento de Maria João Delgado, *Contributo do Design de Ambientes no acesso à cognição. Os museus de Arte em Portugal* (2013). Para esta autora, o museu é um espaço vivencial mais do que expositivo (p.8) e o espaço museal é também "mensagem em si, fazendo parte integrante da experiência museal" (p.388).

Em termos de Museologia os numerosos estudos e publicações centram-se na problemática da transformação da sociedade durante a pós-modernidade e nas suas consequências no museu, do qual se espera que assuma novas, complexas e por vezes contraditórias funções. São igualmente crescentes as investigações realizadas sobre os desafios que a tecnologia e os novos meios de comunicação colocam em termos de estratégias, métodos e meios. São ainda discutidas as questões da democraticidade, do papel legitimador dos museus e as consequências das novas dinâmicas e hábitos socioculturais. Salienta-se a vasta produção crítica de Claire Bishop sobre a Museologia e a Curadoria contemporâneas, analisando o surgimento de um modelo "radical" de museu, mais experimental, politizado, participativo e comprometido com o presente. Entre os seus trabalhos, destaca-se *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* (2013),

Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship (2012) e a compilação de textos editados com o título *Participation* (2006). Como trabalhos relacionados com esta dinâmica contemporânea, identifica-se também a obra de Victoria Newhouse, *Towards a New Museum: Expanded Edition* (2007), de Terry Smith, *Thinking Contemporary Curating* (2012) e as compilações de ensaios editados por Reesa Greenberg, Bruce W Ferguson e Sandy Nairne, *Thinking about Exhibitions* (1996) e por Melanie Townsend, *Diverging Curatorial Practices – Beyond the Box* (2003). Em termos do trabalho comunicacional e educacional em contexto museológico, refere-se os estudos desenvolvidos por Eilean Hooper-Greenhill, nomeadamente *The Education Role of the Museum* (1994) e *Museum, Media, Message* (1995). Refere-se ainda a compilação de textos sobre a relação entre a Arquitetura, a Museografia e o Design Expositivo, *Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions* (2005), com edição de Suzanne MacLeod. No contexto nacional, é de salientar os estudos de Raquel Henriques da Silva (2006; 2007; 2008; 2009) e o vasto trabalho desenvolvido, nomeadamente no âmbito do Instituto de História da Arte e do Mestrado em Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

Para a Curadoria de Arte Contemporânea adquire particular significado os artigos escritos por Brian O'Doherty em 1976 para a revista *ArtForum*, publicados em livro, em 1999, com o nome *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* e a obra *Studio and Cube: On The Relationship Between Where Art is Made and Where Art is Displayed* (2007). Este autor analisa o modelo expositivo do cubo branco, pondo em relevo a sua aparente neutralidade e a sua persistência como resposta à conveniência comercial das grandes galerias de Arte norte-americanas. Também pioneiro no estudo e na divulgação da história das exposições é Lawrence Alloway, com o seu livro de 1969, *The Venice Biennale 1895-1968: from salon to goldfish bowl.* Na historiografia das exposições de Arte Moderna e Contemporânea, destaca-se o levantamento realizado por Bruce Altshuler sobre as exposições e as bienais realizadas entre 1863 e 2002, trabalho publicado em dois livros – *Salon to Biennial: Exhibitions that Made History 1863-1959* (2008) e *Biennials and Beyond: Exhibitions that made History. 1962-2002* (2013) – que reúnem uma vasta documentação iconográfica e documental, para além de incluírem as críticas e notícias que cada exposição recolheu na imprensa da época. Na mesma lógica, refere-se a coletânea de trinta exposições históricas, analisadas por vários autores, com coordenação de Bernd Klüsser e Katharina Hegewisch, primeira edição em alemão, em 1991, e traduzida para francês em 1998, com o título *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, e a análise de Jens Hoffmann sobre cinquenta exposições consideradas mais relevantes entre 1980 e 2014, em *Show Time* (2014). Merece destaque Ian Dunlop e a sua obra *The shock of the new* (1972), um dos primeiros estudos totalmente dedicados às exposições que são momentos de afirmação das novas linguagens artísticas; Mary Anne

Staniszewski, com a sua obra referencial, *The Power of Display: A History of Installations Exhibition at the Museum of Modern Art* (1998); e Victoria Newhouse com a publicação *Art and the Power of Placement (*2005). Os vários títulos publicados por Hans Ulrich Obrist são também importantes. Em *A Brief History of Curating* (2008) e *Ways of Curating* (2014) este curador constrói uma história da evolução curatorial através do registo de uma série de entrevistas realizadas e destaca os curadores pioneiros da afirmação da Curadoria como criação. O formato de entrevistas que ressalta a importância de uma história oral tem continuado a ser muito utilizado, como é exemplo a coletânea reunida por Cristina Bechtler e Dora Imhof, em 2014, com o título *Museum of the Future*. Mais recentemente, Beti Žerovc com o seu livro *When Attitudes Become the Norm. The Contemporary Curator and Institutional Art* (2015) – coletânea de ensaios sobre a prática curatorial da Arte Contemporânea – analisa as consequências epistemológicas e económicas da afirmação do curador como artista e da Exposição de Arte Contemporânea como Obra, aprofundando alguns dos argumentos apresentados por Nathalie Heinich e Michael Pollak (1996). Importante para a constituição de um acervo histórico e crítico sobre as exposições é a série *Exhibition Histories* publicada por Afterall Books. Iniciada em 2010, em articulação com uma série de encontros, eventos e conversas promovidas em parceria com várias instituições culturais, esta série conta atualmente com oito volumes, sendo cada um dedicado totalmente a um tema sobre a natureza e a história das exposições, através da análise detalhada de uma exposição específica realizada durante os últimos cinquenta anos. Cada volume é constituído por entrevistas, críticas, textos de época e uma vasta documentação visual, mais um ensaio crítico que permite uma leitura contextualizada. Entre os vários títulos, destacamos, pela natureza desta dissertação, *Exhibiting the New Art: 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969* (2010) ou *Exhibition, Design, Participation: 'an Exhibit' 1957 and Related Projects* (2016). Nesta linha, merece ainda menção a publicação *Tate Papers* que publica, desde 2004, artigos sobre a prática museológica e curatorial na atualidade. Neste âmbito, ganha ainda relevância a exposição realizada no MoMA, e respetivo catálogo, *The Museum as Muse, Artists Reflect*, em 1999, de Kynaston McShine, ou, mais recentemente, *The Museum Show*, desenvolvido em duas partes, em 2011 e 2012, no Centro de Arte Contemporânea Arnolfini (Bristol). Estes dois exemplos, juntamente com a obra *Art and Artifact: The museum as medium* (2001) de James Putnam, demonstram a existência de um *Museum Effect*, provando que o museu tem vindo a ser tema ou matéria de reflexão para muitos artistas se apropriarem da sua gramática e do seu vocabulário, ao mesmo tempo que a sua ação tem sido decisiva para o desenvolvimento de novas práticas nos museus. Em Portugal a dissertação de Doutoramento de Sandra Vieira Jürgens, *Instalações Provisórias: independência, autonomia, alternativa e informalidade nas práticas artísticas e expositivas em Portugal no século XX* realizada em 2014, e publicada em 2016, constitui um

importante contributo para o levantamento e a análise da prática do artista-curador e da produção expositiva realizada em espaços alternativos.

A bibliografia específica sobre a ação curatorial do artista, do curador e do arquiteto, tal como as publicações monográficas sobre os vários museus referenciados e os casos de estudo analisados encontra-se indicada ao longo da dissertação e na bibliografia.

Espera-se com este estudo contribuir para o debate em curso, ao tomar o espaço expositivo como lugar e objeto de análise, com a intenção de avaliar a tese de a Exposição poder transformar-se em uma "Obra de Arte Total" que contribui para o Museu do século XXI ser o lugar para uma vivência estética global.

I PARTE | A Exposição como Obra: Prática Artística, Curadoria e Arquitetura

Fig. 2 Still do filme *Bande à Part* (*Bando à Parte*) (1964) de Jean-Luc Godard

O Museu e a Exposição de Arte são temas de interesse das várias expressões artísticas. Em *Bande à Part,* Odile, Arthur e Franz correm pelas salas do Louvre procurando fazer a visita mais curta ao museu. Em 2003, Bernardo Bertolucci reinterpreta esta cena em *The Dreamers* (*Os Sonhadores*).

Capítulo 1. O lugar da Exposição e a atualidade do conceito *"Obra de Arte Total"*

"a verdadeira aspiração da arte é, pois, aquela que tudo abrange: todo aquele que se encontra animado pelo verdadeiro impulso para a arte quer alcançar por intermédio do máximo desenvolvimento da sua capacidade particular, não a glorificação desta capacidade particular, mas simplesmente a glorificação do homem todo na arte"

Richard Wagner, (1849/2003, p.177)

De que falamos quando falamos em Exposição?

Sob o foco dos projetores e perante a presença do público, as obras tornam-se mais vivas, desencadeando múltiplas interpretações, consoante a perceção individual de cada sujeito. É nesse exato momento que a exposição se perfaz, pois é o visitante que completa o significado ao conferir-lhe um determinado sentido que resulta da sua própria vivência. Isto significa que não é suficiente a disposição de um conjunto de obras num determinado lugar para configurar uma Exposição. É necessária a presença ativa do visitante para que a Exposição se efetive enquanto espaço público de conhecimento e de partilha. Deste modo, uma Exposição é sempre um momento de descoberta e de (re)encontro com a Arte, de comunicação com o outro e connosco próprios, mas para que isso aconteça, o recetor tem de assumir a sua plena responsabilidade (Szymczyk, 2009, p.56), tal como a equipa que a programa.

Cada encontro entre o sujeito e a obra é sempre individual e singular. Porém, o facto de ocorrer num espaço público, transforma este encontro num processo com valor coletivo. Enquanto a mesma peça pode originar diferentes narrativas e discursos expositivos, o diálogo que estabelecemos com as obras mantém-se aberto ao longo da nossa vida e, como tal, é sempre passível de ser retomado, dependendo das formas e condições de exposição das obras, do nosso olhar e das nossas perguntas. Deste modo, o trabalho curatorial é inesgotável e vai contribuindo para uma história paralela – a que regista o modo como a obra foi percecionada ao longo do tempo, as leituras que suscitou e as influências que foi exercendo em cada momento concreto, ou seja, uma história que nos permite conhecer a forma como as sociedades vão definindo e valorizando a Arte. Tenha-se como exemplo a exposição da obra-prima de Leonardo Da Vinci (1452-1519), *Mona Lisa* (1503-1506) ao longo da história. No modo expositivo do século XIX, a pintura estava exposta sem qualquer distância em relação às outras obras. Pela sua dimensão e temática, localizava-se na linha mais próxima do chão, a baixo da linha do olhar. Correspondendo a uma leitura mais moderna, a pintura de Da Vinci destaca-se das demais. O seu roubo do Musée du Louvre em 1911 levou milhares de pessoas a visitar o seu lugar no museu. A ausência da peça fez com que esta se tornasse ainda mais icónica, integrando um "museu imaginário" e passando a ser objeto de reinterpretação por vários artistas (Storrie, 2006, pp.7-15). Na atualidade, a pintura é exposta com fortes medidas de segurança antirroubo e antissísmico, com uma balaustrada de madeira que afasta os visitantes cerca de 5 metros. A parede em tons de areia que divide a sala em dois grandes espaços cria uma moldura monumental que sacraliza a tela de Da Vinci. Do lado oposto, é apresentada a grande tela de Paolo Veronese (1528-1588), *Les Noces de Cana* (*As Bodas de Canaã*) (1563) (ver figura 3-6).

Fig. 3 Samuel Morse, *Gallery of the Louvre*, 1831
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gallery_of_the_Louvre_1831-33_Samuel_Morse.jpg - Acesso: 2 out. 2015)

Fig. 4 Louis Béroud, *La Joconde au Salon Carré du Louvre*, 1911.
(https://br.pinterest.com/pin/466122630154136078/ - Acesso: 1 dez. 2015)

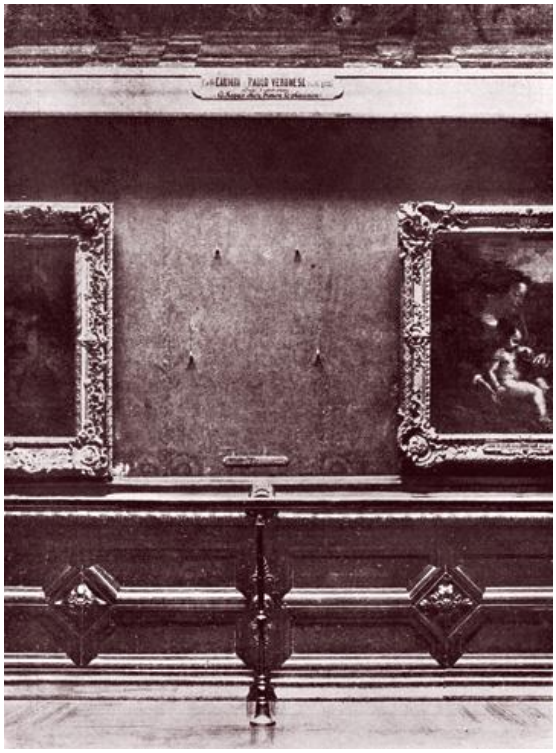


Fig. 5 Fotografia publicada em *L'Ilustration*, 26 Agosto 1911, após o roubo de *Mona Lisa*
(Storrie, 2006, p.11).

Fig. 6 Lorenzo Piqueras, desenho expositivo da *Salle des Etats (Sala dos Estados),* 2004-2005
(https://www.corriere.it/economia/17_dicembre_31/goppion-vetraio-italiano-che-protegge-gioconda-2f39230e-eda8-11e7-99fc-afe197c02437.shtml - acesso: 7 jan. 2016)

A história das exposições de Arte, com o formato que hoje conhecemos, é uma realidade relativamente recente, ocorrendo na esteira dos *Salóns de Paris*, exposições oficiais da Ecole des Beaux-Arts, tornadas públicas a partir de 1737, e das Exposições Universais que, desde 1851, foram o palco e a montra do progresso e dos produtos das nações industrializadas. A partir de meados do século XIX, a Exposição foi ganhando uma crescente importância no universo das artes até integrar "the pantheon of classical forms, such as drama, poetry and rethoric" (Obrist, 2015, p.26)[4], desempenhando um papel importante na historiografia da História da Arte (Crimp, 2005, prefácio). Já durante o século XX, foi um importante estímulo para os museus de Arte Moderna e Contemporânea, desenvolvendo-se em estreita interação com estes. Enquanto os artistas entendiam a Exposição como tema de reflexão, análise e (re)criação, a afirmação da prática curatorial transformava o espaço expositivo no lugar privilegiado para a construção e inscrição do discurso sobre a Arte, chegando o curador a ser também reconhecido como artista (Obrist, 2015, p.33). O artista Daniel Buren (n.1938), logo em 1973, realçava os aspetos perversos do que considerava ser a glorificação do curador enquanto artista, a mitificação do diretor/programador e a criação de exposições espetáculo, criticando a secundarização dos artistas e das próprias obras, ao afirmar que "the subject of an exhibition tends not to be the display of artworks, but the exhibition of the exhibition as a work of art" (cit. Altshuler, 2013, p.15)[5].

Em paralelo, e muitas vezes em conflito com as figuras do curador e do museólogo/conservador, evidencia-se o papel do arquiteto, em consequência da tendência em erigir edifícios mediáticos e icónicos (Adam, 2007, pp.3-4) que se afirmam como elementos fundamentais da indústria da cultura e do entretenimento, na lógica do Supermodernismo (Ibelings, 1998). Formalmente extraordinários, são muitas vezes arquiteturas sem lugar, ou seja, sem relação com o contexto local, autonomizando-se em relação ao programa funcional, e sendo passíveis de poder acolher múltiplas funções (Ibelings cit. Adam, 2007, p.4).

Tudo isto gerou uma "feira de vaidades", colocando em debate a própria finalidade primeira da Arte, do Museu e da Arquitetura.

Os programas funcionais dos museus são também cada vez mais complexos. Para além das acrescidas necessidades técnicas, em resposta às exigências regulamentares para a construção de

[4] "O panteão das formas clássicas, como o drama, a poesia e a retórica" (trad. autora)
[5] "o assunto de uma exposição tende a não ser a exibição de obras de arte, mas a exposição da exposição como uma obra de arte" (trad. autora).

edifícios públicos, conservação e segurança, vieram somar-se cafés e restaurantes, lojas e livrarias que chegam a interromper o percurso expositivo, reduzindo o espaço para o encontro direto e introspetivo com a Arte, em favor do consumo da Arte e da criação de uma (pretendida) maior proximidade entre cada visitante e a cultura. Em consequência, o espaço expositivo tende a representar hoje apenas 30% da área total dos museus (Barranha, 2007a, p.43)[6] – contrariamente ao ocorrido nos museus do século XIX – sendo a maioria da área destinada a exposições temporárias, o que espelha o lugar cimeiro que ocupam na política de museus e centros de Arte. Este lugar é ocupado porque são o fator impulsionador do turismo cultural, pois atraem públicos e geram receitas, para além de suscitarem uma multiplicidade de publicações, edições e *merchandising*. No atual quadro da economia da cultura, o "sucesso" dos museus é aferido, em grande medida, pela cobertura mediática que as suas exposições alcançam, pelo número de visitantes, ou pelo volume de interações que despoletam nas redes sociais, todos considerados critérios igualmente relevantes na obtenção de financiamentos públicos e privados. Isto faz com que as instituições procurem diferentes técnicas de comunicação e *marketing* cada vez mais agressivas para conhecerem os públicos e seduzirem mais visitantes, indo ao encontro do que se considera serem as suas expectativas ou interesses. Ao mesmo tempo, programam-se, em coprodução, grandes retrospetivas e exposições itinerantes, de preferência com títulos provocadores e o maior número de obras-primas num convite a multidões apressadas; recorre-se a tecnologias e formatos interativos que criam a ilusão de participação nos visitantes; ou desenham-se cenografias mais ou menos dramáticas. A relação com a Arte muda radicalmente durante este período. Democratiza-se, torna-se mais informal e descontraída. O olhar é mais rápido e menos atento. A atitude no espaço expositivo é menos cerimoniosa (ver figura 7 e 8). Os museus recorrem a práticas das galerias de arte ou aspiram, em alguns casos, à sofisticação das lojas de grandes marcas. Esta gestão empresarial da cultura cria uma pressão sobre os responsáveis pela programação, podendo colocar em causa a real missão dos museus. O "Efeito Guggenheim" (McClellan, 2008), conforme pode ser designada esta realidade, é ainda amplificado no período pós-Bilbau, encomenda do polémico diretor Thomas Krens (n.1946) a Frank O. Gehry (n.1929), com a expansão de vários museus e os projetos de *franchising* museológico

[6] Barranha (2007) analisa em detalhe os programas funcionais dos museus de Arte Contemporânea e a sua tradução em termos de organização espacial. Pelas informações (plantas e levantamento de áreas) recolhidas nos sites oficiais dos museus, constata-se, por exemplo, que na Tate Modern, a percentagem é cerca de 26%, no MoMA, 19,8%, no Cooper-Hewitt, Smithsonian Design Museum, 22%, no Guggenheim Museum em Bilbau, 45% e no novo DesignMuseum, em Londres, é cerca de 16%.

para novos locais, como o novo Museu do Louvre em Abu Dhabi (Clair, 2007)[7], realidade que confere atualidade à observação proferida por Donald Judd (1928-1994), em 1982, de a função dos museus poder ser ambígua, "perhaps to educate, perhaps to collect, mostly just to symbolize" (cit. McShine, 1999, p.231)[8].

Fig. 7 Henri Cartier-Bresson, *visiteurs regardant Le Couronnement de Napoléon de David, Musée du Louvre (Visitantes a olhar para a Coroação de Napoleão, de David, Museu do Louvre)*, 1954

(© Henri Cartier Bresson/Magnum Photos)

Fig. 8 Thomas Struth, *Louvre 1*, 1989

(http://www.thomasstruth32.com/smallsize/photographs/museum_photographs_1/index.html - Acesso: 1 nov. 2016)

[7] Para além do Louvre Abu Dhabi de Jean Nouvel (n.1945), o Distrito Saadiyat Cultural é composto pelo Zayed National Museum de Norman Foster (n.1935), o Guggenheim Museum Abu Dhabi de Frank O. Gehry, o Performing Arts Center de Zaha Hadid (1950-2016) e o Maritime Museum de Tadao Ando (n.1941).

[8] "talvez educar, talvez colecionar, mas sobretudo apenas simbolizar" (trad. autora).

De igual modo, as bienais internacionais afirmam-se hoje como o formato expositivo por excelência da economia global e do novo cenário geopolítico, seguindo a tendência iniciada na década de 1990 de criação destes eventos nas grandes capitais mundiais (Altshuler, 2013, pp.20-21). Já no século XXI, as temáticas de algumas bienais espelham as problemáticas sociais, raciais ou ambientais da atualidade, sendo desenvolvidas através de um trabalho curatorial colaborativo, em consonância com a perspetiva crítica que tem marcada a Museologia atual (tema desenvolvido mais à frente). A visão transnacional e multicultural traduz-se na elaboração de um discurso curatorial mais politizado, ao mesmo tempo que a procura por novos formatos expositivos faz com que muitas vezes triunfe o espetáculo sobre a contemplação estética (Filipovic cit. Altshuler, 2013, p.22).

Este panorama suscita uma série de interrogações e implica uma reflexão constante, nomeadamente por parte dos agentes culturais. Será o aumento de públicos nas exposições, necessariamente, sinónimo de uma maior valorização da cultura? Estaremos de facto a contribuir para a criação de novos públicos da cultura, mais responsáveis, informados e críticos? Será que o público mais informado e consciente se revê nesta nova conceção dos museus? Será a massificação e a "mercantilização" uma inevitabilidade da democratização dos museus? Como poderemos avaliar o impacto, a participação e o envolvimento em diferentes públicos? Nos museus do século XXI haverá ainda lugar para a contemplação e o encontro do homem consigo próprio, e para a sua superação através da descoberta da Arte? Estaremos a construir espaços de entretenimento e lazer que oferecem distração, em lugar de estimular uma experiência que provoque um processo de transformação e conhecimento? Ou estaremos a criar um olhar distraído? Um olhar que vive o museu do mesmo modo que consome a televisão, em permanente *zapping*, ou a internet, numa constante sobreposição de janelas? Face à panóplia de produtos de *merchandising*, às exposições e aos próprios museus *blockbuster* (Barranha, 2007b, s.p.), ao crescente número de museus virtuais e aos novos canais de comunicação, qual a natureza da relação entre cada sujeito e a Arte que queremos reivindicar? Partindo desta realidade e interrogações, e conscientes da triangulação entre obra/espaço/público que todas as exposições significam, consideramos que importa voltar a refletir sobre o conceito de "Obra de Arte Total", pois alguns dos seus pressupostos e intenções podem ser particularmente válidos e pertinentes no contexto da Museologia e da Curadoria.

A ideia vital de "Obra de ArteTotal", antes e depois de Richard Wagner

A ideia da união de todas as artes com vista a uma "Obra de Arte Total" que envolvesse emocionalmente o observador é muito anterior à sua teorização durante o século XIX, o que

demonstra como este conceito é transversal à criação artística em vários tempos e lugares. Uma das épocas em que esta ideia é especialmente considerada é o Barroco, conforme reconheceram Walter Benjamin (1892-1940) e Heinrich Wölfflin (1864-1945) (Koss, 2009, p.xviii), ou sublinhou Lavin (1980) na sua análise sobre a obra de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). A intencionalidade de criar grandes espetáculos que convocassem todos os sentidos e conseguissem o pleno envolvimento do coletivo é manifesta em áreas tão diferentes como o urbanismo ou a música, influenciando toda a estética barroca, por natureza cenográfica e dramática. Para a temática desta tese, reveste-se de particular interesse a espacialidade das igrejas da Contra-Reforma Católica. Lugares perfeitos para a expressão da espiritualidade barroca, são um exemplo maior desta linguagem e da fusão audaciosa e teatral de todas as artes. Nas pinturas em *trompe d'oeil*, nas dramáticas esculturas de Bernini ou nas complexas composições arquitetónicas de Francesco Borromini (1599-1667), a forma no Barroco é sempre dinâmica, sugere movimento, provoca ilusão, dilata o espaço, estimula a imaginação (Eco, 1962/1991) e induz a uma dimensão infinita. Estes efeitos só eram plenamente realizados em conjunção com a voluptuosidade da música e o dramatismo da luz e da sombra. Desta forma, o crente percecionava o espaço como um todo e imergia numa religiosidade de grande exaltação. Porém, é no contexto do Romantismo alemão que o conceito de "Obra de Arte Total" vai ser trabalhado e discutido por filósofos, pensadores e artistas. Este ideal de articulação entre todas as artes é enunciado, em 1819, por Arthur Schopenhauer (1788-1860) em *Die Welt als Wille und Vorstellung* (O Mundo como Vontade e Representação) e por Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854) numa conferência, em 1803 (Koss, 2009, p.10-11), mas a teorização do termo *Gesamtkunstwerk* ("Obra de Arte Total") surge pela primeira vez em 1827, nos escritos do filósofo Karl Friedrich Trahndorff (1782-1863) (Koss, 2009, p.13). Mas será com o maestro, compositor, ensaísta e esteta Richard Wagner (1813-1883) que o conceito é plenamente consagrado nas obras *Die Kunst un die Revolution* (A Arte e a Revolução) (1849/2000)*, Das Kunstwerk der Zukunft* (A Obra de Arte do Futuro) (1849/2003) e *Oper und Drama* (Ópera e Drama) (1851)[9].

Para além da influência do Romantismo alemão, Wagner tem como outra grande referência os ideais socialistas defendidos pelo anarquista russo Mikhael Bakunin (1814-1876) e pelos filósofos Ludwig Feuerbach (1804-1872) e Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865). É importante sublinhar que são estas duas influências, em conjunto, que conferem à proposta de Wagner, em simultâneo, uma

[9] Entre os precedentes diretos do pensamento de Wagner encontra-se o trabalho dos pensadores e poetas Friedrich Hegel (1770-1831), Friedrich Hölderlin (1770-1843), Novalis (1772-1801), Friedrich Schiller (1759-1805), Friedrich von Schlegel (1772-1829), Ludwig Tieck (1773-1853) e Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) (Koss, 2009, pp.10-11).

intencionalidade política e estética (Koss, 2009, p.11), tal como também se tinha verificado no Barroco. Só na medida em que tivermos consciência desta dupla natureza, é que conseguiremos compreender a amplitude do pensamento wagneriano, para quem a Arte tinha de facto de ser um meio de transformação do homem e da sociedade. Recordemos que é no contexto das revoluções socialistas que ocorrem pela Europa Central e Oriental durante 1848, e do seu rescaldo, em 1849, que encontramos Wagner a proclamar, entre Dresden e Zurique, a imperiosa e urgente necessidade de restaurar a unidade perdida entre a poesia, a música e a dança (1849/2003, p.xiii) para que o significado social da Arte fosse recuperado. Wagner encontra na Grécia Antiga o exemplo da fusão entre a Arte e a Vida, o espectador e o ator, a estética e a política (Koss, 2009, p. xxix), por este ter sido o momento em que a Arte desempenhou um papel central na vivência e coesão social. A Arte era a expressão estética da própria comunidade e, portanto, a manifestação do próprio espírito grego (Wagner, Burlingame, n.d., p.145). Os temas levados à cena eram a celebração plena e coletiva da própria vivência do cidadão grego que, por isso – enquanto espectador – se reconhecia no drama e se tornava um elemento ativo no processo de catarse e transformação coletiva, em conjunto com os atores (Wagner, 1849/2000). Esta vitalidade da Arte, já reconhecida por Schelling em 1803 (Koss, 2009, p.11), resultava da perfeita combinação entre a Palavra, a Música, o Canto e a Dança, sendo perdida com a falência do próprio Estado Ateniense (Wagner, 1849/2000, p. 44).

Centrando a sua atenção na Ópera, Wagner critica tanto a tradição francesa como a escola italiana, considerando-as como meros exercícios de estilo sobre assuntos triviais, sem alma, declamados de maneira mais ou menos profissional, ao mesmo tempo que sentia uma ausência de identidade na ópera alemã (Burlingame, n.d., pp.135-138). Para o compositor, o papel secundário que em França e em Itália era atribuido ao texto era o motivo principal que havia conduzido a Ópera a se tornar um entretenimento, sem cumprir a sua função social (Koss, 2009, p.15).

Wagner (1849/2003) ultrapassa esta desvitalização da Arte propondo a criação de um novo conceito de Ópera, a obra de Arte do futuro: o drama musical. Um dos elementos centrais da teoria wagneriana é a valorização do texto. Os temas já não deviam ser retirados da história, mas sim da mitologia, pois apenas o mito tinha a capacidade de transformar a ideia em emoção, e ser simultaneamente popular, nacional e universal ao representar o fundamental da condição humana. Daqui decorre o recurso à mitologia germânica, redescoberta pelo Romantismo alemão. Se o teor e o significado do texto eram elementos essenciais, a verdade é que a Dança, a Música, o Teatro, a Cenografia e a Arquitetura eram igualmente importantes para a criação de um espetáculo que seria mais do que a soma das partes. A atenção com o poder sensorial, táctil e tangível das palavras é absolutamente revelador da procura da performatividade e plasticidade em cada espetáculo. Por

outro lado, a narrativa e o espaço cénico ganham corpo, influenciando-se mutuamente. O resultado é uma sólida unidade do todo. Cada expressão artística conseguiria superar-se, na exata medida em que se relacionava, em complementaridade com as demais, para a edificação de uma obra que interpelava todos os sentidos do espectador, convocando tanto a sua razão como as suas emoções.

Enquanto em palco decorria o encontro tenso, e por vezes mesmo conflituoso, mas sempre sublimador, entre as artes, Wagner exigia na plateia a presença de espectadores ativos, concentrados e conscientes da sua responsabilidade enquanto participantes do drama em cena. Wagner considera que o verdadeiro artista é o veículo de algo mais elevado que si próprio, pois tem a capacidade de integrar o mundo inteiro e, de modo criativo, elaborar sobre ele. Por sua vez, quando a obra é apropriada pelo recetor, reconstitui-se o processo em sentido inverso. Ou seja, em nosso entender, muito embora o momento de criação e o momento da perceção sejam dois processos singulares, a partilha entre ambos através da obra transforma esta última num processo coletivo, o "abraço total", de acordo com Wagner (1849/2003, p.55). Assim, o conceito de "Obra de Arte Total" designa tanto a unidade de todas as artes, como o efeito gerado na audiência (Kross, 2009, p.xiii). Este efeito qualifica o momento em que o sujeito se transcende a si próprio através da experiência estética que experiencia em coletivo, e que o aproxima do palco ao mesmo tempo que o une aos outros espectadores, com quem partilha sentimentos e emoções que são comuns a todos os seres humanos. Wagner força o espectador a sair da sua zona de conforto habitual enquanto mero observador para o incitar à reflexão e ação através da sua vivência concreta, presencial e emotiva. Através do seu arrebatamento e dos sentimentos de projeção, comunhão e partilha que a obra desencadeia, toma consciência do que está para além do mundo sensível, o que é do domínio do universal e atemporal. Em consequência, Wagner fala de um "drama universal" ou de uma "Arte universal" (1849/2003, p.95) destinada ao "homem universal" (1849/2003, p.79), ou seja, uma Arte que fala sobre a essência da natureza humana e se dirige a todos os homens, independentemente da sua origem, idade, cultura ou época. Através do drama musical, Wagner acreditava que se recuperaria a união perdida entre o Homem e a Arte, demonstrando uma leitura metafísica, a crença na profunda grandeza da humanidade e a convicção de que a Arte voltaria a ser vital para o homem, conforme reconhecia na Grécia Antiga, na exata medida em que lhe oferecia a possibilidade de entrar em comunhão com a verdadeira energia criadora.

Consciente da importância do espaço para a realização plena do drama, Wagner vai idealizar um novo teatro em Bayreuth, com a colaboração do engenheiro Karl Brandt (1828-1881) e do arquiteto Otto Bruckwald (1841-1904), a partir de uma proposta não realizada para Munique do arquiteto e teórico alemão Gottfried Semper (1803-1879), amigo de Wagner e adepto, como ele, dos ideais

revolucionários de 1848. Mais uma vez, Wagner encontra no Teatro grego a materialização quase perfeita do local ideal para levar à cena o drama musical. Em termos gerais, e de acordo com Wagner (Burlingame, n.d., pp.254-286), a arquitetura do teatro em Bayreuth era sóbria e austera, recusando o ornamento e a riqueza de materiais, ao contrário do que era habitual em outras salas de espetáculo da época. A preparação do público para o grande espetáculo iniciava-se muito antes da entrada no teatro. Enquanto a alameda de acesso ao edifício obrigava a percorrer um caminho com vista à preparação do público para a singularidade do cerimonial que iria ser presenciado, Wagner eliminava o espaço de distração do *foyer* e proibia a venda de qualquer folha de sala no interior do recinto para evitar a profanação deste lugar de contemplação e introspeção. Mas as inovações mais significativas introduzidas por Wagner aconteceram no auditório. Quando sobe o pano, escurece o resto da sala, fazendo desaparecer qualquer motivo de distração ou conversa. O público é sentado numa plateia em anfiteatro sem diferenciação social de lugares, em bancos corridos de madeira e sem estofo (Koss, 2009, pp.52-53). De frente para o palco, usufruía de uma perfeita visibilidade e audição, sendo obrigado a concentrar a atenção na representação, e não no acontecimento social. O fator central para a concretização do drama musical era o efeito de um "abismo místico" entre a plateia e o palco, ou, respetivamente, o mundo real e o ideal. Este efeito era construído através de dois elementos: o fosso de orquestra, criado num plano inferior ao nível do palco, e que colocava o maestro e a orquestra longe da vista do público para que este se concentrasse na emanação da música; e o duplo proscénio para acentuar a ilusão perspética do palco onde o drama era cantado, dançado e representado sobre o cenário (ver figura 9).

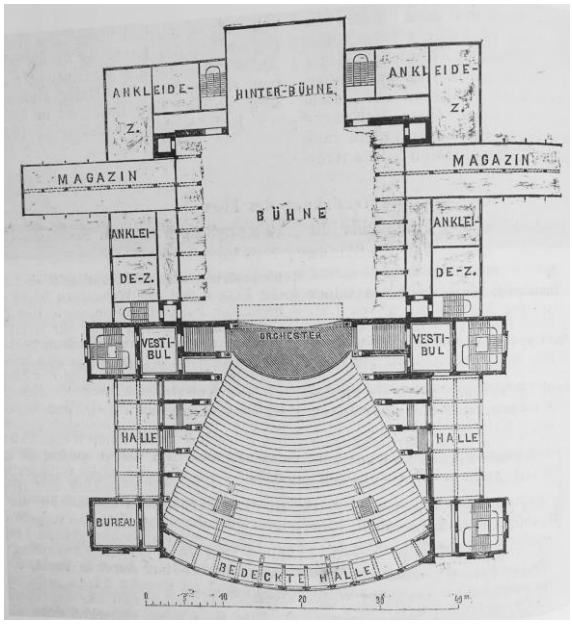


Fig. 9 Planta do Teatro de Bayreuth. Piso térreo, 1874
(Koss, 2009, p.52)

Este abismo obrigava a um envolvimento interior e ativo do espectador, conforme sublinha Koss (2009, p.61), ao mesmo tempo que fomentava uma imersão dos atores, interpretes, músicos e público, envolvendo-os num momento único, inclusivo e, de certa forma, irrepetível, que elevava todos num estado de hipnose (Bablet, 1995, p.28) ou num movimento de catarse, partilha e ascese.

O conceito wagneriano de "Obra de ArteTotal" tem sido objeto de crítica pelo seu caráter totalitário, pela megalomania, pela redução do indivíduo no coletivo e pela alienação ou manipulação das audiências. Entre os pensadores que mais se destacaram nesta contestação encontramos Friedrich Nietzsche (1844-1900) (1888/s.d.), Thomas Mann (1875-1955), Bertold Brecht (1898-1956), Theodor W. Adorno (1903-1969) (Koss, 2009, pp.245-269). A utilização do conceito de "Obra de ArteTotal" pelos media, pelo mundo do espetáculo e pela indústria de entretenimento, com a intenção de distrair e alienar, é também objeto de análise por vários autores.

As ideias de uma estetização integral da realidade e de uma convergência de todas as artes numa Obra de Arte maior, transformadora do homem e da sociedade, têm sido um *leitmotiv* para as práticas artísticas ao longo do século XX. Sardo (2012) identifica como características desta abordagem a tendência para uma "hibridização" das disciplinas, a primazia dada à "arte como experiência", a defesa da função social da arte e o "entendimento conectivo da obra de arte" (pp.53-54). Em 1983, Harald Szeemann (1933-2005) reúne na exposição *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (*Tendência para uma "Obra de Arte Total"*) várias propostas artísticas que haviam pretendido reformar as artes em termos estéticos e sociais desde 1800. Szeemann expõe as obras como "poemas no espaço" e evidencia a natureza utópica, mas inspiradora, do conceito wagneriano (Obrist, 2014, p.30). Entre os artistas presentes, destacamos Oskar Schlemmer (1888-1943), Kurt Schwitters (1887-1948), Marcel Duchamp (1887-1968), Kasimir Malevich (1878-1935) e Joseph Beuys (1921-1986), autores referenciados ao longo desta dissertação. Vinte e oito anos depois desta exposição, a mostra *Utopia Gesamtkunstwerk* (*A Utopia da "Obra de Arte Total"*) (2012) apresenta a perspetiva da Arte Contemporânea através de uma seleção de propostas artísticas desenvolvidas a partir de 1950 que remetem para a temática, partindo de diferentes perspetivas (Husslein-Arco, Krejci e Steinbrügge, 2012). Assinalamos a presença de Frederick Kiesler (1890-1965), Thomas Hirschhorn (n.1957), Marcel Broodthaers (1924-1976), Heimo Zobernig (n.1958), Gregor Schneider (n.1969) e Daniel Buren.

A extrapolação dos pressupostos do conceito de "Obra de Arte Total" para o campo da Museologia e da Curadoria é avançada por Kernbauer e Baier (2012) quando identificam na segunda metade do século XX a tendência dos artistas considerarem o espaço expositivo como um palco (p.67). Também

Groys (2013) chama a atenção para a possibilidade de o projeto curatorial, mais do que a própria exposição, poder ser uma "Obra de Arte Total", dado o atual protagonismo que assiste ao curador e a "instrumentalização" das obras em nome da materialização do seu discurso curatorial. Tal como este autor sublinha:

> "If we ask ourselves what institutional form the classical avant-garde proposed as a substitute for the traditional museum, the answer is clear: it is the Gesamtkunstwerk. In other words, the total art event involving everybody and everything – as a replacement for a totalizing space of transtemporal artistic representation of everybody and everything" (s.p.).[10]

Ecos, persistências e reinterpretações nas práticas artísticas do século XX

A ideia utópica de uma "Obra de Arte Total" repercutiu vivamente nas práticas artísticas e na Arquitetura, em particular nas vanguardas europeias, no movimento moderno e nos anos de 1960-70 (Bablet, 1995; Blistène, Chateigné, Borja-Villel, 2007; Koss, 2009).

A XIVª exposição da *Wiener Sezession* (Secessão Vienense), em 1902, é um dos primeiros exemplos da exposição como obra (Mai, 1998). A exposição, dedicada ao compositor Ludwig van Beethoven (1770-1827), decorre no edifício de Joseph Maria Olbrich (1867-1908), e é desenhada por Josef Hoffmann (1870-1956) em estreita colaboração entre pintores, arquitetos, escultores, artista gráfico, gravadores e desenhadores. O cartaz é da autoria de Alfred Roller (1864-1935) que assume também a direção geral da exposição. A peça principal é a estátua-monumento a Beethoven de Max Klinger (1857-1920), que ocupava a sala central, como um novo Zeus (Mai, 1998, p.58). Ao contrário das exposições anteriores realizadas neste edifício de 1879, a Secessão considerou que a XIVª devia ser uma manifestação única e integral. Assim, todas as salas cúbicas e brancas de Olbrich, banhadas por luz natural através de aberturas laterais e zenitais, passam a ser decoradas com pinturas murais que configuravam frisos alegóricos de aspetos importantes da vida e obra daquele compositor alemão (Mai, 1998). Para a qualidade do resultado final revela-se fundamental a unidade conseguida entre o tema da exposição e a escolha dos artistas a participar, membros da Secessão, amantes da música, próximos do simbolismo e com experiências anteriores na aplicação integral do desenho na ilustração, grafismo e produto[11]. Conforme sustenta Mai (1998):

---

[10] "Se nos perguntarmos qual a forma institucional que as vanguardas históricas propuseram em substituição do museu tradicional, a resposta é clara: a *Gesamtkunstwerk*. Em outras palavras, o acontecimento de Arte Total que envolve tudo e todos – em lugar de um espaço total e atemporal de representação artística de todos e de tudo " (trad. autora)

[11] Para além de Max Klinger, inclui este grupo Gustav Klimt (1862-1918), Alfred Roller, Josef Maria Auchentaller (1865-1949), Adolf Bohm (1861-1927) e Ferdinand Andri (1871-1956).

> "Cette exposition marque l'apogée et le point final du développement de l'histoire contemporaine au tournant du XIX siècle au XX siècle, elle reflète au même degré l'héritage du passé et les intentions artistiques contemporaines, et elle annonce le projet d'une exposition conçue comme événement esthétique unique, le happening et l'environnent du futur" (p.50)[12].

A XIVª exposição acaba por ser o equivalente espacial de uma sinfonia dramática e mística de Beethoven, em resultado da integração e confluência de todas as artes, sendo nessa medida, pioneira da instalação contemporânea.

A ideia de Totalidade é particularmente relevante nas vanguardas russas (Sardo, 2012, p.51), onde a revolução artística precede a revolução política. Neste contexto, destacamos a pesquisa suprematista de Kasimir Malevich, a ação do Construtivismo em todos os aspetos do quotidiano e a síntese das artes promovida por Serguei Diaghilev (1872-1929) e por Vsevolod Meyerhold (1874-1940), respetivamente na Dança e no Teatro.

Malevich enceta uma das propostas artísticas mais radicais do século XX (Smolik, 1998, p.132) ao procurar representar o Absoluto. Afastando-se de qualquer referência objetual e visual, Malevich procura atingir um novo e supremo realismo na pintura, através da razão pura e intuitiva. Esta rutura é sintetizada por Marcadé (1995, p.140-141) quando identifica o Suprematismo (do latim *supremus*) como um salto no escuro e no nada. Em 1915, a sala destinada a Malevich na ultima exposição futurista de pintura *0,10*, em Petrogrado (atual São Petersburgo), é talvez a melhor manifestação do universo suprematista. Trinta e seis quadros são dispostos nas paredes, em alturas diversas e diferentes distâncias entre si. A arbitrariedade é apenas aparente. A sala é uma composição tridimensional suprematista, construída pela articulação das telas sem moldura (representativas da mais completa abstração suprematista), suspensas num espaço sem gravidade e atrito, tal como acontece dentro dos limites de cada tela onde formas estáticas ou dinâmicas são mantidas por um magnetismo próprio (Marcadé, 1995, p.142). Geometrias quase perfeitas, de cores vivas, estáticas ou em movimento no espaço constroem um novo lugar inteligível. A disposição das obras na galeria réplica também o dinamismo espacial que podia ser encontrado em cada tela. Em baixo de cada quadro, indicava-se o número de catálogo respetivo. Podia ainda ser lido na parede o nome K. Malevich e *Suprematism in Painting*. Num dos cantos superiores da sala, Malevich decidiu colocar o

[12] "Esta exposição marca o culminar do desenvolvimento da história contemporânea no dealbar do século XIX para o século XX e reflete, ao mesmo tempo, a herança do passado e as intenções artísticas do presente, anunciando a exposição como evento estético único, acontecimento e ambiente do futuro" (trad. autora)

Quadrado Negro sobre Fundo Branco (1915). Atitude polémica, uma vez que este é o lugar tradicionalmente destinado para a colocação dos ícones ortodoxos (Storrie, 2007, p.45), foi recebida pela imprensa como pelo público como um gesto nihilista (Altshuler, 2008, p.173). Este gesto possui um significado muito determinado: traduz a sua profunda convicção em ter atingido o derradeiro grau de abstração na expressão artística (Smolik, 1998, p.131) e, por isso, ser o emblema de uma nova espiritualidade (Lipsey, 1989, p.136). Dada a temática desta tese, importa considerar a diferente perceção que o público tem hoje do *Quadrado Negro*. Na maioria dos casos, exposto ao nível do olhar, com a iluminação correta e sem a articulação espacial com outras telas suprematistas, o *Quadrado Negro* singulariza-se e tem outra legibilidade, mas será que o visitante consegue compreender, sem qualquer explicação complementar, o misticismo e a sacralidade que a obra possuía para Malevich, e que a faz ser colocada em lugar de destaque no seu cortejo fúnebre e lápide (González, Marcadé, Martin, Petrova, 2006, pp.37-39)? Consideramos que não, o público tem uma leitura meramente formal, subjetiva e superficial, não compreendendo a sua radicalidade intrínseca: a supremacia da sensibilidade pura conseguida através de formas absolutas e a descoberta de um universo suprematista, que Malevich dava a vivenciar através de uma exposição enquanto obra (ver figura 10, 11 e 12).

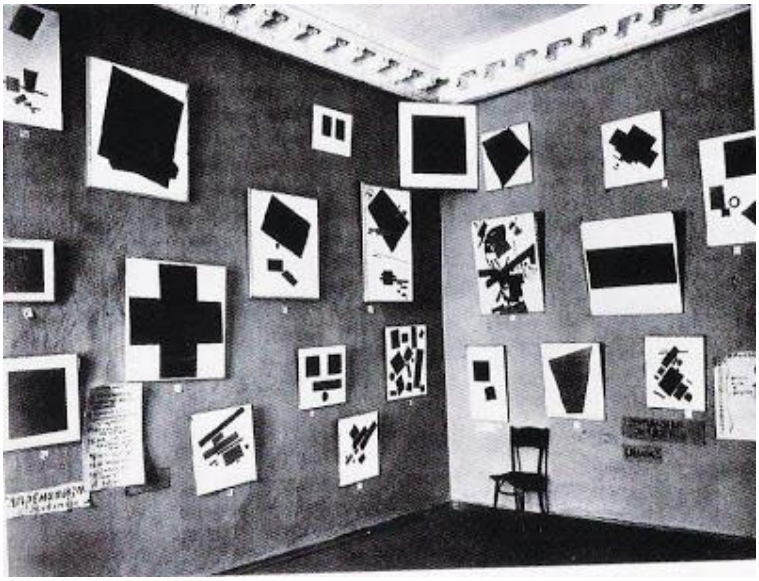


Fig. 10 *Exposição 0.10*.,1915
(Smolik, 1998, p.130)

Fig. 11 Exposição de *Quadrado Negro* no The State Hermitage Museum
(OMA. https://www.arch.columbia.edu/books/reader/6-preservation-is-overtaking-us - Acesso 13 dez. 2015)

Fig. 12 Exposição *Malevich. Revolutionary of Russian Art (Revolucionário da Arte Russa)*, Tate Modern, 2014.
(Olivia Hemingway. ©Tate. https://www.tate.org.uk/art/artists/kazimir-malevich-1561/five-ways-look-malevichs-black-square - Acesso: 6 out. 2017)

Um dos exemplos onde a estética construtivista se manifesta é a companhia dos *Ballets Russes* (1909-1929). Com a direção de Diaghilev, os bailados russos conjugam movimento e cor, exaltando a plasticidade rítmica em espetáculos multissensoriais que rompem com a forma tradicional de dançar. Para obter uma estética global e construir uma linguagem universal, Diaghilev convoca as estórias populares e as artes primitivas, articula a Dança, as Artes Performativas, as Artes Visuais, o Figurinismo e a Cenografia, o Design e a Música, fazendo com que os bailados russos sejam pioneiros do que viria a ser designado de Arte Multimédia (Pritchard, Marsh, 2013). Em cada espetáculo,

Diaghilev articula o simbólico, o mito e o ritual com as linguagens vanguardistas e transgressoras, como o Primitivismo, o Cubo-futurismo e o Construtivismo[13], criando uma identidade absolutamente singular na época (Marcadé, 1995, pp.298-299). Esta identidade é também o resultado de uma estreita e constante colaboração de vários artistas, como Pablo Picasso (1881-1973), André Derain (1880-1954), Henri Matisse (1869-1954) ou Mikhail Larionov (1881-1964), e múltiplos coreógrafos, nomeadamente Mikhail Fokine (1880-1942), Vaslav Nijinsky (1890-1950), também bailarino, Leonid Massine (1896-1979), Bronislava Nijinska (1891-1972) ou Georgi Balanchine (1904-1983) (Pritchard, Marsh, 2013). As primeiras performances em Paris provocaram uma disrupção em todas as áreas da criatividade. Exemplo maior desta estética total é *a Sagração da Primavera* (1913) de Igor Stravinsky (1882-1971), uma das composições mais importantes da história da música do século XX. Estreada a 1913 no Théâtre des Champs-Élysées, em Paris, com coreografia de Nijinsky, *A Sagração* foi recebida com risos nervosos, violentos apupos e vaias agressivas. A ousada estrutura rítmica que desafiava os esquemas musicais tradicionais escandalizou a plateia que a recebeu em estado de choque, tornando-se, desde então, uma peça icónica reinterpretada ou evocada por vários compositores e artistas. Um exemplo teve lugar no MUDE, um dos casos de estudo desta disssertação (ver capítulo 7), e é aqui indicado por ser exemplificativo da exposição como "Obra de Arte Total" (ver figura 13). Numa colaboração com a Fundação Calouste Gulbenkian, o piso 3 deste museu recebeu em 2010-2011, a instalação audiovisual *Re-Rite – Be the Orchestra (Seja a Orquestra)* do maestro e compositor Esa-Pekka Salonen (n.1958). Este projeto foi desenvolvido numa residência digital da Philharmonia Orchestra e procurava a ativação musical do espaço, transformando-o numa caixa de música. O resultado era uma experiência imersiva que permitia ao público se sentir parte de uma orquestra a tocar a *Sagração da Primavera* (MUDE, 2014).

[13] O Construtivismo tem particular relevância uma vez que nos primeiros anos do regime comunista, a fusão entre a ideologia sociopolítica e o ideário construtivista faz com que todas as artes, da Pintura ao Desenho, do Design à Arquitetura, das Artes Decorativas à Publicidade, do Cinema e do Teatro à Dança e à Música, se conjuguem na construção de uma nova sociedade e de um novo homem. A tónica dominante é colocada na necessidade de uma arte social, abolindo a noção de arte pela arte (Marcadé, 1995, p.269).

Fig. 13 Instalação *Re-Rite – Be the Orchestra (Seja a Orquestra)*. MUDE, 2010-2011
(©MUDE)

Lugar de destaque cabe por pleno direito a Meyerhold, um dos autores que protagonizou uma reinterpretação mais coerente do conceito wagneriano de "Obra de Arte Total" (Picon-Vallin, 1995, p.129). Inicialmente discípulo de Constantin Stanislavski (1863-1938), Meyerhold acaba por criticar o mestre no seu método naturalista de encenação/interpretação, por considerar que limitava a criatividade dos coreógrafos, mantinha o espectador passivo e cortava a plena expressividade dos atores (Marcadé, 1995, p.293). Quando assume uma posição política ativa na revolução bolchevique, Meyerhold desenvolve espetáculos *agitprop* (agitação-propaganda) que exaltam o coletivo para a transformação social em curso, ao mesmo tempo que incorpora artes consideradas menores como o Teatro de feira, o Cabaret, a Pantomima, *Commedia dell'arte* e as Artes Circenses (Marcadé, 1995, p. 292). Funda o movimento *Outubro Teatral* e efetiva o seu pensamento em espetáculos-manifesto como *O Mistério Bufo* (1918), *O Magnífico Cornudo* (1922) e *A Terra em Tumulto* (1923) onde protagoniza um programa de transformação radical da cena. Recusa o teatro apolítico, transforma o palco em local de comício, utiliza o cinema como recurso teatral, defende o tratamento livre dos textos, a liberdade de improvisação dos atores e a sua interação com o público, propondo inclusive a troca de lugares entre a plateia e o palco, local que afirmava ser necessário destruir em definitivo.

Influenciado pelos simbolistas, mas também por Diaghilev, pela estética da máquina e os princípios futuristas, Meyerhold define os fundamentos do cenário construtivista e da biomecânica, considerando o ator um misto de acrobata, bailarino, cantor e mimo que se exprime tanto pela palavra, como pelo gesto e pelo corpo (Picon-Vallin, 1995). Para Meyerhold, este novo ator ("trabalhador de cena") é o elemento fundamental do espetáculo, em paralelo com as máquinas-

ferramentas que substituem os tradicionais cenários, e com as quais aqueles interagem (Blistène, Chateigné, Borja-Villel, 2007, pp.190-192) numa síntese que recuperaria o *pathos* e a força dionisíaca da tragédia grega (Picon-Vallin, 1995, p.134). Para este efeito, a música desempenhava um papel fundamental. Meyerhold sustentava a "égalité de tous les moyens d'expression dans le spectacle, mais primat d'un art – la musique – priorité de la partition, du rythme, en tant que structure dynamique, dans la genèse, la réalisation et la perception de l'incarnation scénique du drame musical"[14] (Picon-Vallin, 1995, p.137). Meyerhold defendia também a ideia wagneriana de uma responsabilização integral do espectador. Em sua opinião, o espectador era o quarto criador, na medida que lhe cabia a plena realização da montagem, num processo singular e interior realizado através do seu pensamento e imaginação (Picon-Vallin, 1995, p.141). Em 1918-1919, o esquema proposto por alguns dos seus alunos demonstra graficamente o lugar atribuído ao espectador (Picon-Vallin, 1995, p.148) (ver figura 14).

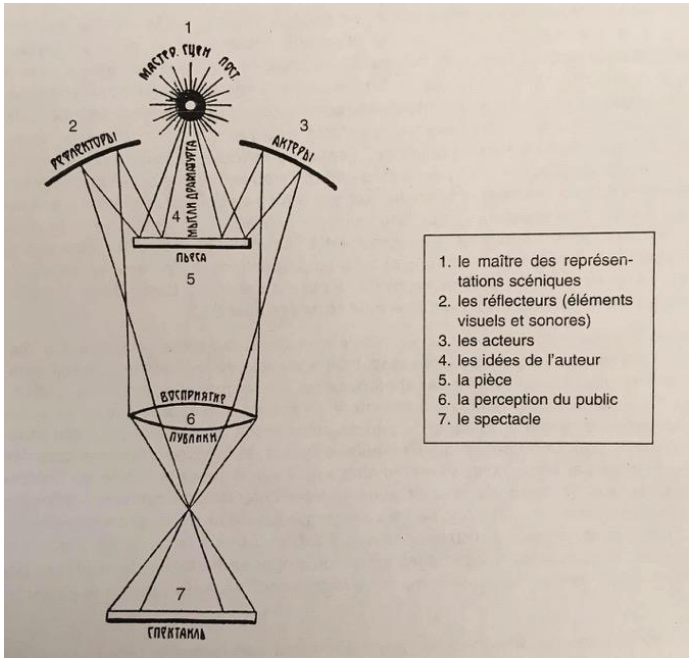


Fig. 14 Esquema sobre o papel do espectador realizado por alunos de Meyerhold, 1918-1919
(Picon-Vallin, 1995, p.148)

Para a temática em estudo, importa-nos evidenciar duas referências principais na Escola da Bauhaus fundada em Weimar, em 1919, pelo arquiteto Walter Gropius (1883-1969): a ideia de uma nova catedral do saber, construída através da pedagogia; as investigações pioneiras realizadas na

[14] "igualdade de todos os meios de expressão no espetáculo, tendo a música a primazia, e dando prioridade à partitura e ao ritmo, como estrutura dinâmica, para a realização e a perceção em palco da encarnação de um drama musical" (trad. autora)

arquitetura teatral, no espaço cénico e nas artes performativas, sublinhando o projeto para o Teatro Total de Walter Gropius e Erwin Piscator (1893-1966) e o *Triadische Ballet (Ballet Triádico)* de Oskar Schlemmer.

Uma nova catedral de todos os saberes surge logo em 1919, no desenho expressionista de Johannes Itten (1888-1967) (Smith, 2007, p.48). Todas as disciplinas contribuíam para a construção de um novo homem, de uma nova estética e de uma nova sociedade. Este ideal é implementado através da estrutura curricular, onde a combinação de aulas práticas e teóricas, lecionadas por artesãos, artistas e designers promoviam a unidade, primeiro, entre a Arte e o Espírito, depois, entre a Arte e a Técnica (Wilk, 2006, pp.59-62). De igual modo, o estudo dos materiais e das técnicas de construção e fabrico deixa de ser encarado de forma subsidiária, o que está bem evidenciado no diagrama de ensino da escola (ver figura 15).

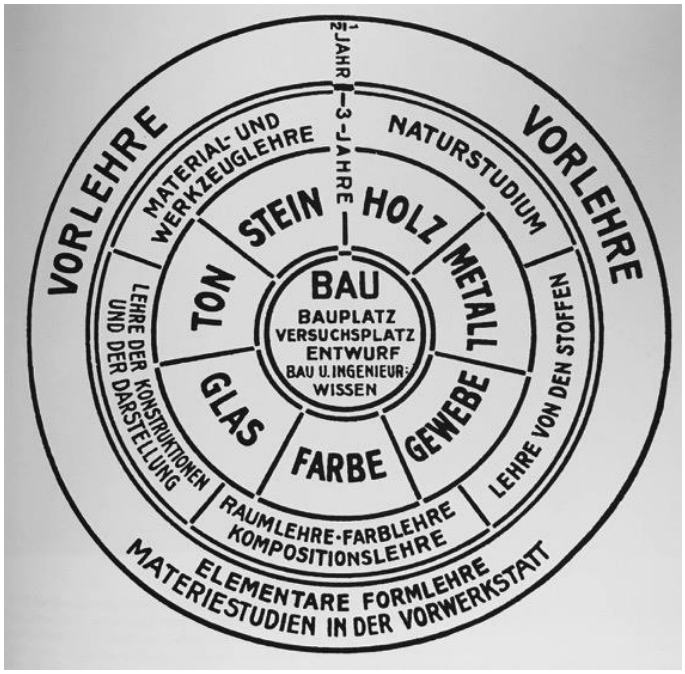


Fig. 15 Walter Gropius, Estrutura de ensino na Escola da Bauhaus, 1922
(Droste, 1992, p.35)

Um dos melhores exemplos das pesquisas desenvolvidas na Bauhaus sobre a arquitetura teatral é o projeto do edifício para o *Totaltheater (Teatro Total)*, em 1927. Não tendo sido construído, não deixa de ser representativo da tentativa de modificar a relação habitual entre a cena e o público, retirando este da sua posição cómoda e passiva, unindo-o à ação passada em palco. Para além de Meyerhold, Gropius e Piscator foram muito influenciados pelas investigações desenvolvidas por László Moholy-

Nagy (1895-1946) enquanto professor da Bauhaus. No âmbito das pesquisas desenvolvidas sobre os princípios formais da abstração na Pintura, na Fotografia e na Escultura, em interseção com a Tecnologia, Moholy-Nagy propõe, em 1924, um novo tipo de Teatro. Intitula-o de "Teatro Total", por o considerar uma reinterpretação do conceito wagneriano de "Obra de Arte Total". Moholy-Nagy procura encontrar uma estreita articulação entre todos os elementos teatrais essenciais, segundo ele, o espaço, a composição, a ação, o som, o movimento e a luz (Smith, 2007, pp.59-60). Outro elemento importante para o seu pensamento era a redução da importância da palavra escrita e da presença do ator, colocando-os no mesmo plano que a cenografia, a iluminação, a música e a composição visual. Com estas influências, o projeto de Gropius e Piscator procurava suprimir a distância entre o palco e a sala, o ator e o espectador, ao mesmo tempo que se propunha trabalhar as três dimensões do espaço e introduzir a imagem em grandes projeções para unir os diferentes planos, envolvendo todos no drama (Smith, 2007, p.53) (ver figura 16).

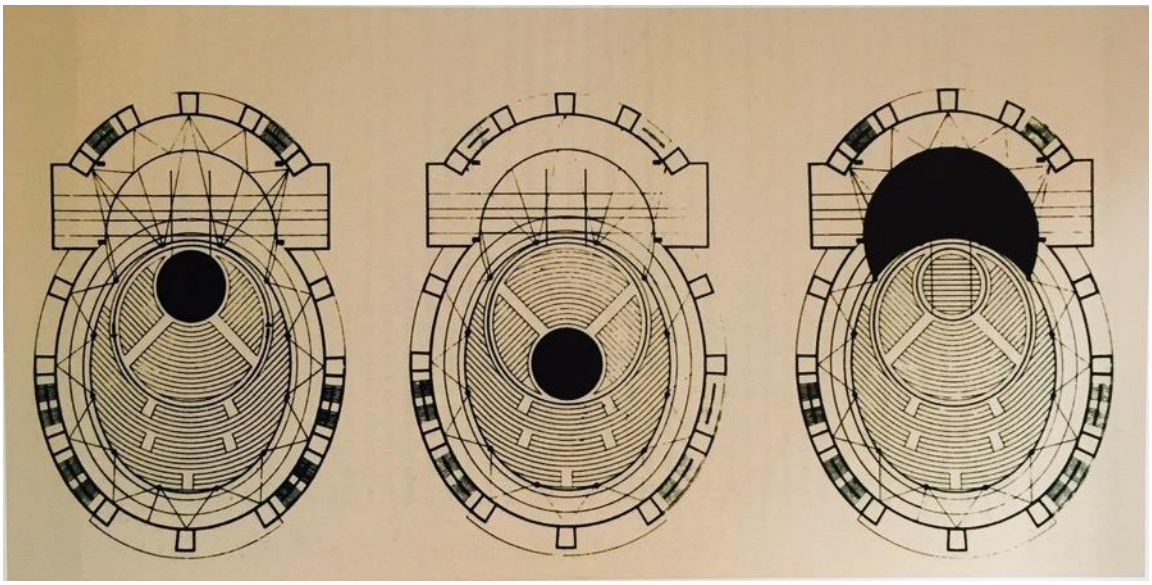


Fig. 16 Walter Gropius e Erwin Piscator. Projeto para o *Totaltheater* (*Teatro Total*), 1927
(Smith, 2007, p.53)

A ideia principal era fazer do palco um espaço flexível e dinâmico que recebesse o ator acrobata, a projeção de imagens e a maquinaria de cena. Com uma forma ligeiramente oval, Gropius propõe um auditório capaz de assumir três diferentes formas: palco italiano, arena e palco projetado. Este processo de transformação podia ocorrer durante a própria representação (Smith, 2007, pp.52-53), o que segundo Gropius (cit. Blistène, Chateigné, Borja-Villel, 2007) fazia:

> "inverter a escala dos valores, propor ao espectador uma nova concepção espacial, fazê-lo participar efectivamente na acção (...) uma síntese espacial que permita uma verdadeira coesão entre o actor e o espectador. Abolição da separação entre o mundo da aparência do actor e o mundo 'real' do espectador. Activação do espectador, cujas capacidades criativas devem ser despertadas e tornadas eficazes" (p.207).

Esta mudança rápida e inesperada fazia com que o espectador ganhasse uma nova consciência do espaço e da ação, participando em ambos. Sobretudo com a configuração do palco em arena, Gropius propunha eliminar o efeito tradicionalmente bidimensional do palco. Afastando-se da ideia wagneriana da necessidade de um duplo proscénio e do abismo místico para concentrar a atenção do público, Gropius defende que a fusão entre este e a cena era o modo de estabelecer uma unidade entre as duas esferas, ao mesmo tempo que o estimulava a uma ação mais dinâmica, pois o espaço assim o promovia, juntamente com novos efeitos cénicos promovidos pelo movimento, a cor e a luz.

Em simultâneo, Oskar Schlemmer, pintor, escultor, decorador, encenador e teórico, explora a mecanização e a automatização do corpo, revolucionando a representação teatral com o seu *Triadisches Ballett (Ballet Triádico)* (1922), dança em três atos compostos por sequências de três danças (Droste, 1992, pp.101-103). Schlemmer trabalha nesta peça desde 1914, desenhando o cenário e o guarda-roupa. Mais do que um bailado convencional que valoriza o corpo em movimento, Schlemmer dirige uma peça antidança (para as convenções da época) onde funde pantomima, movimento, figurinos, música e espaço. Em palco materializa as invenções figurativas de sentido construtivista que havia desenhado na década de 1910, volumes construídos a partir de três formas geométricas primárias (retângulo, triângulo e círculo), que reduziam a mobilidade do corpo, tornando-o mais mecanizado nos movimentos e na ação. Os bastões, aros e outros elementos metálicos que prolongavam os membros e dificultavam os movimentos do corpo gizavam no abstrato volumes e formas espaciais de pura geometria. Ainda segundo Droste (1992, p.101), o Ballet Triádico é, na verdade, uma forma de construtivismo dançante onde Schlemmer buscava a harmonia do homem e do espaço. Recordemos que para Schlemmer (cit. por Blistène, Chateigné, Borja-Villel, Romero, 2007, p.196), "a dança, de origem dionisíaca e forma apolínea, transforma-se num símbolo da união da natureza com o espírito". A inter-relação entre o bailarino e o espaço do palco está evidente no desenho *Figur und Raumlineatur (Figura e delineamentos espaciais)* de Schlemmer, de 1924 (ver figura 17) e vai ser pesquisado por Schlemmer nos vários bailados desenvolvidos, até 1929, na Escola da Bauhaus.

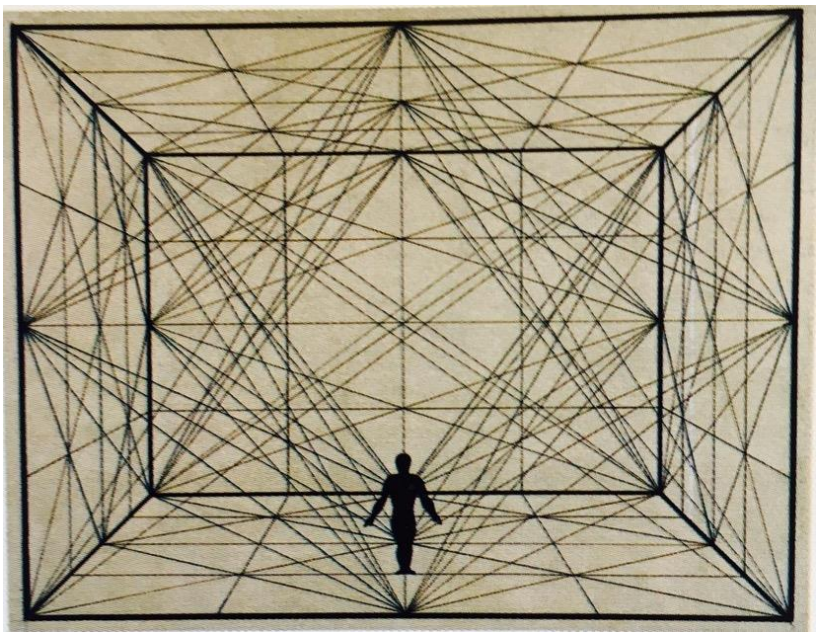


Fig. 17 Oskar Schlemmer, desenho *Figur und Raumlineatur (Figura e Delineamentos Espaciais)*, 1924
(Blisténe, Chateigné, Borja-Villel, 2007, p.198)

Próximo do universo construtivista e influenciado pelos princípios dadaistas encontra-se a obra e a vida de Kurt Schwitters. Com este artista e poeta alemão, Arte e Artista, Obra e Vida, Espaço e Tempo fundem-se numa Obra Total, como o próprio Schwitters defende (Blistène, Chateigné, Borja-Villel, 2007):

> "a conjugação sem restrições de todas as energias artísticas para a realização da Obra de Arte Total. Eu quero, por uma questão de princípio, direitos iguais para todos os materiais (...) Eu quero a unidade pelo agenciamento do espaço. Quero a unidade para o factor tempo" (p.194)

Schwitters chama a esta pesquisa *Merz Kunstwerk* (*Arte Merz*) (Gamard, 2000) e protagoniza um momento singular nas vanguardas do século XX. A ação de Schwitters testemunha o seu entendimento da Arte como um processo sempre inconcluído, e não como uma obra acabada. O projeto *Merz* decorre ao longo da sua vida, entre 1918 e 1948, e materializa-se em quadros, poemas sonoros e escritos, colagens e montagens abstratas, desenhos, esculturas e arquiteturas. No decorrer da investigação Merz, Schwitters lança-se na edificação da *KdeE (Kathedrale des Erotischen Elends – Catedral da Miséria Erótica*), mais tarde *Merzbau* (*Construção Merz*), sua summa theologia, uma "Obra de Arte Total" onde não havia literalmente qualquer separação entre a Arte e a Vida. *Merzbau* é um organismo vivo que cresce e vai invadindo o estúdio e a casa do artista, com colunas, grutas com relíquias e memórias, colagens e acumulações. Entre uma catedral de reminiscências góticas, um altar e uma habitação, *Merzbau* nasce de um impulso dionisíaco e traz consigo uma profunda

consciência sobre a significância do espaço, mas também sobre a Arte enquanto processo. Conforme Foster, Krauss, Bois e Buchloh (2004) sublinham:

> "The Merzbau's space was conceived as specifically ritualistic, with the object and its display welded into an almost Wagnerian drive toward the condition of the *Gesamtkunstwerk*, in which all the senses, all perceptual elements, would be unified in an overall intensified form of visual, cognitive, and somatic – that is, physical – interaction with the objects, structures, and materials on display"[15] (p.210) (ver figura 18).

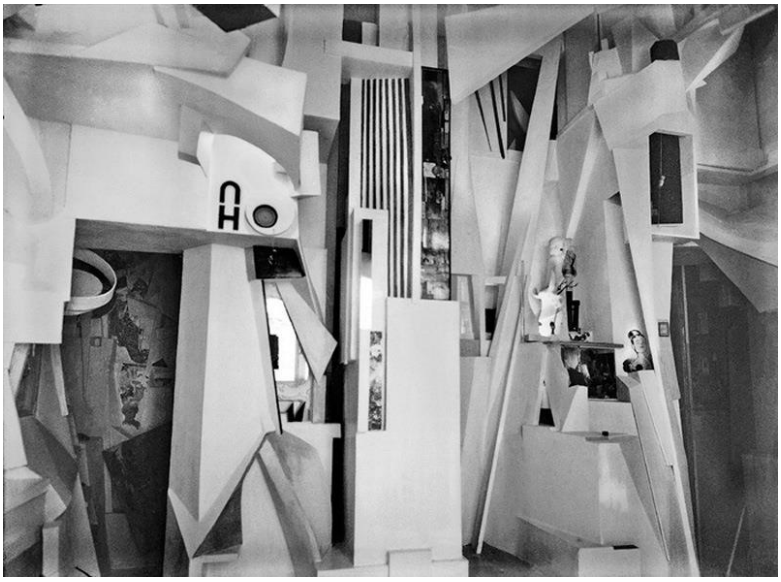


Fig. 18 Kurt Schwitters, *Merzbau (Construção Merz)*
(Fotografia Wilhelm Redemann, 1933 © DACS 2007. https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau - Acesso 3 nov. 2017)

Importa ainda sublinhar o facto de, mais uma vez, o visitante deste local imergir no espaço e no tempo, de um modo similar, conforme nota Marc Dachy (Gamard, 2000, p.3), ao que acontece no *Cabinet Abstrait (Gabinete Abstrato)* de El Lissitzky (1890-1941) (ver capítulo 2). Este trabalho orgânico e polissémico é também uma cosmologia pessoal em forma de labirinto (Gamard, 2000, p.96) permanentemente incompleta e de grande misticismo. Segundo Schwitters (Gamard, 2000, p.115) *Merzbau* era um processo alquímico que gerava uma energia criativa e provocava uma sublimação pela sua perceção e revelação espiritual. Trata-se, de facto, de uma "enorme tentativa pessoal de realizar uma efectiva Obra de Arte Total" mas em sentido não wagneriano (Sardo, 2012, p.170).

---

[15] "*Merzbau* foi concebido como um espaço especificamente ritualístico, onde cada objeto e a sua exposição eram fundidos num impulso quase wagneriano em direção a uma 'Obra de Arte Total' em que todos os sentidos e elementos percetivos uniam-se através da interação visual, cognitiva e somático – isto é, física – com os objetos, as estruturas e os materiais em exibição" (trad. autora).

Outro artista fundamental para esta leitura é Joseph Beuys (1921-1986). Pedagogo-performer, artista, teórico e ativista social, Beuys é autor de uma extensa obra desenvolvida a partir da década de 1960, e um dos artistas mais influentes da segunda metade do século XX. Todas as suas ações têm subjacente um conceito ampliado de Arte e a profunda convicção do papel revolucionário que esta desempenha na reforma da sociedade, da política e das instituições vigentes. Para Beuys, a criatividade, a liberdade e a autodeterminação não eram valores exclusivos dos artistas. Muito pelo contrário. Eram características inatas da natureza de cada homem. Por isso, considerava que cada homem devia desenvolver o seu potencial criativo e aplicá-lo no quotidiano, contribuindo para a constituição de uma nova ordem social (Beuys, 2011, p.161). A Obra de Arte do futuro não era já o drama musical wagneriano, mas sim essa nova ordem social (Michaud, 1995, pp.298-299). Os slogans *Arte=Capital* e *Criatividade=Capital* que usava com recorrência e que escrevia nos seus quadros de ardósia eram bem representativos do grau de revolução que procurou provocar. De acordo com Gomes (Beuys, 2011, p.8), a criatividade tornar-se-ia a nova moeda de troca das relações humanas, substituindo as leis económicas do capitalismo e a desumanização inerente ao conceito de "homem-mercadoria" (Beuys, 2011, p.39). Defendendo uma democratização total da Arte assente na liberdade criativa e individual de cada cidadão, afirma categoricamente em 1972, *La Rivoluzione siamo noi* (*A Revolução somos Nós*). Ou seja, Beuys "repolitiza a prática e o discurso da arte, transformando a sua comunicação política numa permanente actividade criativa" (Gomes *in* Beuys, 2011, p.8). Esta consciência guia as suas performances, happenings e Instalações, a participação no movimento Fluxus e as várias exposições em que entrou.

Com Beuys, a Vida é a matéria da Arte, a Arte e a Vida são inseparáveis. Desta génese, nascem as suas "esculturas sociais", ações concretas pensadas como uma "Obra de Arte Total", com um tempo e um local concretos, o que faz com que ganhem um caráter único e irrepetível, em resultado da interação entre o artista e a audiência. Considerando que "a linguagem é a primeira forma de escultura" (Beuys, 2011, p.33), a sua intervenção artística ganha também forma nas longas conversas em que participou e nas aulas livres que lecionou. Tal como se consubstancia na fundação da *Free International University (Universidade Livre Internacional*) (1973) – aberta a todos, independentemente da sua formação e grau académico, origem social, idade ou capacidade económica – ou do partido Os Verdes, e na sua ação como ativista em movimentos ecológicos ou antinucleares (Beuys, 2011,p.21). Em 1972, a ação de Beuys na V Documenta de Kassel sintetiza as suas ideias sobre a Arte, a Vida e a Política. Durante cem dias a exposição é ele próprio em presença, a conversar e a trabalhar com o público visitante sobre os mais variados temas, tal como habitualmente fazia nas suas palestras (ver figura 19).

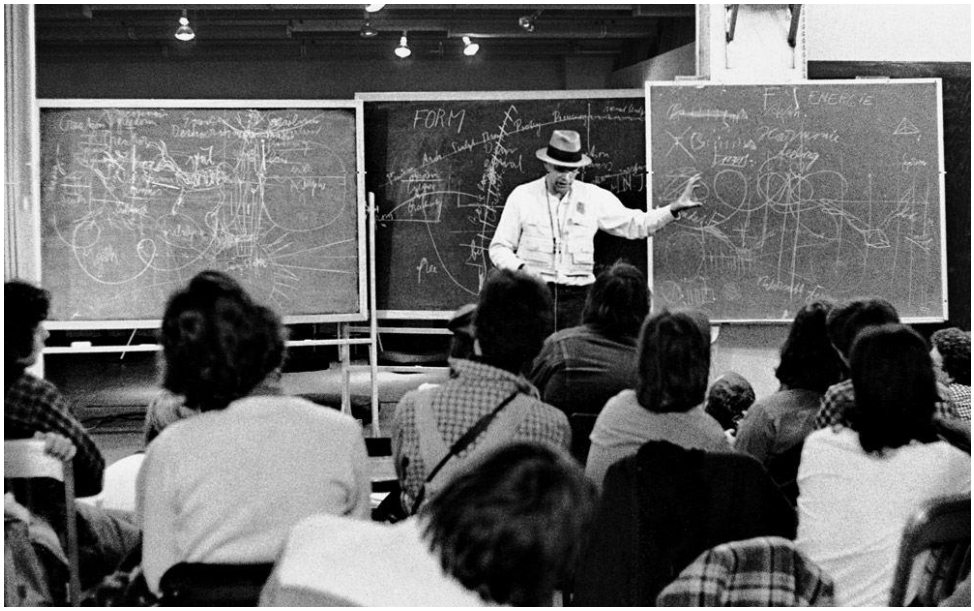


Fig. 19 Joseph Beuys, Palestra, School of Art Institute of Chicago (SAIC), 1974
(©2012 Klaus Staeck and Gerhard**.** http://blogs.saic.edu/alivedpractice/exhibitions/ - Acesso 8 nov. 2016)

Influenciado pelos ideais românticos de Novalis e Schiller, e pela Antroposofia de Rudolf Steiner (1861–1925), para Beuys as questões existenciais da vida de cada homem só poderiam ser resolvidas através das artes e da criatividade, encorajando sempre as suas audiências a fazê-lo (Gomes *in* Beuys, 2011). Beuys acreditava no poder shamanistico da Arte, na sua capacidade última para salvar a Humanidade. Em consequência, todas as ações possuíam um forte significado simbólico, o mesmo acontecendo com os objetos, as matérias e os espaços que utilizava. Concedendo um grande poder à palavra, à presença e ao gesto, defendia uma plástica social que derivava do facto de considerar cada homem um artista. O questionamento de Beuys contemplava a ação do museu, o que assume particular significado para esta tese. Para esta artista, o maior desafio dos responsáveis dos museus deveria passar por terminar com o isolacionismo das artes e promover a criatividade como alicerce da democracia e do desenvolvimento social (McShine, 1999, p.229).

Na contemporaneidade, Matthew Barney (n.1967) integra todas as artes para criar a cosmogonia *Cremaster* (sistema global apresentado em cinco partes não sequenciais) (Spector e Wakefield, 2002). Barney assume-se como artista demiurgo e cria uma mitologia vivida algures num espaço atemporal e num universo paralelo, habitado por faunos, fadas e sátiros, coros que remetem para a tragédia grega, rainhas e figuras polimorfas de identidade sexualmente ambígua, simultaneamente belas e grotescas. Na estrutura da narrativa, sem princípio nem fim determinado, surgem claras referências do mundo do espetáculo e desporto, da ciência e medicina, do sexo, da simbologia maçónica e dos mitos celtas. Barney interpreta vários papéis, entre o sátiro-dandy ao aprendiz

maçónico, para passar por diferentes estados de um percurso iniciático. Este universo de virtuosismo visual, barroco pela sua exuberante encenação e coreografia, é materializado em performances registadas em vídeo, em desenhos e esboços, fotografias, mapas e livros, esculturas e próteses. *Cremaster* é uma obra em que os conceitos de humano, animal, espaço e paisagem deixam de significar entidades distintas para se mimetizarem numa realidade híbrida, sendo, pois, um exemplo de "Obra de Arte Total" (ver figura 20).

Fig. 20 Úrsula Andrews (Queen of Chain) e Joanne e Susan Rha (Ushers) em *Cremaster 5* (1997)
(Fotografia de Michael James O'Brien. Spector, 2002, p.423)

Robert (Bob) Wilson (n.1941) é outro autor cujo trabalho assume a dimensão de "Obra de Arte Total" em resultado de uma constante inter-relação entre todos os meios artísticos, um cuidado minucioso com os detalhes, a luz e a sombra, a colaboração com muitos e variados artistas, e uma forte visualidade em todas as propostas. Encenador, coreográfo, pintor e dramaturgo norte-americano com uma vasta obra nas artes de palco, Wilson tem vindo também a fazer uma série de incursões na Curadoria e no desenho de exposições. *Living Rooms* (*Salas Habitadas*) no Musée du Louvre, em 2014, é um dos exemplos. A ação de Robert Wilson extende-se ainda à formação de jovens e emergentes artistas, tendo criado em Long Island o Watermill Center, um laboratório de experimentação de ideias transdiciplinares.

No cinema, várias são as experiências que têm o ideal de "Obra de Arte Total" como referência, primando por uma intencionalidade dramática, pelo uso do teatro como recurso cinematográfico e pela influência da arquitetura e das outras artes. Um dos momentos representativos desta realidade foi o cinema expressionista (Rodrigues, 1999, p.33), nomeadamente com as películas de Paul Wegener (1874-1948) e Friedrich W. Murnau (1888-1931), mas focamo-nos na atualidade para destacar dois filmes de dois realizadores. Ambos têm a presença de um narrador que interpela os espectadores, estabelecendo a unidade entre o espaço real e o universo ficcional. Presencialmente ou em voz-off, acentuam a narrativa, marcando os distintos tempos e episódios.

Em 1983, o filme *E la Nave va* (*O Navio*) – representativo da mestria e perfeição de Federico Fellini (1920-1993) – é exemplar da teatralização filmada em estúdio e levada à cena no ecrã de cinema. Este falso documentário acompanha a viagem-funeral da diva do canto lírico Edmea Tetua e a cerimónia de lançamento das suas cinzas, na companhia de amigos, colegas e admiradores. Os pictóricos cenários, os figurinos e interiores meticulosos, o canto, a música e a dança, as múltiplas alusões a cheiros e sabores, a dramática iluminação, a acentuada expressividade da representação dos atores e os gestos convidativos do jornalista-narrador contribuem decisivamente para uma obra operática. No final, os atores abandonam o barco e a câmara de filmar afasta-se para mostrar a todos os espectadores os artifícios cénicos usados para que não restem dúvidas de que acabaram de assistir a uma encenação dramática de notas oníricas.

Em *Dogville* (2003) de Lars von Trier (n.1956), a cidade onde decorre a ação é desenhada a giz no chão de um palco, revelação dada ao espectador apenas no final da narração. Lars von Trier "redesenha" a vida de uma pequena cidade americana durante a Grande Depressão, sem qualquer preocupação com a verosimilhança. Múltiplas são as referências a diferentes estados de tempo, mas o cenário permanece inalteravelmente negro, ao mesmo tempo, os sons não correspondem com as ações que supostamente os desencadeiam. Esta recriação espacial é materializada através do desenho em planta e da inscrição diretamente no chão do palco dos nomes das ruas, jardins, praças, casas e edifícios públicos. O cenário, assumidamente artificial, vai adquirindo uma carga cada vez mais gélida, opressora e asfixiante, à medida em que a solidão, a traição, o medo e o abuso se adensam. As paredes, tetos e portas das casas estão ausentes, os artefactos são quase inexistentes, e os planos são múltiplos e teatrais, com incidência para o plano zenital (ou plongê absoluto). A densidade psicológica do lugar retira os espectadores da sua habitual passividade, através do incómodo (ver figura 21).

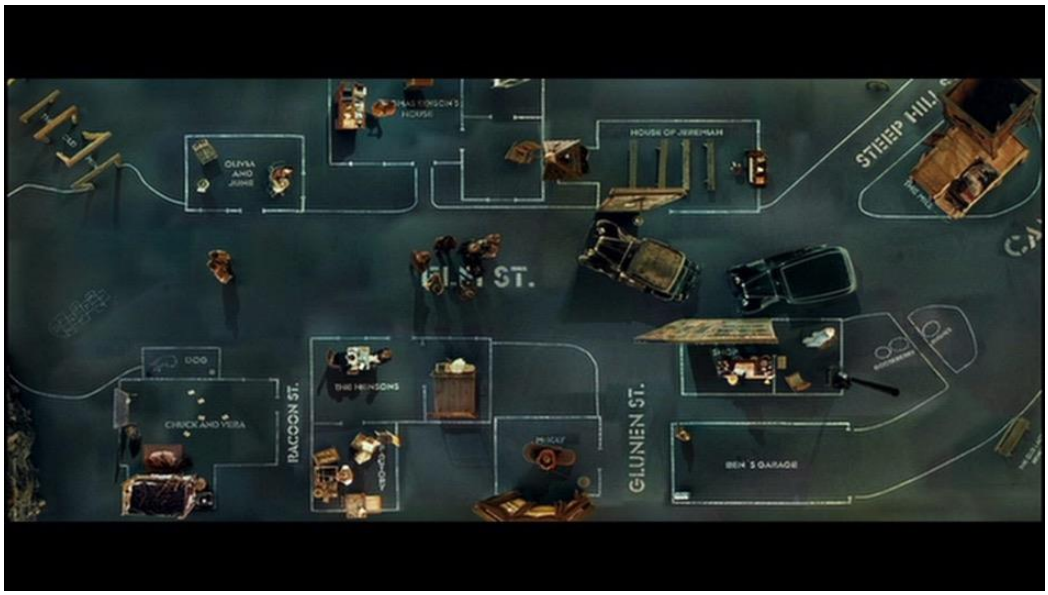


Fig. 21 Still do filme *Dogville* (2003) de Lars von Trier
(https://www.archdaily.com.br/br/01-115902/cinema-and-arquitetura-dogville - Acesso: 2 mai. 2015)

A temática em análise leva-nos ainda a referir três obras que habitam um espaço entre as artes visuais e as artes performativas, e convidam a uma reflexão sobre a natureza e as fronteiras de cada expressão artística.

A obra de Peter Greenaway (n.1942) desenvolve-se sempre entre o cinema, o teatro e as artes visuais. Entre a sua filmografia, destacamos o filme *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover* (*O Cozinheiro, o Ladrão, a sua Mulher e o Amante dela*) (1989), de grande exuberância visual e plasticidade barroca. Toda a ficção narrada decorre num restaurante, entendido como um palco. A articulação entre a coreografia e o trabalho de ator, a sonoridade singular de Michael Nyman (n.1944), os figurinos exuberantes de Jean-Paul Gaultier (n.1952) e a dramaticidade cromática de toda a composição – que relembra os intensos contrastes de luz/sombra sobre fundos sombrios do tenebrismo de Caravaggio (1571-1610) – resultam num festim visual e sonoro de grande intensidade. Neste espaço operático, a tensão, o humor e o surreal conjugam-se para adensar a tragédia. O trabalho de Peter Greenaway ganhou outra expressão a partir de 2006 quando o realizador inglês, com formação inicial em pintura, iniciou o projeto *Nine Classic Paintings Revisited (Nove Pinturas Clássicas Revisitadas)*, ambiciosa série de nove instalações multimédia. Este projeto foi, entretanto, ampliado para dez obras-primas da Arte ocidental, pinturas de grandes dimensões e composições complexas, emblemáticas para a História da Pintura, mas também para o Cinema, de acordo com Greenaway (2010a). Assim, propõe-se animar *De Nachtwacht* (*A Ronda da Noite) (*1642), de Rembrandt van Rijn (1606-1669), a *L'Ultima Cena* (A Última Ceia) (1495-98) de Leonardo da Vinci, *As Bodas de Canaã* de Paolo Veronese, *O Juízo Final* (1534-1541) de Michelangelo Buonarroti (1475-1564), *Las Meninas* (1656) de Diego Velázquez (1599-1660), *Nymphéas bleus* (*Nenúfares*) (1919) de

Claude Monet (1840-1926), *La Grande Jatte* (*Uma tarde de domingo na ilha de Grande Jatte)* (1884) de Georges Seurat (1859-1891), a *Guernica* (1937) de Pablo Picasso, a *Composition One: Number 31* (*Composição um: número 31*) (1950) de Jackson Pollock (1912-1956) e a *Sposalizio della Vergine* (*O casamento da Virgem*) (1504) de Rafael Sanzio (1483-1520). Até ao momento, Greenaway revisitou as três primeiras obras. Sobre a cópia da pintura, feita segundo a mais recente tecnologia digital, Greenaway projeta imagens em *close-up*, sincronizadas com um trabalho de luz, som e música, decompondo a imagem e sugerindo movimento e vida às várias figuras que a integram. Cada instalação tem subjacente a história apresentada no próprio quadro, sendo o guião escrito em resultado de uma longa e vasta investigação inicial. Greenaway (2010a; 2010b) propõe uma realidade aumentada de cada obra, associando a imagem em movimento com o som, a iluminação, a palavra e objetos reais. Cada instalação resulta assim de um trabalho complexo e multidisciplinar que reúne artistas audiovisuais, diretores de fotografia, engenheiros de som e luz, designers e arquitetos, atores e figurantes, caraterizadores, figurinistas, encenadores e coreógrafos (Greenaway, 2010a; 2010b).

A primeira pintura a ser revisitada foi *De Nachtwacht* (*A Ronda da Noite*). Esta instalação decorreu no próprio museu Rijksmuseum, diretamente sobre a pintura original, o que provocou grande polémica por questões de conservação. Segundo Greenaway (2010a), este projeto procura ler cada pintura, numa época de iliteracia visual generalizada, de modo a destacar a sonoridade e o movimento que cada imagem encerra. Estas duas qualidades cinemáticas são reconhecidas por Greenaway em muitas pinturas históricas, sendo particularmente evidentes nas obras de Rembrandt, Caravaggio, Rubens e Velazquez, o que o leva a recuar ao século XVI para encontrar os antecedentes do cinema. Com a vasta investigação realizada sobre a pintura, Greenaway realiza ainda um documentário (*Rembrandt's j'accuse*, 2008), sublinhando as conspirações e estórias de relações pessoais várias que este quadro encerra, dando um retrato da sociedade de Amesterdão durante o período de ouro dos Países Baixos. Ainda em 2008, por ocasião do Salone di Mobile (Milão), Greenaway revisita *L'Ultima Cena* (*A Última Ceia*). Por não obter autorização para fazer a instalação diretamente com a pintura original, reconstitui à escala o refeitório de Santa Maria delle Grazie, na Sala delle Cariatidi do Palazzo Reale, e trabalha sobre uma cópia exata da obra (ver figura 22). Um ano mais tarde, revivifica *As Bodas de Canaã*, no âmbito da Bienal de Veneza.

Fig. 22 ***Leonardo's Last Supper: A Vision by Peter Greenaway (A Última Ceia de Leonardo: Uma Visão de Peter Greenaway)***, **Sala delle Cariatidi (Milão), 2008**
(https://www.pinterest.co.uk/pin/703687510501073536/ - Acesso: 21 set. 2016)

Greenaway procura novas formulações para o Cinema, meio que considera ultrapassado pela revolução digital em curso. Assim, questiona o plano e a bidimensionalidade do ecrã, pesquisando um "cinema arquitetónico" ou tridimensional que faça imergir fisicamente o espectador (Greenaway, 2010a). É na pesquisa por soluções híbridas, que intersetam o Cinema, a Pintura, o Teatro, a Instalação, a Música e a Arquitetura, tendo como base um trabalho sobre a linguagem e o léxico específico de cada arte, que reconhecemos a sua intenção de apelar a todos os sentidos e criar uma obra total. Porém, consideramos que a proposta de Greenaway incorre mais num entretenimento que distrai e deslumbra, do que convidar à contemplação e reflexão. Esta investigação é intensificada em sequência do convite para criar a instalação de abertura para a inauguração do TDM, em 2007 (ver capítulo 5).

A segunda obra invade literalmente o interior do museu, trabalhando sobre a sua imagética e riqueza. Trata-se de *Russkiy kovcheg (A Arca Russa*) (2002) de Alexander Sokurov (n.1951) (ver figura 23).

Fig. 23 Still do filme *Russkiy Kovcheg (A Arca Russa)* (2002) de Alexander Sokurov
(http://www.planocritico.com/critica-arca-russa/ - Acesso: 1 jun. 2016)

Após um longo trabalho preparatório e três meses de intensos ensaios, Sokurov filma no interior do The State Hermitage Museum um documentário sobre 300 anos da história da Rússia em um único plano-sequência de 96 minutos (sem cortes ou edição posterior). Nas filmagens participam duas orquestras e mais de 1000 pessoas, entre atores, músicos, bailarinos e figurantes, para além de uma vasta equipa técnica de caraterização, filmagem e produção. Enquanto espectadores, somos convidados a seguir dois narradores, um realizador contemporâneo e um diplomata francês do século XIX, que nos interpelam diretamente e nos fazem uma visita, dando a conhecer a vida de algumas das personagens mais importantes da Rússia. Percorremos assim as salas, os corredores e as escadarias de vários palácios e edifícios que constituem hoje o museu. Em 96 minutos de ação, Sokurov comprime o tempo, sugerindo a sua passagem através dos diferentes espaços, das obras em exposição, dos figurinos e das músicas. Com graciosidade e reverência, a câmara desloca-se lentamente, captando as diferentes salas, corredores e escadarias do museu, olhadas por Sokurov simultaneamente como um cenário e uma personagem. Sokurov assume o papel de maestro-compositor e conduz um drama de dimensão operática para a qual contribuem, com igual importância e significado, o trabalho de atores, a narração, a encenação e a coreografia, oferecendo-nos um poema visual.

Com a terceira e última obra, voltamos a Richard Wagner pela mão de Bill Viola (n.1951), convidado pelo encenador Peter Sellars (n.1957) e o maestro Esa-Pekka Salonen, em 2004, para colaborar na produção da Ópera *Tristan und Isolde* (*Tristão e Isolda*) (1860), a apresentar na Opéra de Paris, no ano seguinte. Bill Viola, pioneiro da Arte vídeo, tem vindo a trabalhar nas suas instalações e vídeos

"el amor y el miedo, los grandes temas del nacimiento y la muerte y la conciencia (...) son irresolubles y misteriosos en el sentido positivo de la palabra, y por lo tienen la capacidad de dar vida"[16] (Wash, 2004, p.45). Influenciado pela filosofia budista, pela poesia islâmica sufista e pelo misticismo cristão, Viola acredita que a Arte oferece ao homem uma experiência estética que lhe permite evoluir através do discernimento, de modo a interiorizar as diferentes etapas da existência e a espiritualizar-se (Walsh, 2004, p.13). Obras como *Nantes Triptych* (*Tríptico de Nantes)* (1992), *The Messenger* (*O Mensageiro*) (1996), *The Passing* (*Passagem*) (1991), *Nine Attempts to Achieve Immortality* (*Nove Tentativas de Atingir a Imortalidade*) (1996), *Five Angels for the Millennium* (*Cinco Anjos para o Milénio*) (2001) ou *Emergence* (Aparição) (2003) são exemplos da sua demanda, sempre concretizada através de um virtuosismo visual, beleza e misticismo.

Em 2000, Viola inicia uma nova pesquisa onde se propõe a reinterpretar a tradição do retrato – *The Passions* (Paixões) – acentuando a sua dimensão dramática pela introdução do movimento lento. Encontrando a inspiração na Arte ocidental, em particular na pintura religiosa dos mestres medievais e renascentistas que mais admira, Viola parte das obras para reinterpretar as emoções que estas evocam (Walsh, 2004, p.13). Para tal, coordena um vasto trabalho de composição, encenação, iluminação e direção de atores, realizado em estreita colaboração com sua mulher, Kira Perov, produtora cultural, editora e fotógrafa. Neste trabalho, revela a natureza das emoções humanas (em particular, o amor, a alegria, a tristeza, a ira ou o medo), através dos gestos e das expressões faciais, mostrados em cada milésimo de segundo, através do recurso à câmara lenta, um dos elementos fundamentais do cinema, trabalhado com perfecionismo por Viola. Igualmente importante é o recurso ao primeiro plano, a um silêncio absoluto que se alonga infinitamente até explodir num som (sugerido) que envolve todo o espaço, e às imagens frontais, em alta resolução, apresentadas em ecrãs plasma verticais de dimensões diversas, dependendo do tema e da composição. Enquanto presenciamos a transfiguração que ocorre no rosto e no corpo, em resultado das emoções vividas ficcionalmente, enfatiza-se cada gesto e cada expressão, condensando a essência da natureza humana e fazendo-nos tomar consciência da eternidade e intensidade que cada instante encerra.

Tal como no trabalho de Greenaway, encontramos uma reflexão sobre as potencialidades criativas que as novas tecnologias oferecem e a relação entre a imagem em movimento e a imagem estática, mas o processo, os objetivos e a sua materialização não podiam ser mais diferentes. Para Viola, o

[16] "O amor e o medo, o nascimento e a morte, a consciência (...) são os grandes temas insolúveis e misteriosos, no sentido positivo da palavra e, portanto, têm a capacidade de gerar vida" (trad. autora).

cinema e o vídeo sempre foram o instrumento ideal para trabalhar as emoções e para mostrar o processo de transformação interior que a vida representa. Para além da imagem em movimento extremamente lento, Viola recorre com mestria à imagem em *loop,* em espelho, invertida ou em *rewind*, pois estes recursos exploram o inesperado (Walsh, 2004, p.28) e permitem-lhe trabalhar a sua conceção de tempo cíclico e a ideia da existência ser uma viagem interior de contínua aprendizagem e transcendência. No caso específico d'*As Paixões,* interessa-lhe a dimensão espiritual de cada obra, como refere em entrevista a Hans Belting (Walsh, 2004, p.161).

Em *Tristan und Isolde*, reencontramos os temas habituais de Bill Viola, tratados com a linguagem que o carateriza e que nos envolve, provocando surpresa, assombro e deslumbramento. A obra de Viola, colocada no fundo do palco e ao centro, não ilustra a música ou o libreto, mas adensa a grandeza e intensidade da Ópera. Possui uma identidade própria (Sellars, cit. Philharmonia Orchestra, 2010), muito embora a edição da imagem tenha sido feita em harmonia com a música e o canto, o que faz com que Esa-Pekka Salonen tenha também conduzido, metaforicamente, as imagens (Mac Innis cit. Philharmonia Orchestra, 2010). Viola apresenta a relação entre um homem e uma mulher, e a sua sublimação enquanto indivíduos, em imagens de grande força, magnetismo e sensualidade. Os seus corpos em suspensão, ascensão ou queda, emergem ou submergem da total escuridão em direção à luz, ou vice-versa, em lugares em que a presença dos quatro elementos naturais, sobretudo a água e o fogo, é vibrante.

O modo de trabalhar o tempo é um dos valores que aproxima Bill Viola de Richard Wagner (Sellars, cit. Philharmonia Orchestra, 2010). Tal como na música do compositor, Viola retarda e dilata o tempo na imagem. Ambos manipulam o fluxo de tempo (de cada acorde ou imagem), num movimento orgânico e circular, por vezes dissonante, que se repete, adensa e estende, sendo possível ver as camadas de tempo existente dentro do próprio tempo (Sellars, cit. Philharmonia Orchestra, 2010) (ver figura 24). Em paralelo, os temas de Wagner e Bill Viola são também próximos. Ambos acreditam na capacidade curativa e sublimadora da Arte. Para tal, trabalham a Mitologia (no caso de Wagner), ou os grandes ícones da Pintura religiosa (no caso de Bill Viola) para refletirem sobre o homem, a sua existência e condição, fugindo a qualquer superficialidade ou humor. A autonomia de cada expressão artística, desenvolvida em estreito diálogo com as restantes, oferece ao espectador um "mergulho numa sinestesia" (Sellars cit. Philharmonia Orchestra, 2010), remetendo mais uma vez para a "Obra de Arte Total" de Wagner. A música, a imagem ou o canto suscitam em cada espectador perceções e sensações de natureza sensorial diferente, fazendo-o imergir num Drama místico de grande intensidade. Nesta produção em específico, Sellars vai também ativar o espaço, uma vez que

alguns cantores e músicos atuam em diferentes locais do auditório, entre o público, dando uma tridimensionalidade ao som e uma musicalidade ao espaço.

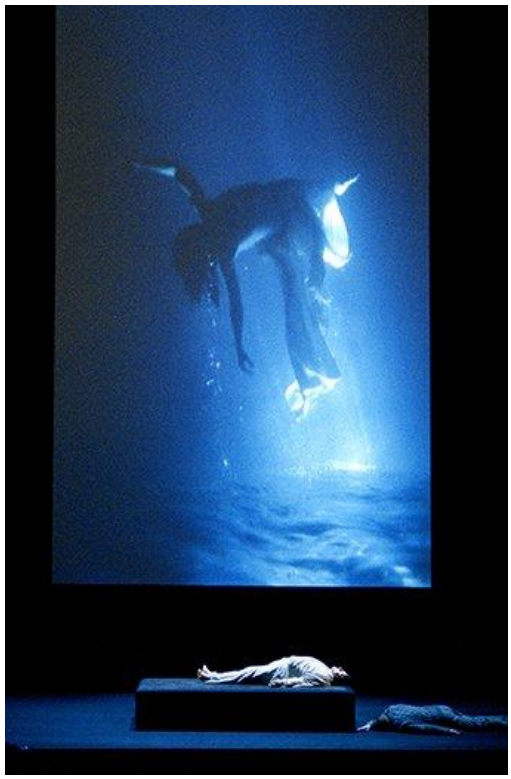


Fig. 24 A ascensão de Tristão na Ópera *Tristan und Isolde* (Tristão e Isolda), com encenação de Peter Sellars
(©Charles Duprat / ONP. http://blogsv2.qobuz.com/andre-tubeuf/2014/04/11/tristan-und-isolde-a-lopera-bastille/- Acesso: 27 ago. 2017)

Para além de manifestarem diferentes reinterpretações do conceito de "Obra de Arte Total", estas obras provam como a perceção e a vivência do real se alteraram radicalmente durante os últimos anos, conforme observa Bourriaud (2002):

> "our visual experience has become more complex, enriched by a century of photographic images, then cinematography (introduction of the sequence shot as a new dynamic unity), enabling us to recognise as a 'world' a collection of disparate element (installation, for instance) that no unifying matter, no bronze, links. Other technologies may allow the human spirit to recognise other types of 'world-forms' still unknown"[17] (p.20)

[17] "A nossa experiência visual tornou-se mais complexa, enriquecida por um século de imagens fotográficas e pelo cinema (introdução da sequência como uma nova unidade dinâmica), o que permite reconhecer um 'mundo' de elementos díspares (instalação, por exemplo) que nenhuma matéria ou bronze podem ligar. Outras tecnologias podem permitir que o espírito humano reconheça outros tipos de 'formas' ainda desconhecidas" (trad. autora).

Para a hipótese defendida nesta tese, são, pois, de particular importância identificar as principais alterações registadas nas práticas artísticas, nos fluxos de informação (em consequência das redes sociais) e na Museologia.

We're All Artists/ We're All Designers / We're All Curators

Nas práticas artísticas, têm vindo a ganhar expressão as propostas que saem do ateliê em direção ao espaço público e às comunidades, procurando fomentar a participação e os processos colaborativos, a intervenção social e a interação crítica, afirmando-se como catalisadores de transformação social. Esta atitude, que tem como ponto de partida teórico e prático as relações humanas e o seu contexto social, parece decorrer dos processos colaborativos introduzidos pela internet e da necessidade de uma relação física, viva e concreta, em resposta à crescente virtualidade e interação à distância (Bourriaud, 2002, pp.15-17). Muitos artistas procuram criar ambientes abertos nos quais todos podem confluir para participar numa atividade conjunta, originando diferentes encontros. Estes processos originam uma estética relacional (Bourriaud, 2002), na qual o significado da obra de Arte é elaborado coletivamente, dado de particular relevância para a temática em análise. Estamos perante propostas que partem de uma atenção antropológica e de uma forte consciência ética e política, em resposta à globalização e constituindo a génese de uma nova cultura – altermodernidade (Bourriaud, 2009). Porém, importa debater a real participação que algumas propostas encerram e ter a consciência da instrumentalização destes processos participativos, avaliando as verdadeiras intenções e consequências de cada obra, conforme sustenta Thompson (2012, pp.31-32) ou Bishop (2012a, 2012b), para que consigamos destrinçar as propostas artísticas das ações sociais, e quais os critérios de valoração que são considerados.

A ênfase colocada na participação, nos processos colaborativos e no processo criativo (em detrimento do produto final) é um fenómeno comum a outras disciplinas e tem os seus precursores históricos nas vanguardas europeias e nos movimentos artísticos de finais dos anos 1960 e da década de 1970. Por este motivo, têm vindo a ser valorizados, nos últimos anos, alguns autores e exposições que se destacaram no âmbito desta abordagem. O sentido de participação adquire outros contornos na atualidade, também em resultado dos novos processos de aprendizagem, da crescente renovação das estruturas de ensino formal, das noções de *lifelong education* e *e-learning*, mas também da revolução digital em curso, dos novos hábitos culturais[18].

[18] Esta perspetiva reflete-se também numa vasta produção crítica, onde se destacam os trabalhos pioneiros de Hooper-Greenhill (1994; 1995) e o pensamento de George Hein (1998) ou Graham Black (2005).

Na Arquitetura e no Design, inúmeros projetos anunciam uma outra perspetiva sobre a cultura material e procuram soluções mais integradas e holísticas. Mútiplos coletivos saem dos seus ateliês para irem ao encontro das pessoas, fomentando projetos participativos e colaborativos, que se afirmam como alternativa perante a crise das democracias representativas e o ceticismo em relação às instituições políticas supranacionais. São, na sua maioria, gestos concretos que procuram reforçar a consciência pública e reaproximar as artes e a vida, a estética e a política. São projetos transdisciplinares que evidenciam a capacidade de transformação social das artes, da criação e do pensamento. Neste sentido, refletem sobre a nossa relação com as coisas que nos rodeiam, o valor que lhes atribuímos, o que desejamos e realmente precisamos, o muito que acumulamos e acabamos por desperdiçar. Propõem uma cultura de *open source* ou *Do it Yourself* (DIY), práticas que levantam profundas alterações no papel do próprio designer. Estas práticas assentam ainda na promoção do conhecimento, confiança e autonomia de cada utilizador para que encontre as suas próprias soluções. Em comum, valorizam a vivência real e a riqueza da participação em processos colaborativos, diluindo as fronteiras entre *ser* designer/arquiteto, produtor e utilizador.

As alterações nas Arte, no Design e na Arquitetura testemunham um tempo em que todas as pessoas podem tornar-se produtor/criador, recorrendo a tecnologias intuitivas à disposição na cultura DIY. As expressões *we're all artists/ we're all designers/ we're all curators* repetem-se, dando nota do novo quadro mental e dos novos processos colaborativos que caraterizam todas as áreas disciplinares, incluindo a Museologia e a Curadoria, esta última cada vez mais na moda, sendo aplicada quase indiscriminadamente às mais diversas atividades (Obrist, 2014, pp.22-23) que implicam um processo subjetivo de escolha, seleção e organização.

Na Museologia, importa lembrar que a partir dos anos 1960/70 a tónica passa também a ser colocada na educação, interpretação e descodificação da Arte, o que faz desencadear uma programação paralela de visitas guiadas, ateliês, *workshops* ou conferências e a aumentar os espaços dedicados à formação e às atividades *hands-on*. Já no âmbito da Nova Museologia (Vergo, 1989), os museus assumem cada vez mais a sua dimensão ideológica e ação socioeconómica concreta. Conforme é definido na Declaration of Quebec – Basic Principles of a New Museology (Minom-ICOM, 1984):

> "In a contemporary world which attempts to integrate all means of development, Museology should strive to broaden its traditional attributions and functions of identification,

> preservation and education to encompass wider practices than these objectives so as to better include in its action those related to the human and physical environment."[19]

Deste modo, é defendida uma Museologia ativa, entendida enquanto prática aberta, interdisciplinar, participativa, democrática e virada para as comunidades, realidade que foi sobretudo concretizada nos museus de ciência, ecomuseus e museus locais. Nos primeiros anos do século XXI, estes princípios são renovados pela Museologia Crítica que valoriza a ação do museu para além dos seus limites físicos, ou seja, no território que pertence, ao mesmo tempo que se dirige para a comunidade, deixando-a de pensar enquanto visitante para a entender como participante. Assiste-se a um aumento de leituras parcelares e subjetivas em lugar de discursos fechados e normativos, com direta tradução em montagens expositivas alternativas ao modelo do cubo branco, bem como à afirmação das redes sociais como lugares privilegiados para a criação, difusão e intercâmbio de propostas resultantes de olhares individuais e anónimos (Lorente, 2015). Contudo, importa avaliar, conforme ocorre nas práticas artísticas, a nossa real participação, pois a fronteira entre a experiência enriquecedora e instigante, e o entretenimento que distrai e aliena é muito ténue. Ou seja, podemos ser aparentemente participantes, mas sermos de facto espectadores e consumidores. Para distrinçar esta questão há que conhecer o enquadramento teórico, os propósitos políticos e a prática concreta de cada museu. A este propósito, Lam (2013, p.24) realça a necessidade de uma maior e mais comprometida participação do visitante, chamando a atenção para as questões que esta abordagem levanta a toda a equipa envolvida na exposição, e sublinhando a necessidade de reconfigurar o *modus operandi* da Museologia e da Curadoria, defendendo que o trabalho passe a ser desenvolvido de uma forma circular, próxima e colaborativa, evitando a sequência linear.

A tónica atual colocada n*o* conhecimento "construído de forma participada, muitas vezes experimental e lúdica" (Rodrigues e Smith, 2016, p.3) já havia sido enunciada por Nicholas Serota, em 1996/1997 (2000), quando discorreu sobre o dilema dos museus de Arte Moderna, entre a *interpretação*, resultado da ação curatorial, e a *experiência*, vivida sobretudo através de instalações cada vez mais intensas. Segundo Braz (2016, p.3), "através de uma reversão da anterior hierarquia que enaltecia o inteligível sobre o sensível, ocorre uma valorização da capacidade performativa do público enquanto modo de conhecimento incorporado da experiência e da memória". Recordemos que Susan Sontag, em 1964, já havia defendido a importância de reconsiderar a forma da obra, em

[19] "No mundo contemporâneo, onde se tenta integrar todos os meios de desenvolvimento, a Museologia deve esforçar-se por ampliar as suas funções tradicionais (identificação, preservação e educação) para contemplar práticas mais amplas, de modo a tratar de assuntos relacionados com o ambiente humano e físico." (trad. autora).

resposta ao excesso de atenção concedido ao conteúdo, ao mesmo tempo que falava da necessidade absoluta de experienciar a Arte, em lugar de a interpretar, pois a sua explicação através de qualquer outra linguagem, significava necessariamente a sua redução e silenciamento (Sontag, 1964/2009, pp.4-14). Segundo esta escritora e crítica de arte:

> "Our culture is based on excess, on overproduction; the result is a steady loss of sharpness in our sensory experience. (...) What is important now is to recover our senses. We must learn to see more, to hear more, to feel more. (...). In place of hermeneutics we need an erotics of art"[20] (Sontag, 1964/2009, pp.13-14).

A natureza da Exposição de Arte tem vindo recentemente a ser repensada[21], dado as múltiplas transformações em curso e o facto de vivermos num tempo onde as tecnologias digitais de tratamento e a manipulação de imagem permitem uma melhor conservação, acessibilidade e estudo das artes, para além de possibilitarem o desenvolvimento dos museus virtuais, a digitalização criteriosa das obras e a sua divulgação à escala planetária, o que lança novos desafios à prática curatorial. A reprodução de obras de arte pode inclusive ser uma forma privilegiada de dinamizar o contacto do público com o mundo da Arte e gerar diferentes reinterpretações[22]. Se a célere e perfeita reprodução, aliada à extrema acessibilidade que possuímos hoje em relação à Arte, em sequência da revolução iniciada com a gravura e a fotografia, podem provocar um certo desencantamento e perda de autenticidade da obra (Walter Benjamin, 1992 [1936]), ao mesmo tempo, aumentam a aura desse momento singular que é estar a viver a experiência física do contacto com a artes, num lugar e num tempo específicos. Benjamin identifica a supremacia do valor da Exposição de Arte (em lugar do valor de culto) e o seu grande potencial junto do público, definindo-o como "exhibitability" ou "exhibition-value" (Benjamin, 1935 in Steeds, 2014, p.26). Assim, a originalidade, unicidade e autenticidade passam a caracterizar mais a experiência vivida por cada sujeito do que a própria obra, ou seja, "the aura of artworks has shifted towards their public"[23] (Bourriaud, 2002, p.58), o que faz com que a importância dos museus, e das suas exposições, resida

---

[20] "A nossa cultura é baseada no excesso, na superprodução; o resultado é uma perda constante de objetividade na nossa experiência sensorial. (...) Importa agora recuperar os nossos sentidos. Precisamos aprender a ver mais, ouvir mais, sentir mais. (...) No lugar da hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte" (trad. autora).

[21] Várias instituições iniciaram no início do século XXI um programa de debates sobre a Curadoria de Arte Contemporânea e a especificidade do seu desenho expositivo. Merece menção a série de encontros promovido desde 2000 pelo BALTIC Centre for Contemporary Art, em parceria com o Department of Fine Art da University of Newcastle, com coordenação de Susan Hiller e Vicki Lewis, e do qual resultou a publicação de vários livros sob o lema *The Producers*.

[22] Relembremos o sempre inconcluído *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg (1866-1929) iniciado em 1929 (Warnke, 2010) ou o conceito de "Museu Imaginário" formulado em 1947 (1951/s.d.) de André Malraux (1901-1976) enquanto exemplos do imaginário individual que cada pessoa constrói através da sua relação com a Arte.

[23] "A aura das obras de arte transferiu-se para o seu público" (trad. autora).

na oportunidade única de permitir uma experiência presencial do sujeito com as obras e o espaço, num determinado tempo e lugar. Esta experiência permite a fruição do momento, sendo que a ação de fruir está para além de *ver* ou *observar*, implica um tempo mais dilatado, um desfrutar e uma contemplação, envolve não apenas o registo racional, entra no domínio das emoções e da sensibilidade. Desencadeia uma relação vital que só pode acontecer na presença física com a Arte e que, tal como a vida, é dinâmica[24]. Ou seja, o motivo da visita à Exposição deixa de ser tanto a observação de uma ou outra obra específica (muitas vezes acessíveis em maior qualidade em variados suportes), mas sim a "presença" do *eu* num determinado local. Nesta medida, o espaço expositivo releva-se crucial, sendo fundamental que cada instituição repense as exposições, os seus temas, os discursos curatoriais, a cenografia e a estética de modo a acionar uma participação intersubjetiva e autorreflexiva (a nível intelectual, psicológico, espiritual e emocional). Para que tal aconteça, é crucial refutar a ideia de que a contemplação não passa de um mero consumo passivo de informação, conforme nota Bishop (2004, p.62). Na verdade, a contemplação, pelo tempo, atenção e introspeção que implica, amplia a nossa capacidade de pensar, imaginar, criar ou criticar, sendo estas capacidades essenciais para o desenvolvimento de uma forte sensibilização e a ação subsequente. A Exposição pode oferecer uma vivência única e unificadora entre o *eu* e o *mundo*, através da Arte, podendo trabalhar os aspetos cognitivos, emocionais e sensitivos. Se o conseguir, restitui à Arte o seu ancestral lugar na relação do homem com o mundo e consigo próprio, amplificando o valor relacional intrínseco da cultura, uma vez que se transforma em um lugar privilegiado para a reavaliação das nossas próprias atitudes, valores, emoções e capacidades, tornando-nos mais conscientes do completo exercício da cidadania.

Em 2007, quando a *Documenta 12-100 days of art in Kassel* proclama, através do diretor artístico dessa edição, Roger M. Buergel (n.1962), e da curadora Ruth Noack (n.1964), que a Exposição pode ser a "medium in its own right and can thus hope to involve its audience in its compositional moves"[25] (Marte, 2007, p.12), dava prova de um novo campo disciplinar e de um entendimento mais amplo de a Exposição, enquanto um lugar de experiência, de produção e de pensamento, o que tem particular significado para esta tese.

> "On the poetics of documenta 12: We conceive the exhibition as a medium. This takes us away from the mere representation of the 'world's best artists' to the production of an

[24] Relembre-se que em 1953, Adorno (1998) confrontava a posição de Paul Valéry (1871-1945) e de Marcel Proust (1871-1922) mostrando a antítese, hoje cada vez mais diluída, entre os que desacreditavam a instituição museu pela acumulação, autoritarismo do discurso e enclausuramento das obras, e os que a exaltavam pela fruição das obras que esta propiciava.

[25] "um meio em si mesmo, podendo, assim, aspirar a envolver o seu público na sua composição" (trad. autora).

> experiential space, in which it is possible to explore the terms 'art work' and 'public' in stark juxtaposition. What is contemporary art? What is a contemporary public? The experience of art is always the experience of life. If we wish to redefine this relationship, we require a medium to remove us from our immediate "living context". The aesthetic experience, which begins where meaning in the conventional sense ends, could be such a medium."[26] (Buergel e Noack, 2007)

Esta atitude demonstra também como a Exposição passa a ser uma manifestação integrada num processo de reflexão curatorial mais duradouro que inclui outras iniciativas. Mais do que um espaço de representação e de interpretação, é um lugar de troca, de produção crítica e de reflexão, com um programa de iniciativas que se desenrola em paralelo, e não de forma subsidiária. No caso da Documenta 12, o modo como o processo curatorial foi construído em conjunto com um grupo de especialistas locais, o jornal on-line, as 12 revistas publicadas (Schöllhammer, 2007) e o programa de conversas, encontros e debates potencializaram uma rede horizontal de troca e de conhecimento. A Documenta 12 demonstra como os conteúdos, as metodologias e a repercussão da Exposição podem e devem ser transformados, recorrendo para tal à internet, aos meios digitais e às novas tecnologias de digitalização (Documenta 12, 2007). Ainda de assinalar, em 2016, a série de eventos e de conversas no Corner College, programada por Dimitrina Sevova, em colaboração com Alan Roth, com o título *The Artist as The Curator as The Artist (The Art of Curating or How about a Paracuratorial Turn?),* pelo debate proposto sobre a prática "para-curatorial", ou seja, sobre a programação tradicionalmente encarada como subsidiária da exposição e que tende a assumir, cada vez mais, a mesma importância e significado do que a própria exposição.

Deste modo, importa refletir especificamente sobre a Exposição de Arte e Design[27], percebendo o modo como os artistas, curadores e arquitetos problematizaram a relação conteúdo e contentor, conceberam a Exposição como um universo integrado e autónomo, reconhecendo a sua importância

[26] "Sobre a poética da Documenta 12: concebemos a exposição como um meio. Isso afasta-nos da mera representação dos 'melhores artistas do mundo' para a produção de um espaço experiencial no qual é possível explorar os termos 'obra de arte' e 'público' em estreita justaposição. O que é a Arte Contemporânea? O que é um público contemporâneo? A experiência da Arte é sempre a experiência da vida. Se quisermos redefinir esse relacionamento, precisamos de um meio que nos remova do nosso 'contexto diário' e imediato. A experiência estética, que começa quando o significado, no sentido convencional, termina, poderia ser esse meio" (trad. autora).

[27] O número e a frequência de exposições de Arte Moderna e Contemporânea que são evocadas ou revisitadas desde o início do século XXI demonstram como a Exposição é objeto de reflexão. Greenberg (2009) refere que esta tendência dá origem a um género específico de exposições, a que designa de "remembering exhibitions". De acordo com este autor, este género de exposições pode assumir três fórmulas: reconstruir a exposição original, com as obras exibidas ou réplicas dispostas segundo o mesmo discurso e localização; tomar como referência uma anterior exposição e reinterpretar o seu título ou assunto; e expor e publicar, de modo físico ou digital, a memória documental do processo criativo de uma exposição.

como espaço privilegiado para o efetivo encontro entre o homem e a Arte. O objetivo é assinalar as principais transformações ocorridas na Curadoria e no Design Expositivo desde o início do século XX que nos fazem colocar a hipótese de a Exposição poder transformar-se numa "Obra de Arte Total", se existir esta intencionalidade.

Capítulo 2. O artista-curador: a Exposição como criação artística

"The creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act"[28]

Marcel Duchamp, 1973 (cit. Storrie, 2007, p.52)

[28] "O ato criativo não é realizado apenas pelo artista; o espectador, ao decifrar e interpretar as caracteristicas da obra, coloca-a em contato com o mundo exterior e, assim, acrescenta sua contribuição ao ato criativo" (trad. autora)

Picasso e a exposição da *Guernica*

Em meados do século XIX, os artistas reivindicam um papel ativo na exposição do seu trabalho, mostrando vontade em colaborar e mesmo assumir a responsabilidade pela conceção e o desenho expositivo, evitando a mediação de terceiros. Esta atitude traduz a assunção do valor político da Exposição, enquanto lugar de encontro do público com a Arte, e de comunicação do artista. Manifesta também a plena tomada de consciência de como as condições de exposição determinam a perceção do visitante, condicionando a leitura e o sentido da própria obra. Tomemos a pintura *Guernica* de Pablo Picasso como exemplo, dado que esta obra "tiene en nuestro siglo, y en relación con una problematica histórico-política, la misma importancia que tuvo en relación con la problemática histórico-religiosa del siglo XVI el Juicio universal de la Sixtina"[29] (Argan, 1991, pp.437-438). Em 1937, no revolucionário e racionalista Pavilhão da República de Espanha, desenhado por Jose Luis Sert (1902-1983) e Luis Lacasa (1899-1966) para a *Exposition internationale des Arts et des Techniques appliqués à la Vie moderne* (*Exposição Internacional de Artes e Técnicas da Vida Moderna)* (Paris), Picasso apresenta *Guernica* no piso térreo, num espaço aberto para a rua e para um pátio central, ganhando a força de um mural. Privilegia assim que o público percecione a obra de forma próxima, natural e viva, e a tenha sempre presente no seu campo de visão quando circula dentro e fora do pavilhão (ver figura 25).

Fig. 25 Montagem da exposição do Pavilhão da República de Espanha em Paris, 1937
(Fotografia de D. Jose Lino Vaamonde http://guernica.museoreinasofia.es/documento/pabellon-de-espana-en-la-exposicion-internacional-de-las-artes-y-las-tecnicas-para-la-vida-moderna-fotografias-de-jose-lino-vaamonde - Acesso: 2 jan. 2018)

[29] "no nosso século, em termos históricos e políticos, tem a mesma importância que o Juízo Final da Capela Sistina teve na problemática histórico-religiosa do século XVI" (trad. autora).

No final da exposição, Picasso decide que *Guernica* itinere pela Noruega, Dinamarca, Suécia, Inglaterra e Estados Unidos com intenção de angariar fundos para os refugiados políticos espanhóis (Fundacion Picasso, s.d). Com o início da Segunda Guerra Mundial, Picasso deposita *Guernica* e os respetivos estudos no MoMA, e reforça esta decisão em 1958 até que Espanha se torne uma democracia. Em consequência deste depósito, *Guernica* é exposta como peça central da exposição retrospetiva *Picasso: forty years of his art (Picasso: 40 anos da sua arte)* (1939) e *Picasso: 75th anniversary exhibition* (*Picasso: exposição do 75º aniversário*) (1958) (MoMA – Exhibition History, 2017). Em ambas as exposições, a obra aparece recortada pela iluminação no espaço branco da galeria expositiva. Entretanto, *Guernica* continuava a itinerar pelos Estados Unidos, América Latina e Europa até 1958, ano em que o MoMA deixou de autorizar a sua saída por questões de conservação e segurança, apresentando a obra apenas em exposições temporárias. Após a dissolução das cortes franquistas em 1977, o conturbado processo de implantação da democracia faz com que seja só em 1981 que o MoMA, os herdeiros de Picasso e o Estado Espanhol cheguem a acordo e que *Guernica* integre o espólio do Museo del Prado. Devido à importância política de *Guernic*a, o Museo del Prado transfere as pinturas e esculturas do século XIX existentes no salão de Luca Giordano no Cason del Buen Retiro para deste modo dar destaque à obra. Numa caixa de expressão cubista, à prova de bala, e sob escolta militar, *Guernica* surge aos olhos do público por detrás de uma barreira intransponível (ver figura 26).

Fig. 26 Cason del Buen Retiro, Madrid, 1981
(Fotografia de Lluís Casales. http://guernica.museoreinasofia.es/documento/guernica-instalado-tras-su-urna-protectora - Acesso: 4 jan. 2018)

Em 1992, passa para o acervo do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía e, três anos mais tarde, deixa de ter o vidro antibala para sua proteção, mantendo-se, no entanto, a estreita vigilância para impedir a aproximação do público.

Das várias apresentações de *Guernica*, destacamos a instalação levada a cabo em 1953, na exposição dedicada a Picasso, no Palazzo Real (Milão), um dos locais bombardeados durante a Segunda Guerra Mundial. Picasso decide instalar *Guernica* na emblemática Sala delle Cariatidi. Esta conservava as marcas dos bombardeamentos nas paredes, apesar de ter sido restaurada com um novo pavimento e uma nova cobertura. Conforme capta o fotógrafo René Burri (1933-2014) (ver figura 27), a decisão de Picasso passa também por colocar *Guernica* solta da parede e em diagonal, recuperando a escala de mural, que havia perdido depois de 1937. A iluminação artificial sublinhava a verticalidade das pilastras e acentuava a dramaticidade do local, criando um espaço de silêncio e contemplação. Pintura e Arquitetura, em conjunto, formavam uma instalação de denúncia das atrocidades da guerra que os visitantes podiam recordar e vivenciar naquele momento. Esta intervenção de Picasso é exemplo da sensibilidade e do entendimento dos artistas na configuração espacial e na opção expositiva que condiciona muito significativamente a vivência do público e a leitura da sua obra.

Fig. 27 Sala delle Cariatidi, Palazzo Real, Milão, 1953
(© René Burri. http://guernica.museoreinasofia.es/documento/guernica-en-el-palazzo-reale-de-milan - Acesso: 4 jan. 2018)

O facto de na Arte Moderna se passar a atribuir especial atenção às questões físicas e espaciais da apresentação das obras, sobretudo a partir de 1920 (Kachur, 2001, p.6), contribuiu de modo significativo para que muitos artistas considerassem a Exposição como tema central de interesse[30], como meio privilegiado da pesquisa criativa ou até mesmo como uma expressão artística autónoma (Filipovic, 2013, pp.5-6).

O interesse dos artistas pela Exposição é uma constante[31], assumindo diferentes propósitos e manifestações ao longo dos séculos XX e XXI. Alguns artistas procuram tornar evidente a moldura social e política na qual se opera a ação museológica e curatorial, evidenciando os seus mecanismos e condicionantes. É frequente terem como tema de análise a ontologia da Exposição, procurando refletir sobre a sua natureza enquanto meio e mensagem, através de um trabalho que questiona o seu léxico e gramática formal. Outros, mais sensíveis a uma leitura integradora do espaço físico, exploram o sentido e a vivência da Exposição como instalação. A este propósito, as pesquisas desenvolvidas pelas vanguardas históricas nas primeiras décadas do século passado e pelas manifestações artísticas nos anos de 1960-1970 têm particular significado, uma vez que valorizam a ativação do público e a dimensão espacial da obra, o que conduz a uma diluição das fronteiras entre objeto e lugar, para além de concorrer para a afirmação da Exposição de Arte como Obra.

Segundo Altshuler (2008, pp.18-19), a ação do artista enquanto curador passa por dois momentos distintos. Até à Segunda Guerra Mundial, são os artistas que promovem e organizam as exposições mais importantes para a afirmação das novas linguagens artísticas. Depois de 1945, vão ser os museus, centros de arte e galerias a assumir esse protagonismo através da ação direta dos seus diretores e programadores, passando os artistas a serem colaboradores convidados. Completando esta análise, podemos afirmar que até 1945, as exposições com curadoria dos artistas ocorriam em galerias independentes ou espaços privados, devolutos e alugados para o efeito, passando depois para a esfera institucional do museu. Já Dunlop (1972, p.8) havia sublinhado que a reflexão crítica sobre o formato tradicional da Exposição começara por ser uma iniciativa dos artistas, sendo depois

[30] Relacionado com este interesse, evidencia-se também uma atenção dos artistas pela instituição-museu, identificável de muitos e diferentes modos. Recordemos a forma como muitos artistas foram constituindo as suas próprias coleções, entendendo-as como fontes de inspiração e referência, realidade que encontra os seus antecedentes nos Gabinetes de Curiosidades do Renascimento. Outro tópico recorrente é o papel dos museus como arquivos e guardiões de conhecimento. Neste caso, os critérios que determinam a constituição e o crescimento das coleções e os materiais e processos de inventariação, ordenação, classificação e sistematização dos acervos são alguns dos aspetos mais frequentemente discutidos (McShine, 1999, pp.13-15).

[31] Mesmo não tendo a Exposição como tema principal de análise, muitos artistas apropriam-se da linguagem museográfica, utilizando vitrinas, plintos ou bases, legendas, mobiliário de acondicionamento ou embalagens, numa clara demonstração da existência de um *Museum Effect* (Putnam, 2001).

desenvolvida por críticos, historiadores e diretores de museus, sendo que esta mudança é vista como consequência da progressiva institucionalização da Arte Moderna e da valorização da criação contemporânea, mais evidente a partir da década de 1960 (Altshuler, 2013, p.11). Este facto, em articulação com os pressupostos da Nova Museologia, faz com que muitos museus, independentemente da sua natureza e acervo, convidem artistas a assumir o papel de curadores e de designers expositivos, ou lhes encomendem obras inspiradas na sua história, acervos e espaços. Esta ação começa a ser frequente durante os anos de 1980, até se tornar uma prática comum nas décadas seguintes. Este facto é um sinal evidente de como esta política permite aos museus atrair novas audiências, da crescente importância da Curadoria e do reconhecimento por parte dos artistas do valor e eficácia da Exposição como sua expressão artística. Importa ainda mencionar que a partir de meados da década de 1980, o florescente mercado de Arte, com os seus diferentes protagonistas, lógicas, funcionamentos e espaços, passa a ser tema de interesse para vários artistas que o registam, recorrendo sobretudo à fotografia. Um dos assuntos frequentes é a forma como se reflete na prática a consagração do museu em termos socioculturais, urbanísticos e arquitetónicos, assumindo o espaço expositivo um natural destaque.

Conforme sublinham Altshuler (2008, 2013), Putnam (2001), Filipovic (2013) ou Zerovc (2015), a ação dos artistas como curadores tem desempenhado um papel disruptivo na prática curatorial, uma vez que a sua liberdade criativa lhes permite fugir de regras e princípios da Museologia que desafiam convenções museológicas e normas expositivas vigentes, acabando por questionar, conforme sublinha Filipovic (2013, p.20), os próprios conceitos e definições de Exposição e de Arte. Dada a temática desta dissertação, este capítulo centra-se nas propostas que denotam um entendimento da Exposição como Obra, destacando as que consideramos mais experimentais e inovadoras por ativarem o visitante, as peças e o espaço. Excluímos desta análise as exposições que, embora sejam importantes na História da Arte por significarem momentos de afirmação de novas linguagens artísticas, tiveram um formato e um desenho expositivo convencionais.

Precursores: Courbet, a Exposição sem mediação; Brancusi, o Ateliê como Obra; Monet, a instalação imersiva

Em 1855, o salão anual de Artes Plásticas ocorria por ocasião da Exposição Universal, realizada pela primeira vez em Paris, sob os auspícios de Napoleão III (1808-1873). Gustave Courbet (1819-1877) vê recusadas pelo júri do Salon duas grandes pinturas da sua autoria, *Un enterrement à Ornans* (*O Enterro em Ornans*) (1849-50) e *L'Atelier du peintre (O Ateliê do Pintor)* (1854-55), alegadamente por falta de espaço. Em reação a esta decisão, Courbet protagoniza um acontecimento inédito, retirando

todos os seus trabalhos que haviam sido aceites para o grande certame e organizando a primeira exposição individual da História da Arte. Com o apoio do colecionador de Arte e seu amigo pessoal, Alfred Bruyas (1821-1876), Courbet erige perto do certame um pavilhão temporário, mais conhecido como *Pavillon du Réalisme (Pavilhão do Realismo)*, onde organiza a exposição *Le Réalisme, par Gustave Courbet, propose aux visiteurs 40 tableaux de son œuvre. Prix d'entrée 1 franc* (*Realismo, de Gustave Courbet, apresenta aos visitantes 40 pinturas do seu trabalho. Preço de entrada 1 franco*). Nesta exposição exibe quarenta trabalhos, entre os quais as duas telas que haviam sido recusadas (Musée de Orsay, s.d), obras emprestadas por colecionadores, quatro desenhos e um conjunto de formatos pequenos (litografias e fotografias) para venda.

Apesar de se conhecer muito pouco sobre os planos exatos da exposição, são evidentes as razões porque esta atitude contestatária de Coubert valer-lhe-á um lugar pioneiro e visionário na história das exposições. Este gesto significa uma consciencialização do valor político da exposição e a plena assunção do artista sobre a estratégia de apresentação do seu trabalho. O conceito expositivo de Courbet era fazer uma mostra dedicada ao movimento político e estético do Realismo. Para tal, seleciona as obras para exposição, define a sua organização no espaço e redige os textos de sala. Ou seja, assume o papel de curador do seu próprio trabalho, definindo o que queria apresentar e como o queria fazer, recusando qualquer mediação. Courbet é também revolucionário em termos comerciais, pois decide vender as suas obras diretamente, produzindo uma série de fotografias e de litografias para o efeito (o que hoje poderíamos chamar de *merchandising*), para além de editar o respetivo catálogo, onde publica na introdução o manifesto do Realismo. Igualmente importante é o facto de Courbet ter decidido estar sempre presente na exposição, promovendo o encontro e a interação direta com o público para conversar sobre os seus trabalhos. Esta atitude demonstra que mais do que se preocupar com os seus pares ou com o público conhecedor, Courbet dirige-se a um público mais vasto e indiferenciado, tal como se autorretrata no *Ateliê do Pintor*. Com esse encontro, Courbet assume a responsabilidade social do artista, ao mesmo tempo que exige também a consciencialização e a participação do público, reconhecendo a importância do receptor na experiência da Arte e o encontro com a Arte como uma ação viva. Fiel ao seu posicionamento socialista, Courbet dessacraliza a ideia de Arte como uma atividade afastada da realidade e rompe com a conceção romântica de artista, em nome de uma Arte viva e socialmente comprometida.

Este teórico e fundador do Realismo, ficará assim conhecido como o primeiro artista a reclamar o controlo sobre a apresentação do seu trabalho (O'Doherty, 1976/1999, p.24) e, ao fazê-lo, a questionar todo o sistema de Arte, colocando em causa os critérios de avaliação em vigor, o papel legitimador da Academia e dos seus júris, e o modelo de espaço expositivo, conforme o gosto dos

salões oficiais. Esta atitude de rutura abre um caminho que ecoa até aos nossos dias, em especial em artistas que expõem a moldura financeira, social e política da criação, produção e comercialização da Arte, demonstrando uma consciência ética e política da ação artística. Em 1867, Édouard Manet (1832-1883) segue o exemplo de Courbet e organiza a sua primeira exposição individual e respetivo catálogo, depois dos escândalos que as suas pinturas *Le Déjeuner sur l'herbe* (*O almoço sobre a relva*) e *Olympia* originaram, respetivamente em 1863 e 1865, e das grandes dificuldades em continuar a apresentar o seu trabalho (Dunlop, 1972, p.61). Courbet e Manet ao assumirem também o papel de curadores, vão agir em conformidade com esta nova responsabilidade. Na História da Arte, Courbet e Manet têm um papel visionário, sendo precursores das exposições organizadas por artistas sobre o seu próprio trabalho (Altshuler, 2008, p.11; Obrist, 2014, p.37).

Note-se que em sequência da ação de Courbet e Manet, organizam-se periodicamente exposições impressionistas, entre 1874 e 1886, que introduzem várias alterações ao modelo expositivo vigente. Na primeira exposição (1874), as pinturas são colocadas em duas filas horizontais, por indicação de Edgar Degas (1834-1917), e dispostas pela sua dimensão, numa sequência definida por sorteio. Esta opção rompe com o princípio das paredes completamente cobertas de pinturas sem espaço entre si (Altshuler, 2008, p.17) – efeito "wallpaper" (O'Doherty, 1976/1999, pp.16-18). Na quinta exposição impressionista (1880), a cor das paredes é definida tendo em consideração as pinturas apresentadas, e na sexta mostra as molduras das obras de Camille Pisarro (1830-1903) definem-se em complementaridade com a própria pintura (Altshuler, 2008, p.17). As alterações introduzidas nas exposições impressionistas traduzem a revolução iniciada no final do século XIX, na sequência da invenção da fotografia, e que desencadeou grandes transformações no modo como a pintura passou a ser valorizada enquanto realidade autónoma, e não tanto sua capacidade ilusionista (O'Doherty, 1976/1999, p.19-24). Este facto tem repercussões no modelo expositivo porque pressupõe um novo entendimento de cada obra, da relação entre elas e da interação com o espaço. A opção expositiva deixa de ser uma questão secundária e a parede ou o lugar tornam-se coprotagonistas. Como O'Doherty sublinha (1976/1999, p.25), "the relation between the picture plane and the underlying wall is very pertinent to the esthetics of surface", iniciando uma transformação que vai conduzir ao modelo expositivo moderno em que "context becomes content. In a peculiar reversal, the object introduced into the gallery 'frames' the gallery and its laws"[32] (O'Doherty, 1976/1999, p.15).

[32] "A relação entre a pintura e a parede onde é colocada é muito relevante para a estética da superfície", iniciando uma transformação que conduz ao modelo expositivo moderno onde 'o contexto se torna conteúdo'. De forma peculiar, o objeto introduzido na galeria 'emoldura' a galeria e as suas leis" (trad. autora).

Para além de Courbet e Manet, importa mencionar James McNeill Whistler (1834-1903) e a sua *Peacock Room (Sala dos Pavões),* para que possamos identificar, conforme refere Obrist (2014, p.38), os três artistas que foram precursos no século XIX no que diz respeito à afirmação do artista curador, da instalação e da Exposição como Obra. A *Peacock Room (Sala dos Pavões)* é uma sala de jantar projetada para a habitação em Londres de Frederick Richards Leyland (1831-1892), com projeto de Thomas Jeckyll (1827-1881). Inicialmente o arquiteto solicita a Whistler a sua colaboração apenas sobre o esquema cromático da sala destinada à exibição da coleção de porcelana azul e branca chinesa e da tela de Whistler, *The Princess from the Land of Porcelain* (*A Princesa da Terra da Porcelana)* (1863-4). Porém, entre 1876 e 77, Whistler acaba por extravasar as suas competências e, à revelia do próprio proprietário, transforma a sala inteira com novas pinturas que cobrem o teto e as paredes, realizando o que Obrist (2014, p.38) sublinha ser um dos primeiros exemplos do entendimento do espaço como uma instalação artística, uma Obra Total (ver figura 28). De facto, há uma continuidade e unidade entre os vários planos (chão, paredes, teto), as obras em exposição e os motivos decorativos das pinturas. O espaço, os expositores e a luminária, em conjunto, criam um ambiente singular e imersivo.

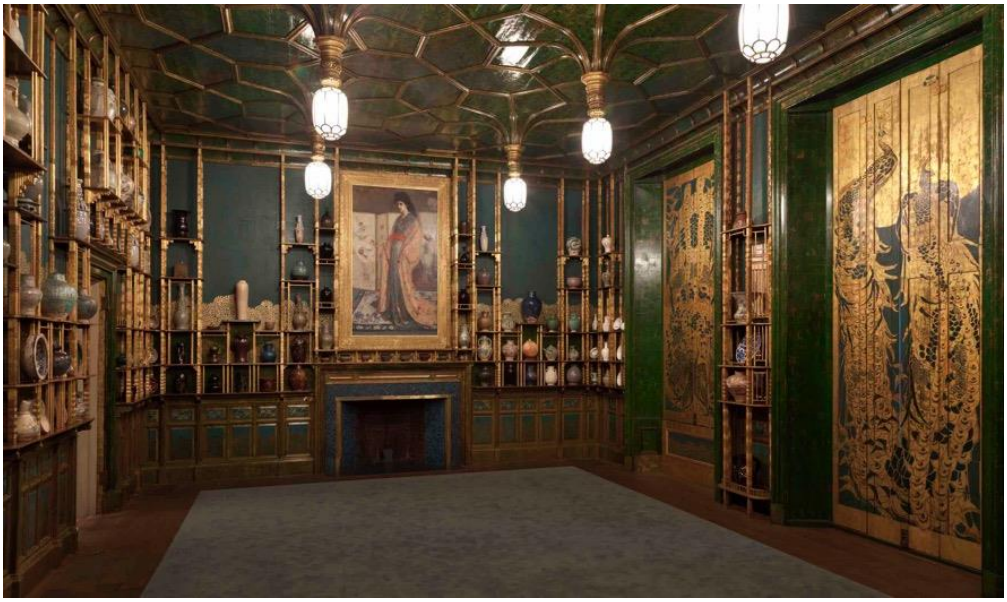


Fig. 28 James McNeill Whistler, *The Peacock Room (A Sala dos Pavões)*, 1976-1977
©Freer Gallery of Art and Arthur M Sackler Gallery.
(https://en.wikipedia.org/wiki/The_Peacock_Room#/media/File:The_Peacock_Room.jpg - Acesso: 19 set. 2017)

As duas próximas referências remetem-nos para o primeiro quartel do século XX e para dois artistas essenciais na afirmação da Arte Moderna, Claude Monet e Constatin Brancusi (1876-1957). Monet e Brancusi dedicaram grande parte da sua vida a dois projetos que, sendo distintos, têm em comum um entendimento da Exposição como Obra e uma particular atenção com a perceção do público. Enquanto Monet idealiza a exposição dos seus *Nenúfares* como uma instalação imersiva, em

resultado da estreita unidade entre pintura-espaço-luz-tempo, Brancusi vive o seu ateliê, conforme refere Serota (2000, p.24), como o lugar privilegiado de apresentação, trabalho, criação e experimentação, fazendo do exercício constante de disposição e inter-relação das suas esculturas com o espaço envolvente uma forma exponencial para o seu processo criativo. De formas distintas, os dois projetos são também entendidos como processos em aberto, nunca inteiramente finalizados. Ambos passam por uma série de vicissitudes após a morte dos seus artistas-curadores, sendo alvo de vários projetos de reconstrução que levantam questões sobre a autenticidade do resultado final e o desrespeito pela ideia inicial de cada criador. Estamos perante duas situações representativas do difícil processo de institucionalização da Arte Contemporânea. Ambas levantam a questão sobre a estetização e a possível desvitalização das obras quando integradas no contexto museológico, e a tensão latente entre a preservação da obra e o respeito pela intencionalidade do autor, por um lado, e a garantia das condições de segurança da obra e de acessibilidade do grande público, por outro.

Brancusi, a partir de 1916, ano em que se instala na Rue Impasse Ronsin, experimenta diferentes disposições e agrupamentos de peças, num processo interminável em busca de várias configurações espaciais, resultantes da interligação entre as peças, o espaço circundante, a iluminação, as diferentes escalas e os vários materiais em presença. Este trabalho assume um novo estágio a partir da década de 1920, uma vez que quando vendia uma determinada obra, Brancusi preenchia o lugar vazio por uma cópia exata em gesso, demonstrando uma vontade em manter a unidade do grupo escultórico que integrava, e a harmonia do espaço. Mesmo depois de ter deixado de esculpir e expor, Brancusi continua a trabalhar o seu estúdio como uma Obra de Arte em si mesma (Brancusi's Studio, s.d.). Tal como Serota ressalta (2000, pp.24-25), o significado deste trabalho para Brancusi é comprovado pelas inúmeras fotografias tiradas por si mesmo ou pelo seu amigo Man Ray (1890-1976) ao longo dos anos. Através destas imagens, e dos pequenos filmes existentes (Arts et Culture, 2015), percebemos que Brancusi não só alterava o posicionamento das esculturas e reconfigurava o espaço, tapando por exemplo alguns vãos, como realizava uma análise sobre as nuances da luz natural, suportada pelo registo fotográfico (ver figura 29 e 30). O autorretrato tirado no seu estúdio (ver figura 31) traduz também com evidência a valorização deste espaço como um lugar de questionamento sobre a sua própria natureza.

Fig. 29 Fotografia de Brancusi do seu estúdio em c. 1925
(Serota, 2000, p.25)

Fig. 30 Fotografia de Brancusi do seu estúdio em c. 1945-46
(Serota, 2000, p.25)

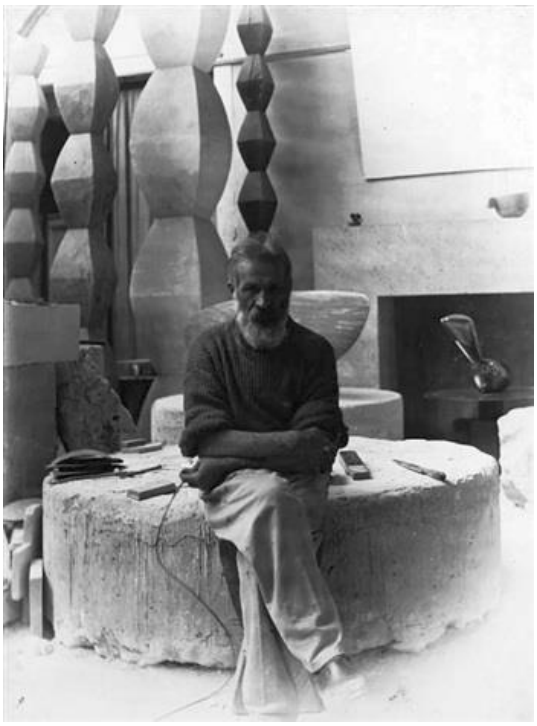


Fig. 31 Brancusi, Autorretrato no estúdio, s.d.
(https://www.pinterest.com/pin/64528207137708311/ - Acesso: 12 jul. 2017)

Todos os registos explicam a razão pela qual o estúdio de Brancusi foi um dos espaços mais influentes para a reflexão sobre a natureza do espaço expositivo no interior do museu, uma vez que Brancusi trabalhou e refletiu em detalhe sobre o valor estético do chão, das paredes e da iluminação, de forma integrada e complementar com as peças, avaliando as suas ínfimas conexões (O'Doherty, 2008, p.38)[33].

Em 1957 abre-se um novo capítulo sobre este projeto, na sequência da decisão de Brancusi doar ao Estado Francês o seu estúdio, com todo o seu conteúdo[34] impondo a condição de o lugar ser preservado de forma integral, de modo a tornar-se acessível ao público enquanto museu (Brancusi's Studio, s.d.). Depois de o edíficio em Impasse Ronsin ter sido destruído em 1961, o Estado Francês mandou construir uma réplica parcial do estúdio no Musée d'art Moderne de la Ville de Paris (Palais de Tokyo), que ficou aberta ao público entre 1962 e 1977. No entanto, esta reconstrução contraria a vontade expressa de Brancusi, uma vez que desvirtuava a identidade e a integridade do espaço

[33] Outro dos estúdios a destacar pelo seu importante significado para o desenvolvimento da galeria de arte é o estúdio-habitação de Piet Mondrian (1872-1944), primeiro em Paris, depois em Nova Iorque (O'Doherty, 2008; Serota, 2000). Recorde-se também e este propósito que em 1931, Mondrian defendia que um museu de Arte Contemporânea devia mostrar a evolução do naturalismo à abstração, em salas separadas e articulando a Arte, a Arquitetura e o Design (cit. McSchine. 1999. p.208).

[34] 137 esculturas – finalizadas, em curso e como moldes –, 87 bases, 41 desenhos, 2 pinturas, mais de 1600 fotografias, ferramentas de trabalho, mobiliário, documentação e biblioteca (Brancusi's Studio, s.d.).

original. Daniel Buren, em 1971, reforça a vontade de Brancusi em querer garantir a preservação e a abertura integral do seu estúdio como espaço expositivo, pois esta decisão evitava o processo de seleção, classificação e estetização dos objetos inerente a todos os processos de integração em museus, evitando a sua deturpação. Buren realça também o facto de as obras finais poderem ser observadas no mesmo espaço que os moldes, peças inacabadas e ferramentas de trabalho. Esta atitude, segundo ele, evitaria a perda do referencial original e a criação de uma visão idealizada e descontextualizada da Arte (cit. McShine, 1999, pp. 223-224).

A segunda reconstrução foi integral, estando aberta ao público entre 1977 e 1990, junto ao Centre Pompidou. O terceiro e derradeiro projeto de reinstalação ocorre entre 1992-1996, segundo desenho do arquiteto Renzo Piano (n.1937), na Place Beaubourg, à frente do Centre Pompidou (Renzo Piano Building Workshop, s.d.). Piano reproduz a planta do estúdio, com as suas quatro divisórias (ver figura 32), respeita a sua orientação, medidas e forma, repetindo também o mesmo tipo de cobertura, obtendo uma luz natural idêntica à do espaço original. Ou seja, reconstrói integralmente o Estúdio Brancusi, sendo fiel à documentação existente. As esculturas em gesso, pedra ou madeira foram colocadas de acordo com as fotografias existentes, por entre os "fantasmas" dos lugares originais, como a lareira e as portas, ao mesmo tempo que a disposição das ferramentas, com as marcas evidentes do seu manuseamento, permite compreender o esforço físico e o exímio trabalho técnico de cada obra.

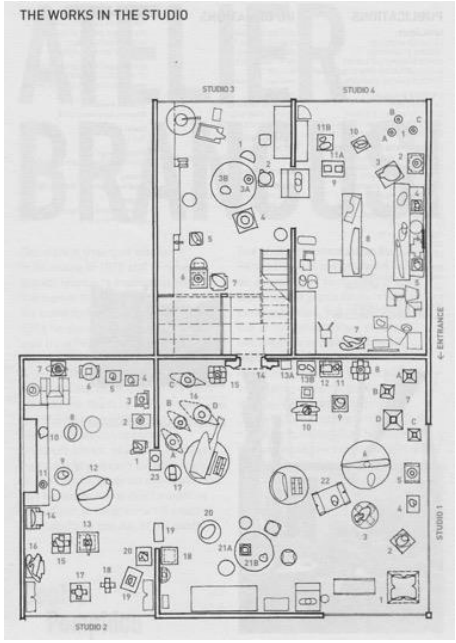


Fig. 32 Planta do Estúdio Brancusi com a localização das peças pelas 4 divisórias
(Folheto do Museu)

Em termos arquitetónicos, a réplica do Estúdio Brancusi está inserida num edifício térreo, de planta

quadrada e cobertura quase plana, fechado em relação à envolvente por um baixo muro e dois níveis de escadas, com um pequeno jardim como antecâmara. A disposição num dos extremos da praça e a opção de desenvolver o edifício para dentro permite que nos afastemos do burburinho da praça e das ruas limítrofes, entrando num espaço de silêncio e tranquilidade que nos convida ao recolhimento. Uma vez no interior, Piano encaminha-nos por um corredor junto às paredes exteriores do edifício, desenhado para uma circulação unidirecional. Não podemos entrar fisicamente no estúdio, pois o seu acesso encontra-se vedado. Caminhamos em seu redor, olhando para o interior das várias divisórias através de alçados em vidro, o que nos permite uma boa visão de conjunto de cada espaço e das várias obras que o compunham (ver figura 33).

Fig. 33 ***L'Atelier Brancusi***
(fotografia Bárbara Coutinho 2008)

A solução encontrada permite que os visitantes tenham a perceção visual do que foi outrora um dos lugares mais importantes de trabalho e pesquisa da Arte Moderna. Os trabalhos estão colocados respeitando a intenção do artista, o que permite uma certa contextualização e relação entre eles. Porém, não deixa de ser um espaço liofilizado e asséptico, de certo modo, até mudo, dado o muro invisível e o corrimão de segurança que se interpõem entre nós e as peças, que não permite a nossa aproximação e circulação entre as peças e ferramentas, impedindo uma vivência plena do local ao mesmo tempo que os reflexos do exterior sobre os vidros causam alguma confusão. A legendagem é também um pouco confusa, sendo colocada no exterior do vidro, em listagem. O resultado é uma natureza-morta do vivo estúdio de outrora, uma espécie de aquário.

O outro gesto precursor de um entendimento estreito entre a obra, o espaço e o público é protagonizado por Claude Monet e promovido pelo seu grande amigo, estadista, jornalista e médico Georges Clemenceau (1841-1929), Primeiro-ministro de França entre 1906-1909 e 1917-1920. A

inauguração oficial deste novo espaço ocorre em 1927, já depois da morte de Monet, no Musée de l'Orangerie, no Jardim das Tulherias. Trata-se da série final de *Nenúfares*, pintada em oito grandes composições com quase 2 metros de altura e comprimento variável (de 6 a 17 metros), constituidas por 22 painéis colocados diretamente na parede (Georgel, 2006, s.p.), onde Monet desenvolve em pleno a pintura mural, que vinha trabalhando durante os últimos anos. É em Giverny, na Haute-Normandie, local onde decide instalar-se em 1883, e para onde projeta uma série de alterações para o efeito, que Monet inicia a sua pesquisa sobre esta planta aquática, trabalhando sobre ela durante mais de trinta anos. Monet pinta de modo incessante inúmeras telas que são, conforme sublinha René Wehrli, em 1952, uma obra precursora da Arte Abstrata (cit.Temkin, Lawrence, 2009, p.17). Esta revolução em direção à abstração é acompanhada pela pesquisa sobre o seu espaço de apresentação, apontando para o que virá a ser entendido como instalação, o que faz com que Monet seja, também nessa medida, um pioneiro. De acordo com Pierre Georgel (n.1943) (2006, s.p.), diretor do Musée de l'Orangerie entre 1993 e 2007, Monet começa por idealizar, logo em 1897, pouco tempo depois de começar a pintar os seus *Nenúfares*, um espaço pequeno, circular e fechado para a sua exposição. As telas seriam também mais pequenas e dispostas ao nível do olhar do homem médio, devendo ser apreciadas de perto.

Já em 1920, num desenho da autoria de Louis Bonnier (1856-1946) para a instalação de 12 painéis no então recém-criado Musée Rodin (1919), é visivel esta forma circular e fechada, com uma única entrada, que remete para a grande tradição dos panoramas do século XVIII, sendo ainda visível a continuidade das pinturas, sem arestas ou esquinas (ver figura 34). Esta ideia, tão querida para Monet, é expressa em muitas fotografias tiradas no seu ateliê, em que as pinturas estão dispostas no chão, ligeiramente sobrepostas nos seus limites, sugerindo uma paisagem aquática, onde Monet suprime a representação perspética, sem princípio nem fim[35].

[35] Monet é também precursor da pintura-mural, em que a tela, pelas suas dimensões e colocação, substitui a parede, tema que virá a ser desenvolvido por Jackson Pollock durante os anos de 1950, com consequências em termos expositivos (Rubin cit. Newhouse, 2005, p.160).

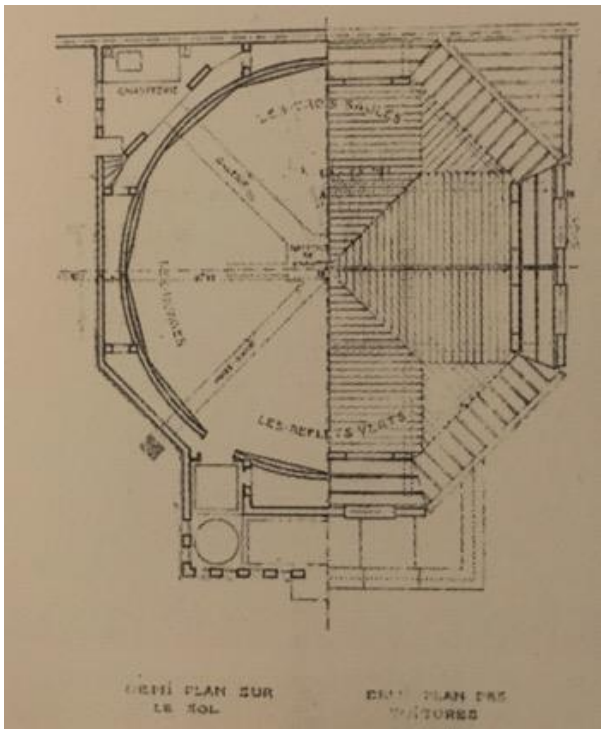


Fig. 34 Louis Bonnier, Planta do pavilhão para 12 telas da série *Nenúfare*s, Musée Rodin, 1920
(Georgel. 2006. s.p)

A primeira apresentação formal dos Nenúfares acontece em 1909, quando o galerista Paul Durand-Ruel expõe na sua galeria em Paris quarenta e oito quadros sobre esta temática (Temkin, Lawrence, 2009, p.16). Cinco anos mais tarde, em 1914, Clemenceau incentiva Monet a desenvolver uma grande obra pública sobre o tema, sendo que os trabalhos vão decorrer até 1926 (Georgel, 2006, s.p.). A decisão de construir duas salas elípticas para a sua exposição permanente acontece, segundo Georgel (2006, s.p.) em 1918, após o final da Primeira Guerra Mundial, com o propósito de ser um monumento à paz. Clemenceau, então Primeiro-ministro francês, decide que o projeto seria realizado no edifício construído em 1852/53, no Jardim das Tulherias, segundo projeto de Firmin Bourgeois (1786-1853), para ser uma estufa de laranjeiras e que haveria também de servir como local de exposições, eventos e depósito militar.

Os trabalhos têm início em 1922, com projeto do arquiteto-chefe do Palais du Louvre e Tuileries, Camille Lefèvre (1876-1946), a partir de desenhos do próprio Monet e em estreita colaboração com ele. Tendo por base os desenhos de Lefèvre, Georgel (2006, s.p.) sublinha a planta com a forma do símbolo de infinito, construída pela disposição das duas salas elípticas, dos vários acessos e da circulação livre e fluida do espaço (ver figura 35).

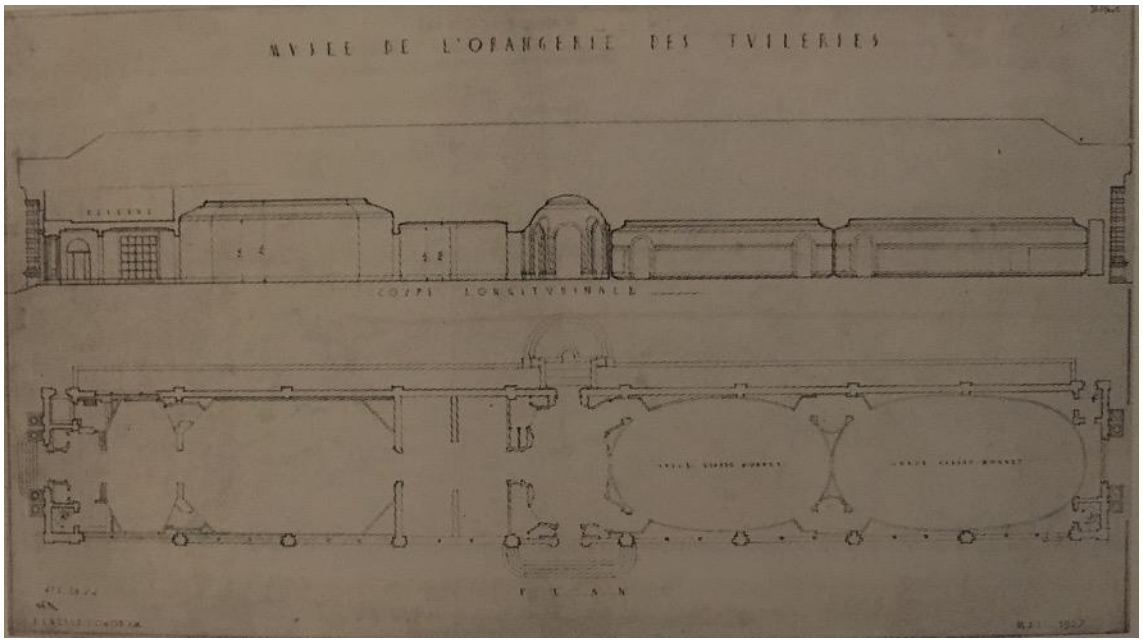


Fig. 35 Camille Lefèvre, Projeto definitivo para a instalação dos *Nenúfares* no Musée de l'Orangerie, 1922. Corte e Planta
(Georgel. 2006. s.p)

Importa também ressaltar a existência de um vestíbulo, concebido como um lugar de paragem e preparação para o encontro do visitante com o belo, a natureza e a ordem cósmica através da Arte, conforme Monet pretendia. No interior da dupla elipse, o visitante podia deambular pelo espaço, num movimento de aproximação e afastamento das pinturas-murais, deixando-se guiar pelas diferentes tonalidades que a paisagem aquática ia adquirindo em consequência das diferentes gradações da iluminação zenital. O movimento sugerido era físico, e não apenas o do olhar, de modo a suscitar a sensação de submersão. Tal como Georgel (2006, s.p.) destaca, a intenção era criar um lugar onde o visitante pudesse sentir e testemunhar a passagem do dia e a mudança das estações. A orientação das duas salas (leste-oeste) foi pensada ao detalhe, tal como a iluminação natural, de modo a que, consoante a hora, o dia e o mês, a sala refletisse e projetasse para o observador a sensação da passagem das horas e a vivacidade da natureza. Monet dispõe as obras realizadas ao amanhecer a leste, e as executadas ao entardecer, a oeste, colando-as diretamente nas paredes. A fusão entre a pintura e o espaço é pensada ao mais pequeno detalhe, fazendo tudo parte da Obra. Em comparação com os primeiros planos de Monet, é alterada a planta, dimensão e organização do espaço. A área da pintura aumenta significativamente para assumir o dobro da altura, elevando-se acima da cabeça do homem médio, o que faz com que seja sobretudo trabalhada a visão periférica do visitante. Para Monet, o espaço tinha de proporcionar ao visitante um lugar de silêncio, contemplação e introspeção. As pinturas criavam a ilusão de um espaço aquático, sem fim, horizonte ou margem. E a planta em forma de infinito corroborava a sua intencionalidade. O objetivo, diria Monet, era criar um refúgio que possibilitasse a meditação, o que era conseguido através do

envolvimento e da imersão do visitante em termos mentais e físicos num espaço integrado, em articulação entre pintura-espaço-tempo-luz. Esta instalação pioneira torna-se, assim, um exemplo perfeito de como é insubstituível a presença física do visitante num determinado espaço e momento para a plena vivência da obra.

Tal como aconteceu com o Estúdio Brancusi, esta obra passa por uma série de vicissitudes. A receção inicial do público foi negativa (Georgel, 2006, s.p.), o que fez com que o espaço tenha passado por anos de desinteresse e abandono, e as pinturas murais tenham ficado em risco. Entre 1960 e 1965, foram realizadas profundas obras de renovação no edifício, em consequência da necessidade de instalar a coleção de Jean Walter e Paul Guillaume. As alterações introduzidas desvirtuaram radicalmente a intenção de Monet. Com o projeto do arquiteto Olivier Lahalle (1907-1986), o público passou a ter de subir um andar, para voltar a descer até entrar nas salas. O vestíbulo desapareceu, algumas passagens foram bloqueadas, transformando-se em arcos cegos, o que impedia a circulação fluida no movimento do infinito prevista por Monet. A cobertura das duas salas passou a ser feita por uma malha ortogonal em vidro o que fez com que os Nenúfares deixassem de ser apreciados com a luz natural, uma vez que foi construído um piso superior a todo o comprimento do edifício para albergar o novo acervo (Georgel, 2006, sp).

A terceira e derradeira renovação decorreu entre 2000 e 2006, de acordo com o projeto de Olivier Brochet (n.1956) do ateliê BLP Architects (Roudot, 2006). A equipa era ainda constituída por Emmanuel Lajus (n.1957) e Christine Pueyo (n.1958), juntamente com Michel Goutal, arquiteto-chefe dos monumentos históricos nacionais, sob a direção e a partir do programa de Pierre Georgel. O objetivo principal de Pierre Georgel era repor a integridade original da obra, permitindo que o público voltasse a vivenciá-la conforme idealizada por Monet. Em resposta, a proposta de Brochet defendia a demolição do anexo superior construído em 1965, a construção de dois pisos subterrâneos para a instalação da coleção, a restituição do acesso direto às salas dos *Nenúfares* e a remoção de parte dos alçados laterais do edifício da Orangerie para estender a "promenade" das Tulherias para dentro do edifício, criando um espaço de transparência e ligação visual direta entre o rio Sena e o jardim (ver figura 36 e 37).

Fig. 36 Elliott Erwitt, Sala dos *Nenúfares*, 1998
(https://www.picoku.net/tag/muséedelorangerie - Acesso:29 set. 2017)

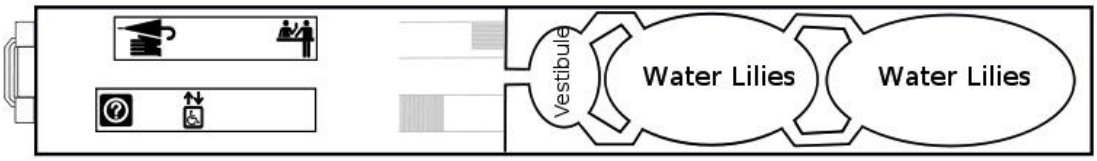


Fig. 37 Olivier Brochet, Renovação do Musée de l'Orangerie, 2000-2006. Planta do piso térreo
(Georgel. 2006. s.p)

Resultado de várias intervenções complexas em termos de engenharia financeira e de conservação preventiva, hoje acedemos diretamente à instalação dos *Nenúfares* através de uma ponte de madeira que liga o hall de entrada (onde estão localizados os serviços de informação e atendimento) a um volume cúbico em betão cru. No interior, acedemos ao vestíbulo, no seu formato original, e depois à dupla elipse, com todos os acessos reabertos. O teto das duas salas, em tecido translúcido e uniforme, permite a entrada da luz natural proveniente de uma cobertura em forma de cone colocada por baixo do telhado de duas águas em vidro. Esta solução permite a visualização dos murais sob o efeito da luz natural, sendo que a observação é mutável ao longo do dia e varia consoante a estação do ano. O branco é a cor dominante de todo o espaço, com as paredes e o chão uniformes, de modo a conseguir um lugar fluido. O assento em forma de elipse, no centro da sala, permite um lugar de paragem, ao mesmo tempo que sublinha a planta da sala, mas condiciona a vivência e a mobilidade do visitante. Os visitantes podem voltar a sentir esta obra na sua plenitude e a compreender a investigação que Monet levou até ao limite sobre as variações de um motivo – os nenúfares – por ação da luz, através da sua vivência concreta. A configuração e a dimensão espacial das salas fazem com que sintamos a impressão pintada por Monet, ao mesmo tempo que a variação da luz natural permite compreender melhor a sucessão de instantes efémeros em resultado da

complementaridade dos elementos naturais captados, a água, o céu e a vegetação, diluindo as fronteiras entre o real e o seu reflexo. Entre os vários motivos pintados por Monet, os *Nenúfares* são os que melhor se prestam à obtenção de um ambiente de diafaneidade. Pintura e Arquitetura, luz e tempo são concebidos em estreita complementaridade por Monet de modo a realizar uma Obra Total que ativa simultaneamente a peça, o espaço e o espectador. Esta última intervenção de Georgel, Brochet e Goutal consegue revitalizar a obra, sendo a que mais se aproximou da visão de Monet[36].

El Lissitzky e Marcel Duchamp, a instalação multissensorial imersiva

Quando falamos da ativação do espaço, das peças e do público é forçoso mencionar o pensamento e a ação de El Lissitzky. Animado pelo propósito revolucionário de restituir a unidade entre a Arte e a Vida, de modo a um efetivo e pleno desenvolvimento de um novo homem e de uma nova sociedade no seu conjunto, El Lissitzky desenvolve, a partir de 1926, um intenso trabalho como designer expositivo, vindo a considerá-lo como a sua obra mais produtiva e importante (cit. Ribalta, 2008, p.17). El Lissitzky criticava de forma contundente o formato tradicional das exposições por colocarem o visitante em posição passiva e apática.

> "The great international picture-reviews resemble a zoo, where visitors are roared at by a thousand different beasts at the same time. In my room, the objects should not all suddenly attack the viewer. If on previous occasions in his march-past in front of the picture-walls, he was lulled by the painting into a certain passivity, now our design should make the man active."[37] (El Lissitzky, 1926 cit. Ribalta, 2008, p.75)

A sua ação enquanto designer expositivo desenvolve-se, assim, no sentido de ativar o papel do visitante através da ativação do espaço e das obras, e decorre do trabalho que vinha a realizar, desde 1919, no âmbito das vanguardas suprematistas e construtivistas russas, com a designação de *Proun*

---

[36] Cinco telas da série dos *Nenúfares* estão na origem do Chichu Art Museum. Inaugurado em 2004 na ilha de Naoshima, no Oceano Pacífico, este museu está inserido no *Benesse Art Site Naoshima*, projeto promovido pelo empresário Soichiro Fututake (n.1945) a partir 1987. O Chichu museum é idealizado como uma obra integral, resultando do trabalho colaborativo entre o arquiteto Tadao Ando, o curador Yuji Akimoto e os artistas James Turrell (n.1943) e Walter De Maria (1935-2013). O projeto do museu e a conceção das quatro instalações permanentes (uma de Walter De Maria e três de James Turrell) foram pensadas de forma colaborativa pela equipa, o que gera uma sintonia entre o edifício e as obras, e permite uma experiência fenomenológica do espaço. Arte, Arquitetura e Natureza confluem em unidade e harmonia para criar um lugar único e permitir uma experiência estética (Akimoto, Rondeau, Suzuki e Tucker, 2005, p. 83).

[37] "As grandes exposições internacionais lembram um zoológico, com os visitantes a serem atraídos por milhares de feras diferentes ao mesmo tempo. Na minha sala, os objetos não devem atacar o espectador de repente. Em ocasiões anteriores, na sua marcha diante das paredes repletas de quadros, o espectador era embalado pelas pinturas, sendo conduzido para uma certa passividade. Agora, o nosso projeto deve procurar tornar o homem ativo." (trad. autora)

ou “Projeto para a Fundação de Novas Formas Artísticas”. Foi em 1923 que as suas composições espaciais abstratas ganharam uma dimensão tridimensional com o espaço *Proun*, projetado para o Grosse Berliner Kunstaustellung e definido por El Lissitzky como um espaço resultante do intercâmcio entre a Pintura e a Arquitetura (Drutt, 1999, p.9). O que torna tão particular esta obra para esta tese é o facto de ser uma primeira experiência e investigação sobre a forma como o espaço expositivo pode ser organizado e ativado (Drutt, 1999, p.14). *Proun* é, pois, a materialização de um espaço abstrato num espaço real, concebido como uma realidade una, contínua e dinâmica, resultante das relações dos planos e volumes geométricos de cores puras com o espaço. Quem ativa este dispositivo é o visitante, conforme sustenta Nobis (1998, p.146).

O trabalho de El Lissitzky como designer expositivo tem duas fases distintas. Na primeira, entre 1926 e 1928, pesquisa a abstração e a forma como esta pode ser vivenciada numa instalação expositiva, física e concreta. A segunda tem início em 1928 e prolonga-se pela década de 1930, sendo realizada no âmbito da representação oficial da União Soviética em vários certames internacionais. É o período em que El Lissitzky trabalha a fotomontagem, a perceção visual e o potencial espacial do uso das imagens. As duas instalações projetadas entre 1926 e 1928 são a *Raum für Konstruktive Kunst (Sala para a Arte Construtivista)* para a International Art Exhibition, em Dresden (1926), e o *Abstract Cabinet* (*Gabinete Abstrato*) para o Landesmuseum, em Hanôver (1927/28), esta última a convite do seu jovem diretor, Alexander Dorner (1893-1957), historiador de arte, professor, diretor e curador principal do museu que havia sido apresentado por Kurt Schwitters a El Lissitzky em 1922 (Drutt, 1999, p.13). Duas salas diminutas, bem demarcadas do espaço envolvente funcionam autonomamente, como caixas independentes. Teto, paredes e chão são pensados como elementos de uma realidade tridimensional abstrata, criada a partir de cores puras, formas geométricas e luz, sem referências com a arquitetura do lugar preexistente onde se instalam.

Em Dresden, as paredes são cobertas de ripas verticais iguais com intervalos de 7 cm, pintadas alternadamente de preto ou branco sob fundo cinzento, o que mudava o fundo das obras e provocava um efeito óptico consoante a localização do visitante (Dabrowski in McShine, 1999, p.46). É de assinalar a existência de um dispositivo cinético, construído por painéis metálicos perfurados e deslizantes, que o visitante tem de mover para observar cada pintura. Mesmo tapadas pelos painéis, as obras são parcialmente visíveis. O plinto para objetos é também desenhado de um modo construtivista, acentuando-se os planos com cor (vermelho e preto). A iluminação difusa, uniforme e zenital resulta do facto de o teto ser coberto com um tecido branco tensionado. Para além de trabalhos de El Lissitzky, são apresentadas obras de Fernand Léger (1881-1955), Francis Picabia (1879-1953), Moholy-Nagy, Piet Mondrian e Naum Gabo (1890-1977) dispostas no espaço como

atores num drama ou numa comédia (El Lissitzky, cit. Drutt, 1999, p.22), a diferentes alturas e com diversos espaçamentos entre si. El Lissitzky cria um espaço construtivista para a Arte Construtivista. Cada obra, sem perder a sua autonomia, é um elemento essencial para a construção tridimensional de uma nova obra, dinâmica e espacial, com um ritmo próprio, no qual o visitante é parte ativa. O espaço expositivo ativado autonomiza a Exposição como Obra (ver figura 38 e 39).

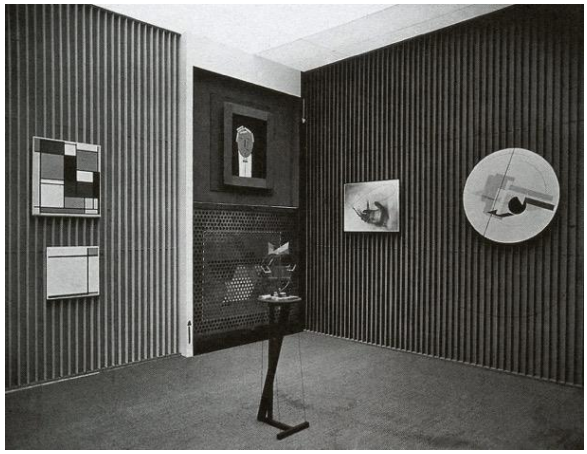


Fig. 38 El Lissitzky, *Raum für Konstruktive Kunst (Sala para a Arte Construtivista), International Art Exhibition*, Dresden, 1926. Perspetiva 1
(Nobis, 1998, p.153)

Fig. 39 El Lissitzky, *Raum für Konstruktive Kunst (Sala para a Arte Construtivista), International Art Exhibition*, Dresden, 1926. Perspetiva 2
(Löschke, 2013)

Já em Hanôver, El Lissitzky desenha uma sala destinada à apresentação de obras de Arte Abstrata de artistas contemporâneos, no âmbito da estratégia curatorial de Alexander Dorner remodelar as galerias expositivas (tema analisado no capítulo seguinte). A área designada por Dorner situava-se no final do percurso expositivo e não excedia os 20 m^2 (Nobis, 1998, p.148). El Lissitzky retoma muitas das soluções pensadas para Dresden. Cada parede volta a ser pensada como superfície ativa, usando para esse efeito as cores (branco, preto e cinzento), as texturas, os padrões dos materiais e a iluminação natural (desta vez, proveniente de um grande vão numa das paredes). Repete também o sistema cinético de telas deslizantes. Em termos de inovações técnicas, os plintos para objetos incorporam-se à parede e têm um espelho por trás para serem observadas em diferentes ângulos, ao mesmo tempo que um conjunto de vitrinas com um sistema rotativo permitia o visionamento de obras em papel e outra documentação (Storrie, 2007, p.47). As telas voltam a dispor-se diretamente nas várias superfícies dinamizadas, funcionando como elemento importante para o ritmo da composição espacial (ver figura 40).

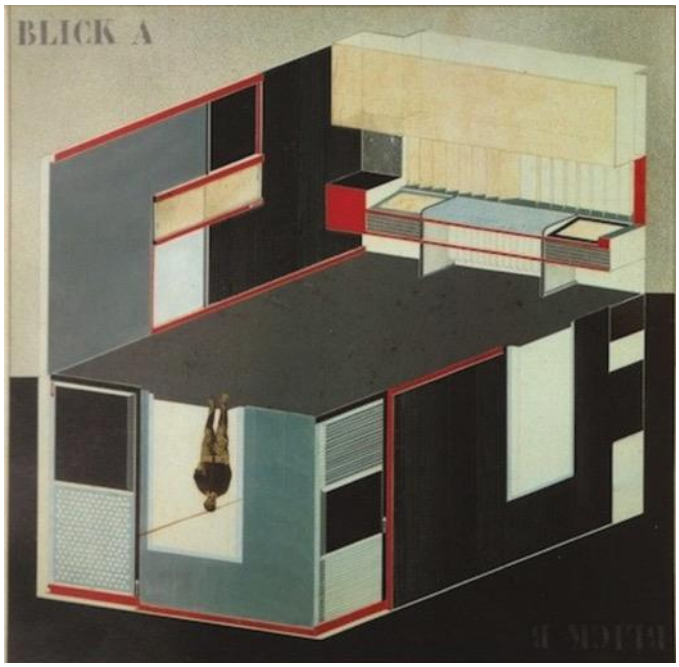


Fig. 40 El Lissitzky, desenho para *The Abstract Cabinet* (Gabinete Abstrato), Sprengel Museum Hannover, c. 1930
(Tupitsyn, 1999, p.22)

Pelo estudo isométrico de El Lissitzky, percebemos como no projeto original as cores seriam mais vivas. Por exemplo, seria marcante uma linha vermelha, que subia e descia, delineando o rodapé ou o limite superior da parede, assumindo por vezes a expressão de um ripado e configurando molduras salientes. Esta opção viria a perder-se, por sugestão de Dorner por ser demasiado impositiva (Nobis, 1998, p.149). Numa das montagens expositivas, reconhecemos as obras de Piet Mondrian, Theo van Doesburg (1883-1931), Fernand Leger e a icónica cadeira cantilever de Mies van der Rohe (1886-

1969) com Lilly Reich (1885-1947)[38], numa manifestação da visão integrada e contextualizada que Alexander Dorner tinha da Arte e da sua evolução (tema analisado no capítulo 3).

Estas duas experiências traduzem a consciência que El Lissitzky tinha de os espaços de exposição da Arte Contemporânea terem uma natureza distinta dos lugares de apresentação de períodos artísticos anteriores. Tal deveria acontecer uma vez que as questões trabalhadas pelas vanguardas transformavam radicalmente os conceitos de espaço, matéria, tempo e objeto, sendo necessário repensar a Arquitetura e as condições da sua apresentação[39]. O facto de El Lissitzky considerar que o espaço e a obra deviam ser tratados como uma só entidade faz com que o seu trabalho assuma um valor particular para o espaço expositivo da Arte Moderna (Storrie, 2007, p. 46) e para a ativação do público (Dabrowski in McShine, 1999, p.46).

Na segunda fase do seu trabalho expositivo, as intervenções ganham uma escala maior, têm intenção propangandistica, vivem da força visual e da forma como a mensagem é transmitida de modo dinâmico e claro. El Lissitzky concebe cada exposição como uma grande fotomontagem, composta por uma acumulação de imagens de várias dimensões sobre diferentes aspetos da economia e da sociedade soviética. A forma como as imagens são associadas e sobrepostas cria uma representação simultânea de diferentes tempos, num trabalho que tem afinidades com as pesquisas contemporâneas levadas a cabo na fotografia e no cinema, nomeadamente em termos de montagem cinematográfica, conforme vinha a ser feita pelos realizadores Dziga Vertov (1896-1954) ou Sergei Eisenstein (1898-1948) (Ribalta, 2008, p.18). Em lugar de existir uma sequência linear e fechada ou de privilegiar um único ponto de vista, El Lissitzky projeta no espaço uma multiplicidade de fragmentos que produzem uma visão dinâmica e plural da realidade, fazendo o visitante vivenciar a experiência da "cine-sensação do mundo" ou do "cine-olho", conforme Vertov defendia. A opção em não legendar as imagens reforça a intenção de dar primazia à força visual de cada fotografia, à experiência sensorial do público e à sua ação de livre associação e interpretação (Pohlmann, 1999, p.56). Estas propostas de El Lissitzky são de extrema relevância, pois, conforme explica Ribalta (2008):

---

[38] O Gabinete Abstracto acaba por ser desmontado, em 1937, pelos Nacionais-Socialistas e a coleção de Arte Contemporânea destruida ou vendida. Só em 1968 voltará a ser instalado no mesmo local (atual Musée Regional de Basse-Saxe) e depois, em 1979, passa a integrar a coleção do Sprengel Museum, estando em exposição permanente (Nobis, 1998, p.155).

[39] Exemplo do interesse que este tema recolhe nas vanguardas russas é a reflexão de Aleksand Rodchenko (1891-1956) sobre a organização do *Museum of Artistic Culture* (1919) e a de Wassily Kandinsky (1866-1944) sobre *The Museum of the Culture of Painting* (1920) (McShine, 1999, pp.201-204).

> "photomontage constitutes a juxtaposition of disconected elements whose meaning is produced through the viewer's act of recomposing and resignifying all the parts that make up the work rendering them something other than a collection of fragments. The expanded photographic exhibition introduced by Lissitzky taked this collaboration between author and audience to an architectural or spatial dimension. (...) The public ceased to be viewers and became operators"[40] (pp. 15-16).

Nesta fase, três exposições organizadas pela Deutscher Werkbund[41] devem ser mencionadas. No Pavilhão Soviético na *Internationale Presse-Ausstellung (Exposição Internacional da Imprensa)*, mais conhecida como *Pressa* (Colónia, 1928), El Lissitzky projeta, com Sergei Senkin (1894-1963) e Gustav Klutsis (1895-1938), um friso sobre a importância da imprensa na educação das populações e na transformação social, com 23,5 metros de comprimento e 3,80 de largura, colocado a 3 metros de altura (Pholmann, 1999, p.53), publicado no catálogo da representação soviética com um *depliant* em formato acordeão. Ao mesmo tempo que é influenciado pela tradição dos panoramas históricos, El Lissitzky rompe com representação ilusionista e com a perspetiva centralizada para desenvolver uma fotomontagem com afinidades cinematográficas (Pholmann, 1999, p.53). Este friso, intersetado na perpendicular por vários triângulos de tecido vermelho, é o elemento central de uma instalação em que as palavras de ordem, os diagramas, os gráficos e os objetos apresentados em bases, *placards* e vitrinas são pensados como elementos de um todo dinâmico (ver figura 41).

[40] "A fotomontagem é uma justaposição de elementos desconexos cujo significado é obtido através do ato de recomposição e ressignificação do espectador. Este, ao relacionar todas as partes que compõem o trabalho, transforma-o em algo diferente de uma coleção de fragmentos. A exposição como um campo fotográfico expandido, noção introduzida por Lissitzky, fez com que a colaboração entre o autor e o público ganhasse uma dimensão arquitetónica ou espacial. (...) O público deixou de ser um observador para se tornar um operador" (trad. autora).

[41] Associação de arquitetos, designers, artesãos e empresários fundada na Alemanha em 1907, por influência da ação do arquiteto, teórico e diplomata alemão Hermann Muthesius (1861-1927), com o objetivo de promover a qualidade da produção industrial (Maldonado, 1976/1999, p.39).

Fig. 41 El Lissitzky, Pavilhão Soviético da *Internationale Presse-Ausstellung (Exposição Internacional da Imprensa) "Pressa"* 1928
(www.luminous-lint/_phv_app.php?/p/El_Lissitzky/ - Acesso: 6 ago. 2017)

Um ano depois, na Secção Soviética para a exposição *Film und Foto (FiFo)* (exposição *Filme e Foto*) (Estugarda, 1929), El Lissitzky constrói uma estrutura quadriculada, com horizontais e verticais em madeira, que ocupa toda a sala e permite a exposição de fotografias em várias escalas e em diferentes direções ou alturas, sobre planos de cor ou superfícies transparentes (ver figura 42).

Fig. 42 El Lissitzky, *Secção Soviética* para a exposição *Film und Foto* (*Filme e Foto*), 1929
(Altshuler, 2008, p.223)

Esta solução reduz o volume de construção e aumenta a área expositiva. El Lissitzky retira as imagens da parede, pondo termo à ideia de as dispor ao nível do olhar, ao mesmo tempo que ativa o espaço através da interseção dos vários planos que suspende na grelha. O público é convidado a deambular pela sala e condicionado a olhar em múltiplas direções, intersetando a estrutura em vários sentidos. Ao movimentar-se fisicamente, o seu campo de visão é maior e mais dinâmico. As imagens, muitas delas retiradas de películas de Vertov e Eisenstein, interpelam o visitante pela sua força, associação e localização no espaço, fazendo-o sentir parte integrante de um todo e esse todo é a metáfora da transformação social em curso na URSS. Esta solução vai constituir-se como um motivo sucessivamente trabalhado em termos expositivos, sobretudo em exposições de fotografia. Por último, no Pavilhão Soviético para a *Internationalen Hygiene-Austellung* (*Exposição Internacional de Higiene)* (Dresden, 1930) (ver figura 43), El Lissitzky cobre pela primeira vez o teto, o chão e as paredes de fotografias, transformando-os numa única e dinâmica entidade (Pohlmann, 1999, p.58). A força da composição espacial resulta também do trabalho gráfico das palavras e do ritmo dos vários mecanismos, gráficos, filmes e esquemas apresentados com uma lógica publicitária. A mestria com que El Lissitzky associa imagens de diferentes escalas, articula vários pontos focais e utiliza a sequência longa intersetada por planos quase antagónicos, faz com que o público mergulhe numa atmosfera imersiva de grande força visual e ideológica.

Fig. 43 El Lissitzky, *Pavilhão Soviético* da *Internationalen Hygiene-Austellung* (*Exposição Internacional de Higiene*), 1930
(Ribalta, 2008, pp.150-151)

Para esta pesquisa teve particular relevância a formação inicial de El Lissitzky em Arquitetura e Desenho, e a malha de relações e afinidades estéticas geradas em consequência da colaboração que foi estabelecendo com muitos artistas e intelectuais em projetos multidisciplinares. A este propósito, é importante a sua participação no grupo UNOVIS, fundado em 1919 por Kazimir Malevich na Escola de Artes de Vitebsk, onde encontra Gustav Klutsis e Sergei Senkin; a sua experiência na escola artística e tecnológica estatal VKhUTEMAS, fundada em 1920, onde integra a partir de 1921 o corpo docente, juntamente com Aleksandr Rodchenko e Vladimir Tatlin (1885-1953) (Drutt, 1999, pp.9-10); ou a colaboração com Dziga Vertov desde 1929 (Tupitsyn, 1999, p.38). Em relação ao seu trabalho expositivo, reconhecemos afinidades e paralelismos com outras pesquisas contemporâneas. Assume particular relevância a *Raum der Gegenwart* (*Espaço do Presente*) projetada por Moholy-Nagy, em Hanôver, em 1930, a convite de Alexander Dorner. Esta sala, contígua ao espaço desenhado por El Lissitzky, apresentaria as mais recentes práticas artísticas. Moholy-Nagy colocava assim em prática a reflexão que vinha a desenvolver na Escola da Bauhaus sobre a utilização dos novos *media* e as transformações que estes produziam na visão e perceção humana. Na peça central *Light-Space Modulator* (1929-1930) – Moholy-Nagy trabalhava, de forma dinâmica e integrada, os conceitos de espaço, tempo e luz. Em movimento, a peça ativava todo o espaço, fazendo com este uma instalação imersiva[42].

O trabalho desenvolvido por El Lissitzky durante esta segunda fase vai ser muito influente durante os anos de 1930-1940, tanto na Europa como nos Estados Unidos (Pohlmann, 1999). Tanto Pohlmann (1999) como Ribalta (2008) sublinham a influência de El Lissitzky nas exposições desenhadas durante o Fascismo italiano e a Alemanha nazi nos anos trinta, destacando, por exemplo, a *Sala 0* de Guiseppe Terragni (1904-1943) na *Mostra della Rivoluzione Fascista (Exposição da Revolução Fascista)* (1932), ou a exposição *Gebt mir Vier Jahre Zeit (Dêem-me quatro anos!)*, realizada em

[42] Estes temas vão ser sintetizados e teorizados por Moholy-Nagy no livro *Vision in Motion* (1947/1969), publicado em sequência da sua experiência docente no Institute of Design (Chicago). Moholy-Nagy sublinha as transformações ocorridas na perceção e na cultura visual do homem, em consequência da evolução das ciências e das tecnologias de comunicação, defendendo a necessidade de um permanente e dinâmico questionamento por parte dos artistas da realidade do seu trabalho e da sua apresentação, para que as suas obras conseguissem ser verdadeiramente atuantes (Moholy-Nagy, 1947/1969). Particularmente interessante é a forma como Moholy-Nagy define o conceito de "vision in motion" como a "simultaneous grasp". "Simultaneous grasp is creative performance – seeing, feeling and thinking in relationship and not as a series of isolated phenomena. It instantaneously integrates and transmutes single elements into a coherent whole. This is valid for the physical vision as for the abstract. Is a synonym for simultaneity and space-time." ["A compreensão simultânea é o desempenho criativo – ver, sentir e pensar em relação, e não como uma série de fenómenos isolados. De forma instantânea, ela integra e transforma elementos singulares em um todo coerente. Isto é válido tanto para a visão física como para a visão abstrata. É sinónimo de simultaneidade e de união espaço-tempo" (trad. autora)] (Moholy-Nagy, 1947/1969, p.12).

Berlim (1937). Enquanto Terragni explora o poder de comunicação e mobilização de massas da fotomontagem, o pavilhão alemão transforma-se num local sagrado através do recurso a panoramas fotográficos de grandes formatos, fotomontagens, música sinfónica, citações de poemas e uma iluminação cenográfica. A intenção era conduzir o visitante no sentido de vivenciar no coletivo os mitos nacional-socialistas (Pohlmann, 1999, p.63). Nos Estados Unidos, a influência de El Lissitsky chega sobretudo através do trabalho do arquiteto e designer austríaco Herbert Bayer (1900-1985), matéria de análise no capítulo 3.

Para a afirmação do artista-curador e da Exposição como Obra tem particular importância a ação de Marcel Duchamp como curador e designer expositivo da *Exposition Internationale du Surréalisme* (*Exposição Internacional do Surrealismo*), realizada em Paris, em 1938, e de *First Papers of Surrealism (Primeiros Documentos Surrealistas)*, apresentada em Nova Iorque, em 1942. André Breton (1896-1966), poeta e fundador do Surrealismo é o principal impulsionador de um programa de exposições temporárias, considerando-as como importantes veículos para a difusão mundial deste movimento, valor que irão de facto ter durante as décadas de trinta e quarenta (Kachur, 2001, p.XIII). Para tal é decisiva a atuação de Duchamp enquanto *Generator-Arbitrator*, designação que lhe é atribuida pelo próprio Breton, dando sinal do pleno reconhecimento da sua autoria e responsabilidade geral pelas instalações pioneiras de 1938 e 1942 (Kachur, 2001, p.XV). Esta atuação inseria-se no questionamento que Duchamp vinha a fazer sobre o sistema da Arte e seus intervenientes, e na qual um dos momentos de maior radicalidade ocorre logo em 1917, quando decide apresentar a *Fountain* (*Fonte*) à Society of Independent Artists para a sua exposição anual, com o nome falso de R. Mutt, proferindo um ataque virulento aos mecanismos de legitimação, significação e valorização da Arte. Ao mesmo tempo, a forma como desenha cada exposição surrealista é consubstanciada pelo modo como Duchamp entende o ato criativo, definindo-o como um jogo ou um processo aberto entre o criador, o objeto e o observador (Storrie, 2007, p.52), participando este último na conceção da obra através da sua interpretação. Neste sentido, é inevitável que Marcel Duchamp repensasse a Exposição como lugar de apresentação da obra, e o fizesse demonstrando uma particular consciência e sensibilidade sobre o seu sentido fenomenológico e valor ideológico. Durante os anos em que colabora com os surrealistas, Duchamp desenvolve a sua ideia de *boîte-en-valise*, um museu portátil com um espaço convertível para a apresentação de miniaturas das suas obras. Cada mala reproduz o espaço de uma sala de exposições e o sistema de organização de um museu, distinguindo-se por ter suportes tridimensionais, articulados e móveis, com molduras e elementos de madeira, material necessário para a montagem final, pequenos parafusos, hastes de metal. Todas as peças em miniatura estavam acompanhadas de uma legenda, com a designação, data e dimensões dos trabalhos originais. Cada reprodução estava também devidamente "emoldurada" individualmente de

modo a poderem ser associadas de diferentes maneiras (Storrie, 2007, pp.54-57). Com esta ação, Duchamp passa para as mãos do proprietário ou do colecionador de cada museu-portátil o papel de curador, permitindo que cada um construísse o seu museu Duchamp[43].

Cada exposição surrealista é concebida como uma instalação multisensorial e imersiva. Construída pela articulação de objetos, sons, odores, espaço e luz, é ativada pela presença e experiência de cada visitante. É um jogo onde Duchamp explora as sensações antagónicas de surpresa/sobressalto, agrado/repulsa, manipulando as sensações do visitante para um território de estranheza, desorientação, desequilíbrio e desconforto. Para tal, as referências espacio-temporais são invertidas e o percurso expositivo é confuso e embrenhado. Questões como a correta distância entre o observador e a obra e a sua perfeita legibilidade são problematizadas de forma provocatória. A atmosfera geral remete para o erotismo, o onírico e o desejo, o inconsciente, as pulsões e emoções mais profundas, ou seja, para as premissas fundadoras do Surrealismo. Desta forma, Duchamp estimula a memória auditiva, visual e olfativa de cada visitante, despoletando as suas reminiscências e, deste modo, perpetua a experiência individual e subjetiva da Arte. Tal como El Lissitsky, Duchamp ativa o papel do público, retirando-o da sua habitual passividade ou posição de indiferença, mas fá-lo de modo distinto, interpelando sobretudo as suas emoções e o inconsciente. Mais do que desenhar um espaço para a exposição de obras surrealistas, Duchamp cria um lugar e uma obra surreal, materializando em termos espaciais as palavras de André Breton e o imaginário surrealista expresso na pintura, na fotografia, na poesia, na escultura ou no cinema.

Em 1938, a *Exposition Internationale du Surréalisme* (*Exposição Internacional do Surrealismo*) é organizada por Breton e Paul Eluard (1895-1952), na Galerie Beaux-Arts dirigida por Georges Wildenstein (1892-1963). Duchamp conta com a colaboração especial de Salvador Dalí (1904-1989) e Max Ernst (1891-1976), enquanto que a iluminação fica a cargo de Man Ray. A exposição, com quatro espaços principais, apresentava uma ampla seleção de obras dos fundadores do Surrealismo e de mais de 60 artistas surrealistas de 14 paises, incluindo também outros autores com quem o movimento encontrava uma afinidade ou filiação, como o pintor Giorgio De Chirico (1888-1978). Duchamp é responsável pelas duas salas principais, enquanto Georges Hugnet (1906-1974) fica a cargo dos outros dois espaços mais pequenos e menos significativos (Kachur, 2001).

[43] O conceito desta obra será explorado por vários artistas seguintes, como Herbert Distel (n.1942) (Museum of Drawers, 1970-1977), Joseph Cornell (1903-1972), com as suas inúmeras caixas ou o *Flux Cabinet* (1975-1977) do movimento Fluxus (Putnam, 2001). Também relacionada com este processo de questionamento sobre todo o sistema de Arte é de assinalar a obra *Étant donnés*.

Em termos de circuito do público, o primeiro local visitado era um pátio interior onde estava estacionado o *Rainy Taxi* de Salvador Dalí, com dois manequins como passageiros, cobertos de heras e caracóis vivos. Um dispositivo no interior do táxi fazia cair sobre os manequins uma chuva constante que extravasava para o pátio, molhando os sapatos dos visitantes. Após esta introdução, o público chegava ao primeiro espaço desenhado por Duchamp – um corredor estreito intitulado *Les plus belles rues de Paris (As mais belas ruas de Paris)*. Nesta rua interior, Duchamp dispunha, em linha e encostados a uma parede, 16 manequins femininos intervencionados por vários artistas, de destacar, para além do próprio Marcel Duchamp, Salvador Dalí, Max Ernst, Man Ray, Joan Miró (1893-1983), Yves Tanguy (1900-1955), André Masson (1896-1987), Kurt Seligmann (1900-1962), Marcel Jean (1900-1993) (Dunlop, 1972). Colocados diretamente no chão e em proximidade com o visitante, os manequins estabeleciam uma relação mais direta e física com aquele. De seguida, os visitantes chegavam à sala principal, também da responsabilidade de Marcel Duchamp, onde eram apresentados a maioria dos trabalhos. O teto recebia a obra mais importante da exposição, a instalação de 1200 sacos de serapilheira, usados habitualmente para guardar carvão. Cheios de papel, criavam a ilusão de conterem ainda o material combustível, sensação acentuada também por irem caindo partículas de pó preto. Esta instalação tinha ainda uma componente olfativa, pois o cheiro de café acabado de fazer invadia o espaço (Storrie, 2007, pp.52-53), enquanto que o chão era coberto com 15cm de terra, musgo e folhas. Camas com lençóis de setim e veludo estavam instaladas nos quatro cantos da sala (Kachur, 2001, p.73). No centro, um braseiro com luz elétrica no seu interior sugeria estar aceso, lançando a dúvida sobre o perigo de incêndio. Pinturas, fotografias e trabalhos gráficos eram apresentados num inventivo dispositivo de portas rotativas que os visitantes podiam acionar. O ambiente geral era sombrio. Por sugestão de Man Ray, cada visitante recebia uma lanterna para ver as obras em exposição, mas esta solução tornava difícil a visualização das mesmas, facto que suscitou uma irritação por parte dos artistas, uma vez que as pessoas direcionavam mais a lanterna umas para as outras do que para as obras (Kachur, 2001, p.73). Um fonógrafo de Óscar Dominguez (1906-1957) que emitia um riso histérico, vários objetos enigmáticos e peças de mobiliário completavam a sala. O resultado final era uma instalação surrealista multimédia, com afinidades com os propósitos enunciados pelos futuristas e dadaistas (Kackur, 2001, p.6)[44]. O

[44] Em outra sala, Georges Hugnet cobria também o teto com a instalação de várias peças de roupa interior. Esta não foi a primeira vez que se procurava ativar o teto. Em 1920, na *First International Dada Fair* realizada em Berlim, em duas salas da galeria de arte de Otto Burchard, George Grosz (1893- 1959), Raoul Hausmann (1886-1971) e John Heartfield (1891-1968), organizadores e curadores da exposição, suspendem no teto da sala principal um manequim com cabeça de porco, realizado por John Heartfield e Rudolf Schlichter (1890-1955), numa crítica ao militarismo. A montagem, intencionalmente caótica, procurava traduzir a ideologia anarca e a linguagem antiarte dada. Cartazes, fotomontagens, pinturas, gravuras, desenhos, esculturas, capas de livros,

ambiente criado aproximava-se de uma gruta, de uma caverna ou de um ventre materno (Schneede, 1998, p.174), com as obras na penumbra. O teto coberto de sacos de carvão e o dispositivo de portas-rotativas para exposição de obras eram os dois dispositivos mais inovadores. Todos os sentidos do público eram convocados através das obras, do espaço, dos cheiros e dos sons (ver figura 44 e 45).

Fig. 44 Marcel Duchamp, sala central da *Exposition Internationale du Surrealisme* (*Exposição Internacional do Surrealismo*), 1938. Perspetiva 1
(Altshuler, 2008, p.285)

maquetas e marionetas acumulavam-se no espaço, por vezes até em sobreposição, associando-se a palavras de ordem, agressivas e escritas em diferentes grafismos (Altshuler, 2008). Procurando-se uma sintonia entre o conteúdo e a sua exposição, o público entrava num universo dada. Mais do que organizar uma exposição para a apresentação de obras, ressaltava a ideia da Exposição como Obra.

Fig. 45 Marcel Duchamp, sala central da *Exposition Internationale du Surrealisme (Exposição Internacional do Surrealismo*), 1938. Perspetiva 2
(Altshuler, 2008, p.285)

Conforme sublinha Schneede (1998), esta exposição é idealizada enquanto obra podendo ser filiada na ideia de "Obra de Arte Total", sendo por isso de particular relevância para esta tese.

> "Parallèment à l'exposition conçue comme résumé d'oeuvres apparaît l'exposition qui a elle-même le caractère d'une oeuvre. (...) L'espace artistique et l'exposition d'artiste se transforment en partant de la praxis surréaliste en un agencement autonome au sein du médium exposition. (...) De tels projets totalisant son la réponse du XX siècle à l'idée d'oeuvre d'art totale qui est un concept du XIX siècle."[45] (pp. 184-185).

A relevância desta exposição é também sublinhada por O'Doherty (1999, [1976]), realçando em particular a ativação que Duchamp faz do teto e do chão, uma vez que:

> "By exposing the effect of context on art, of the container on the contained, Duchamp recognized an area of art that hadn't yet ben invented. This invention of context initiated a séries of gestures that 'develop' the idea of a gallery space as a single unit, suitable for manipulation as an aesthetic counter. From this moment on, there is a seepage of energy from art to the surrounding."[46] (p.69)

[45] "Paralelamente à exposição concebida como um resumo de obras, surge a exposição com o caráter de uma obra. (...) O espaço artístico e a exposição de artista transformam-se a partir da práxis surrealista e adquirem uma autonomia que demonstra a ideia da exposição como meio. (...) Tais projetos totalizantes são a resposta do século XX à ideia oitocentista de 'Obra de Arte Total'" (trad. autora).
[46] "Ao expor o efeito do contexto na arte, do contentor no contéudo, Duchamp reconheceu uma área artística que ainda não havia sido inventada. Essa invenção iniciou uma série de gestos que 'desenvolvem' a ideia do

Para compreender a radicalidade desta exposição, é necessário ter presente que apenas dois anos antes, em 1936, haviam sido realizadas duas exposições coletivas dedicadas ao movimento surrealista. A primeira, em Londres, *The International Surrealist Exhibition* (*Exposição Internacional do Surrealismo)* (New Burlington Gallery, Londres), organizada pelo grupo surrealista londrino, em cooperação com o Grupo de Paris; a segunda, *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (*Arte Fantástica, Dada e Surrealismo)* no MoMA, em Nova Iorque (1936-1937), com curadoria de Alfred H. Barr (1902-1981) (Kachur, 2001). Em Londres, as várias obras dispunham-se, independentemente do seu suporte, em duas filas, com um espaçamento idêntico entre si. No centro da sala, algumas cadeiras convidavam o visitante a sentar e contemplar. Objetos da Polinésia e máscaras africanas pontuavam o discurso expositivo, mostrando as referências do Surrealismo (Kackur, 2001, p.13). No MoMA, a exposição apresentava peças de 1450 a 1936, integrando obras e autores muito distintos, como Leonardo Da Vinci, Hieronymus Bosch (1450-1516), Tanguy ou Walt Disney (1901-1966), juntamente com desenhos de crianças e doentes mentais, sendo o denominador comum o onírico e o insconsciente (ver figura 46 e 47).

Fig. 46 Exposição *International Surrealist Exhibition* (*Exposição Internacional do Surrealismo*), New Burlington Gallery, 1936
(Kachur, 2001, p.11)

---

espaço da galeria como uma unidade singular, manipulável como um contentor estético. A partir deste momento, verifica-se uma contaminação da energia da arte na sua envolvente." (trad. autora).

Fig. 47 Exposição *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (*Arte Fantástica, Dada e Surrealismo*), MoMA, 1936-37
(Fotografia Soichi Sunami. https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2823/installation_images/12547?locale=en# - Acesso: 1 mai. 2017)

Para Kachur (2001, p.19), a exposição concebida por Duchamp em 1938 é uma resposta ao discurso narrativo e à ideologia expositiva de Alfred Barr (ver capítulo 3), ao mesmo tempo que será a referência para o Pavilhão *Dream of Venus (Sonho de Vénus)*[47] de Salvador Dalí (1904-1989) na Exposição Mundial de Nova Iorque, em 1939, importante para a afirmação da instalação artística durante as décadas de sessenta e setenta (Kachur, 2001, p.151).

A segunda exposição desenhada por Duchamp tem lugar em Whitelaw Reid Maison, em Madison Avenue (Nova Iorque) (Altshuler, 2008, p.298), em 1942, no mesmo ano em que Frederich Kiesler desenha para Peggy Guggenheim a exposição *Art of this Century (Arte deste Século)*, com uma sala dedicada ao Surrealismo (ver capítulo 4). Idealizada por André Breton como uma retrospectiva do Surrealismo, a exposição era constituída, na sua grande maioria, por pinturas. A sala era bastante convencional, com frescos, lustres de cristal, elementos decorativos e painéis dourados. As pinturas eram expostas em estruturas autoportantes convencionais. A nota dissonante que perturba e desorienta é a instalação *Sixteen Miles of String*, um labirinto de corda branca quase impenetrável que Duchamp teceu como um obstáculo físico e real entre os visitantes e as obras, dificultando a

[47] Este pavilhão materializa o imaginário e a fantasia de Salvador Dalí (Schaffner, 2002). A fachada exterior e a organização interior desenvolviam-se de forma orgânica e integrada, com grande luxo, sentido de espetáculo e erotismo. Encontramos duas referências da exposição de 1938. Dalí volta a apresentar *Rainy Taxi*, desta vez, um taxi de Nova Iorque, repetindo o mesmo jogo de chuva, manequins e heras. Outra referência é a solução de cobrir o teto com chapéus de chuva abertos, fórmula que teria sido, segundo O'Doherty (1976/1999, p.67), a primeira opção de Duchamp, antes de utilizar os sacos de carvão. Dalí concebe a exposição como uma instalação multisensorial, corporalizando em termos espaciais alguns dos seus quadros ou monumentalizando os seus objetos-fetiche.

legibilidade destas últimas, como é evidente nas imagens publicadas. Duchamp tece uma teia de Aracne (Kachur, 2001, p.193) que embrulha teto, paredes, obras e visitantes, unindo-os através desse gesto e movimento. O público é obrigado a ziguezaguear pela sala e a forçar a passagem para poder ver as peças. Na inauguração, a circulação era ainda mais dificultada, uma vez que Duchamp e Breton organizaram uma performance com um grupo de crianças que jogavam à bola e brincavam na sala, introduzindo o lúdico e a brincadeira no espaço expositivo, concorrendo para a dessacralização da Arte e das convenções sociais durante as inaugurações (Hopkins, 2014, s.p). Man Ray voltava a assinar o projeto de iluminação, ao mesmo tempo que Duchamp instala um sistema de som que dava a ouvir a marcha de um comboio a aproximar-se. Como sublinha Altshuler (2008, p.297), a instalação de Marcel Duchamp acaba por ser o centro das atenções do público e da imprensa, relegando para segundo planos as próprias obras. O resultado era uma instalação imersiva que permitia a cada visitante uma experiência multissensorial. Conteúdo e contentor fundiam-se num todo e a Exposição afirmava-se como Obra, não apenas como espaço de apresentação de obras de vários autores. Mais uma vez, Duchamp demonstrava uma conceção integrada do espaço. E, como prova do seu gosto por este jogo de significados, publica a fotografia da exposição ao contrário, na revista *VVV*, em Março de 1943 (Kachur, 2001, p.207) (ver figura 48). Na memória e na história, esta instalação expositiva acaba por ser mais marcante e importante do que as obras apresentadas. Tal como a exposição de 1938. Estas duas exposições mostram como Duchamp vê a Exposição como Obra, quando o artista se apropria temporariamente dos objetos e desenha uma instalação expositiva com essa intencionalidade (Putnam, 2001, p.134). Inerente a este processo, Duchamp trabalha o sentido do enunciado e sugerido, de modo a suscitar a imaginação de cada visitante e, assim, acionar a sua ação interior.

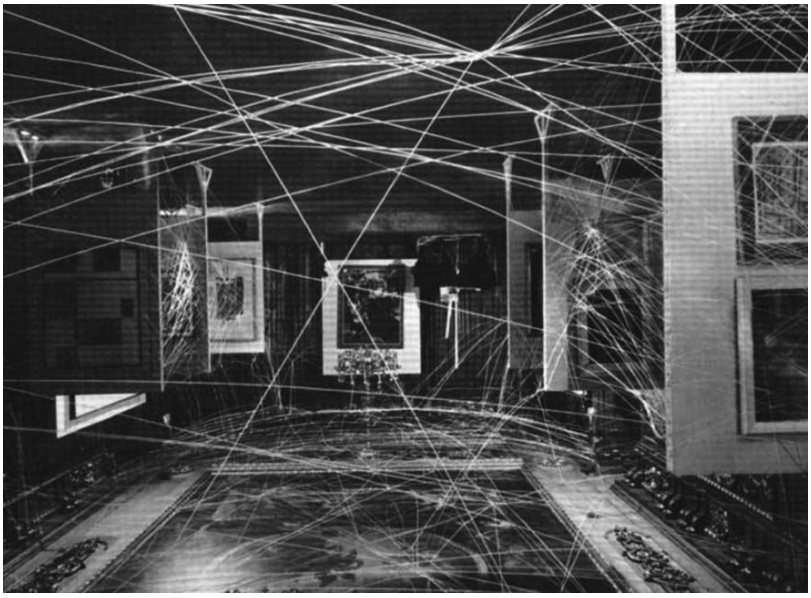


Fig. 48 Imagem da exposição *First Papers of Surrealism* (*Primeiros Documentos do Surrealismo*) de cabeça para baixo publicada por Marcel Duchamp na Revista *VVV* em 1943
(Kachur, 2001, p.208)

El Lissitzky e Marcel Duchamp configuram-se, assim, com o seu sólido corpo de reflexão e trabalho, como duas referências centrais no século XX, sobretudo para os artistas e curadores que olham para a Exposição como Obra.

Donald Judd, o *site* (sítio) como matéria física, emocional e psicológica

Durante as décadas de 1960/70, Donald Judd, Dan Flavin (1933-1996), Sol LeWitt (1928-2007), Robert Smithson (1938-1973) e Frank Stella (n.1936), entre outros artistas, recusam a tela como campo confinado de expressão e o plinto como delimitação da escultura. Em resposta ao primado da pintura e da gestualidade do Expressionismo Abstracto, quebram as barreiras entre a Pintura, a Escultura e a Arquitetura, utilizam preferencialmente os materiais industriais e trabalham sobre as ideias de *série* e *repetição,* privilegiando as formas puras e geométricas. Tendo como referência histórica a abstração geométrica e as primeiras instalações realizadas pelas vanguardas do início do século XX, o movimento construtivista[48] e a escultura de Brancusi e Hans Arp (1886-1966) (Judd, 1993, s.p.), estes artistas tomam o espaço real como uma componente intrínseca da obra e da sua experiência, dando um particular valor ao sentido fenomenológico da Arquitetura. Dá-se então uma

[48] Particular interesse têm os *contra-relevos de canto* que Vladimir Tatlin desenvolve desde 1913/14, um dos quais é apresentado na exposição *0,10 Última Exposição Futurista,* já referida no capítulo 1 (Marcadé, 1995, pp.167-168). Estas estruturas tridimensionais e geométricas, construídas em materiais diversos, dispunham-se no canto da sala e associavam a Pintura, a Escultura e a Arquitetura. Em tensão entre duas paredes, gravitavam no espaço, integrando-o como parte constituinte.

rutura ontológica na prática artística que é especialmente relevante, uma vez que vai desencadear uma profunda alteração no conceito e no formato de Exposição.

No minimalismo, as estruturas bidimensionais e tridimensionais que nascem de um processo de redução formal – *Specific Objects*, segundo Judd (1965,s.p.) – adquirem uma escala arquitetónica e dispõem-se por todo o espaço (chão, paredes, teto), configurando-se pela relação criada com este, ao mesmo tempo que o transformam (Judd, 1993, s.p.). O espaço deixa então de ser apenas o vazio considerado necessário para garantir a "perfeita" contemplação visual de cada obra. Ele é ativado pelo gesto do artista, passando a ser matéria física, psicológica e emocional da própria obra, ou seja, a sua eventual alteração arrastaria também uma mudança no sentido da obra. Kynaston McShine (1935-2018), curador da exposição seminal *Primary Structures: Younger American and British Sculpture (Estruturas Primárias: Nova Escultura Americana e Britânica)*, realizada no The Jewish Museum, em 1966 – momento de consagração da pesquisa minimalista[49] – sublinhava exatamente o valor atribuído ao espaço como parte integrante da obra e a natureza arquitetural destes trabalhos (McShine, 1966 in Altshuler, 2013, p.59). Em 2014, o *The Jewish Museum* revisita esta mostra através da exposição com curadoria de Jens Hoffmann (n.1974), *Other Primary Structures (Outras Estruturas Primárias)*. O discurso curatorial e a solução expositiva foram definidos como um *remake* da exposição de 1966, utilizando reproduções à escala 1:1 de perspetivas das salas expositivas em 1966 para criar diálogos entre obras contemporâneas que nunca haviam estado juntas (ver figura 49).

Fig. 49 Jens Hoffmann, exposição *Other Primary Structures (Outras Estruturas Primárias)*, The Jewish Museum, 2014
(©David Heald/The Jewish Museum. http://ops.thejewishmuseum.org/2014/about - Acesso: 2 mai. 2017)

[49] Em 1966, realiza-se outra exposição que contribui para a consagração do movimento minimalista. Trata-se de *Systemic Painting* com curadoria do crítico de arte e curador Lawrence Alloway (1926-1990), no Guggenheim Museum (Lucy Steeds in Cripa e Steeds, 2016, p.10).

Na exposição de 1966, torna-se evidente que "as coordenadas de percepção não existiam somente entre o espectador e a obra, mas permeavam o espectador, a obra e o lugar em que ambos se encontravam" (Crimp, 2005, p.137), o que faz com que se ganhe consciência de a perceção depender da situação particular de cada visitante num determinado lugar e tempo, o que acarreta uma outra consciência sobre o valor da Exposição. É, pois, a inter-relação criada entre objetos – espaço – visitante que faz nascer as instalações *site-specific.* O facto de os espaços expositivos existentes não estarem desenhados para a dimensão e materialidade das peças, nem propiciarem a experiência pretendida contribui também para a saída da galeria. Do mesmo modo que estimula a procura de outros territórios para a criação e para o desenvolvimento de novas práticas artísticas, como a *land-ar*t, o que vai expandir também exponencialmente o campo da Escultura, em resultado de diferentes relações que se podem estabelecer entre paisagem/ arquitetura, conforme demontra Rosalind Krauss no diagrama que acompanha o seu influente ensaio *Sculpture in the Expanded Field (A Escultura no Campo Ampliado)* (Krauss, 1979, p.38). A este propósito, destacamos as intervenções que Gordon Matta-Clark (1943-1978), arquiteto de formação, leva a cabo em edifícios abandonados e espaços públicos, ou as esculturas de Robert Smithson feitas com materiais naturais encontrados pelo artista nos locais escolhidos para a realização e instalação das obras. Assume particular interesse a reflexão levada a cabo por Smithson sobre as noções de *site* e *non-site*, dependendo de a peça pertencer ou não pertencer a determinado lugar (Sally Yard in McShine, 1999), a sua proposta *The Museum of the Void (O Museu do Vazio)* e o modo como define as obras expostas num museu como uma abstração dentro de outra abstração (Smithson, 1967 cit. McShine, 1999, p.215).

Subjacente a estas práticas, encontra-se ainda a crítica ao entendimento da obra como realidade autónoma, fechada e trans-histórica e à ideia de museu como um lugar abstrato e neutro (Crimp, 2005, p.18). Ao mesmo tempo que se atribui um lugar mais atuante ao visitante e ao espaço, o trabalho curatorial torna-se também mais ativo e a ação dos artistas como curadores é considerada essencial, pois das suas decisões depende a própria autenticidade da obra final (Schubert, 2002, p.82). Torna-se assim frequente o pleno envolvimento do artista no processo curatorial e a afirmação da Curadoria como um trabalho colaborativo entre o artista e o curador por ele escolhido. Resultado desta tripla ativação, a Exposição passa a ser mais do que um dispositivo de apresentação de algo. Ela é, em si mesma, a própria entidade em *exposição*.

Para Donald Judd, o momento de exposição existe em estreita continuidade com o da criação, sendo ambos da integral responsabilidade de cada artista. Esta convicção faz com que Judd assuma como prioridade a definição das condições físicas para o desenvolvimento do seu trabalho. Isto porque "The work is not disembodied spatially, socially, temporally, as in most museums. The space

surrounding my work is crucial to it: as much thought has gone into the installation as into a piece itself"[50] (Judd, 1977, s.p.). Igualmente relevante é a leitura que Judd tem do museu de Arte como um lugar que faculta a informação, mas que não consegue criar uma situação para a sua plena compreensão (Judd, 1977, s.p.), uma vez que as obras expostas são descontextualizadas e niveladas, sendo amputadas de parte do seu significado, o que impede a sua plena vivência pelo público. Esta perspetiva é tão mais interessante quanto contraria o axioma ideológico e estético do cubo branco como espaço ideal para a apresentação das obras. Judd preferia então adaptar lugares preexistentes que tivessem tido outra funcionalidade, a expor em espaços desenhados de raiz para o efeito e que eram, quase sempre, em seu entender, desinteressantes. Já os lugares preexistentes, com a indispensável intervenção, propiciavam a interação com uma prática artística que tinha o espaço como tema central de pesquisa, sem perderem a sua identidade própria[51]. Conforme Schubert sustenta (2002, p.83), estes lugares acabam por condicionar menos a exposição das peças do que o espaço museológico. Isto acontece, consideramos nós, porque os espaços museológicos normalmente são pensados de modo a oferecer as condições consideradas ideias para a exposição das obras, acabando por ser demasiado desenhados, artificiais, abstratos e preponderantes.

Dois espaços pensados por Judd importam ser referenciados. O primeiro, 101 Spring Street (Soho, Nova Iorque), edifício de cinco andares e uma dupla cave construído em 1870 e característico da arquitetura do ferro, que em 1968 tinha os interiores destruídos. Optando por uma recuperação mínima, Judd tira partido da planta livre, do pé-direito alto e da abundante iluminação natural resultante das suas fachadas quase integralmente em vidro, para atribuir a cada piso uma função específica. O edifício passa a ser residência, estúdio/ateliê e espaço para a instalação permanente de trabalhos da sua autoria ou de outros artistas contemporâneos que partilhavam o mesmo entendimento minimalista, sendo colocados diretamente no chão (Judd, 1989, s.p.).

Em 1973-74, este gesto é ampliado quando Judd adquire em Marfa (deserto de Trans-Pecos, Texas) um antigo complexo militar com uma série de abrigos, hangares e barracões, para o reconstruir à luz do seu entendimento da relação entre a Arte, a Arquitetura e a Natureza. *The Block* (como é

[50] "A obra não está descorporalizada em termos espaciais, sociais e temporais, como acontece na maioria dos museus. O espaço em torno de cada obra é crucial para ela: penso tanto na instalação de cada peça como na peça em si" (trad. autora).

[51] Durante o concurso de arquitetura para a Tate Modern (exemplo abordado mais à frente, especificamente sobre a Sala das Turbinas) foi realizado um questionário a artistas que mostrava que a maioria preferia expor em espaços preexistentes onde a intervenção arquitectónica tivesse sido mínima a apresentar o seu trabalho em espaços construídos de raiz (Davidts. 2000. p.82 – referência a um artigo sobre Daniel Birnbaum. Artforum, 38, p.8).

denominado) integra espaços para obras da sua autoria (não-objetos, mobiliário e artefatos) e intervenções de Dan Flavin e John Chamberlain (1927-2011). Mais tarde, são também pensados espaços para a exposição de peças de Carl André (n.1935), Richard Serra (n.1938), Claes Oldenburg (n.1929), Barnett Newman (1905-1970) e Richard Long (n.1945), entre outros, mas sem qualquer pretensão de constituir uma coleção compreensiva da Arte Contemporânea (Judd, 1985, s.p.). Todas as instalações resultam de uma estreita unidade e complementaridade entre os edifícios preexistentes, a sua materialidade e dimensão, a natureza envolvente e as estruturas dispostas. A reconstrução dos vários pavilhões e estruturas foi um processo lento, feito com os materiais e as técnicas tradicionais da região, num entendimento global e integrado (Judd Foundation, s.d., s.p.). A visita aos vários espaços deste complexo e aos outros locais entretanto abertos pela cidade permite uma vivência plena – e não apenas uma compreensão racional – do pensamento e da estética minimalista *in situ*. Isto resulta da inter-relação criada entre o próprio sítio (com a sua paisagem e clima, urbanização, património e memórias), as instalações *site-specific*, os edifícios recuperados, os diferentes percursos sugeridos e a vivência das próprias pessoas (locais e visitantes).

Em termos museográficos, não existe um circuito linear e fechado entre os vários locais ou no interior de cada instalação. A linguagem que impera é a da Arte e da Arquitetura. Não há a necessidade de uma contextualização de cada autor e de cada obra com textos explicativos e extensas legendas. Privilegia-se a perceção estética e sensorial do público, procurando que se estabeleça uma relação pessoal e direta com o lugar e as peças, sem intermediação. Através desta vivência há uma consciencialização da escala dos vários elementos, do nosso corpo em relação com o lugar, dos vazios e da forma como os não-objetos e a paisagem dialogam. Relembramos, por exemplo, os dois hangares onde Judd instala as suas peças em alumínio, e em que abre as paredes laterais, transformando-as em planos de vidro do teto ao chão, permitindo uma leitura particular em termos de iluminação, reflexo, visualização do exterior e sua projeção no interior. O facto de existir um limite de participantes em cada sítio e de os visitantes poderem percorrer os recintos com vagar, espaço e silêncio, muito contribui para que possa existir uma experiência da Arte e da Arquitetura realmente significantes. A localização de Marfa contribui também para o estatuto de lugar de devoção da Arte Contemporânea (Schubert, 2002, p.84). Longe das grandes cidades e fora dos circuitos da indústria do turismo e das multidões que este arrasta, a visita a Marfa implica uma decisão prévia e atempada, bem como a disponibilidade de um tempo longo que permita esta deslocação. Por outras palavras, há um cerimonial antes e durante a estada em Marfa que influencia e predispõe para um diferente percecionamento das obras. A distância faz parte da vivência do lugar, tal como o seu isolamento e a experiência de silêncio (ver figura 50 e 51).

Fig. 50 Donald Judd, Marfa. Chinati Foundation. Perspetiva 1
(fotografia Bárbara Coutinho 2003)

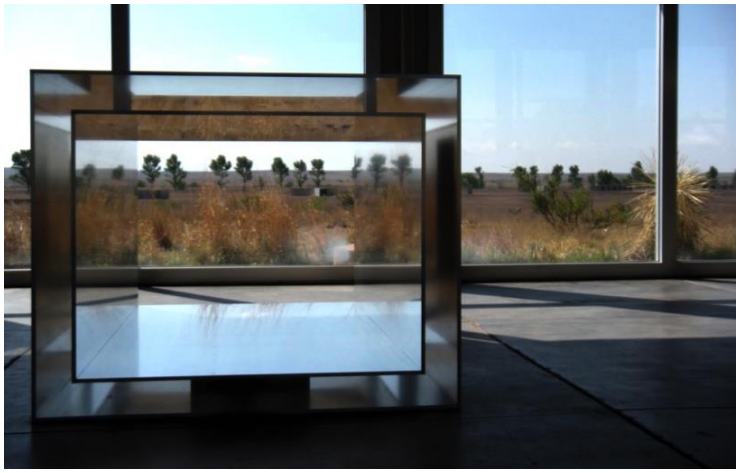


Fig. 51 Donald Judd, Marfa. Chinati Foundation. Perspetiva 2
(fotografia Bárbara Coutinho 2003)

Importa ainda referenciar três exposições em 1968. Nos primeiros meses do ano, Christo (n.1935) e Jeanne-Claude Denat de Guillebon (1935-2009) apresentam ao MoMA a proposta de embrulhar todo o edifício do museu com tecido e cordas, encerrar o acesso a 53rd Street com barris de petróleo e cobrir o jardim das esculturas, instalando neste último local um grande balão de ar. Esta proposta incluía também a instalação de uma mastaba de barris de óleo empilhados no hall principal do museu e várias árvores embrulhadas com plástico e corda, algumas delas com os troncos enterrados em bases de betão (Christo e Jeanne-Claude, s.d., s.p.). Christo invertia assim a habitual relação entre o museu e o objeto exposto, problematizando a dicotomia contentor/conteúdo (McShine, 1999, p.124), ao mesmo tempo que explorava o valor urbanístico e público do edifício do museu. A intervenção, no seu conjunto, traduzia o clima de contestação geral vivido na época e protagonizava uma crítica a todo o sistema e mercado da Arte, em particular a uma das suas principais instituições de legitimação, o Museu (McShine, 1999, p.124). A ideia de Christo e Jeanne-Claude decorria de o

MoMA ser, então, amplamente reconhecido como o modelo para os museus de Arte Moderna e Contemporânea. Ao mesmo tempo, é também representativo da relação de amor/ódio dos artistas com a instituição-museu e da sua permanente atração/questionamento. De acordo com o então curador e diretor do departamento de pintura e escultura do MoMA, William S. Rubin (1927-2006), razões de segurança pública fizeram com que o museu não tivesse permitido a realização de qualquer componente desta proposta (MoMA - Exhibition History, s.d.). Porém, paradoxalmente, o museu decidiu organizar em junho de 1968 uma pequena exposição individual de Christo no hall de entrada, com os desenhos, colagens e maquetas pensadas por ele e por Jeanne-Claude, com o título *Christo Wraps the Museum: Scale Models, Photomontages, and Drawings for a Non-event (Christo Embrulha o Museu: Modelos, Fotomontagens e Desenhos de um Não-evento)* (Christo e Jeanne-Claude, s.d.). Muito embora não tenham conseguido embrulhar o MoMA, um ano depois, Christo e Jeanne-Claude acabam por concretizar este projeto com o Musem of Contemporary Art Chicago. Merece ainda particular atenção uma outra instalação realizada por este casal no Philadelphia Museum of Art, em 1970, por ocasião do Dia da Terra (Christo e Jeanne-Claude, s.d., s.p.). Christo e Jeanne-Claude cobrem então a entrada principal, a escadaria monumental e as paredes em redor com um tecido branco, fazendo com que todo o espaço ocultado adquirisse uma outra presença e fosse percecionado pelo público de outra forma. Durante duas semanas, este lugar ativou e foi ativado pela performance do público (*Wrapped stairway, floor and walls) (Escadaria, chão e paredes embrulhadas)* (ver figura 52 e 53). Anteriormente local de circulação e passagem, era agora temporariamente um lugar de paragem, permanência, encontro e conversa. A obra era resultado da inter-relação entre o espaço, o gesto do artista e a vivência física e emocional dos visitantes.

Fig. 52 Christo e Jeanne-Claude. *Wrapped Stairway, Floor and Walls (Escadaria, Chão e Paredes Embrulhadas)*, Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania, 1970. Perspetiva 1
(Fotografia Shunk-Kender. ©Christo http://www.christojeanneclaude.net/projects/wrapped-stairway-floor-and-walls?images=completed - Acesso: 1 set. 2017)

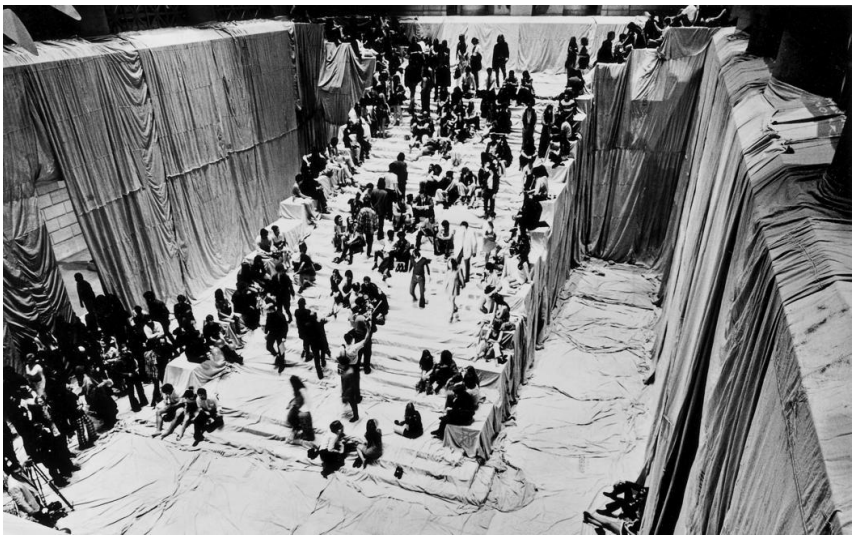


Fig. 53 Christo e Jeanne-Claude. *Wrapped Stairway, Floor and Walls (Escadaria, Chão e Paredes Embrulhadas)*, Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania, 1970. Perspetiva 2
(Fotografia Shunk-Kender. ©Christo. http://www.christojeanneclaude.net/projects/wrapped-stairway-floor-and-walls?images=completed - Acesso : 1 set. 2017)

A segunda exposição de 1968 acontece em Munique, na galeria de Heiner Friedrich (n.1938), colecionador e galerista com uma importante ação na promoção e divulgação da Arte Concetual e do Minimalismo. Walter De Maria decide apresentar um único trabalho na exposição *Dirt Show / The Land Show (Exposição* Suja / *Exposição de Terra*). Falamos da obra *50m^3 (1,600 cubic feet)* (Lippard,

1973/2001, pp.54-55), mais conhecida como *Earth Room (Sala de Terra)*[52]. De Maria cobre de terra as salas da galeria, inibindo a entrada do público, ao mesmo tempo que torna mensurável o espaço normalmente invisível e desvalorizado. Ao preencher a área habitualmente vazia, De Maria faz com que o espaço intangível seja o foco central da atenção. Cada visitante ao visualizar esta escultura de terra, pode mais rápida e mentalmente experienciar e mensurar a área que ocupa, a sua densidade, tornando-se mais consciente do espaço e do seu próprio lugar neste. Exposição e Obra são uma única e mesma realidade. Outra exposição realizada na Galeria Heiner Friedrich que é também relevante no âmbito desta pesquisa é a de Mel Bochner (n.1940), *Measurements (Medidas)*, em 1969. O espaço das salas era deixado vazio e as paredes, janelas e portas eram medidas, sendo as dimensões indicadas com fita preta e números. A única peça em exposição era o espaço (Lippard, 1973/2001, pp.102-103).

A terceira e última exposição de 1968 ocorre no extremo oeste de Manhattan. Trata-se de *9 at Leo Castelli*, realizada num antigo armazém usado como depósito pelo importante colecionador e galerista de arte Leo Castelli (1907-1999). Organizada pelo artista Robert Morris (n.1931), a exposição desafia as convenções do modo de apresentação das obras (Crimp, 2005, p.133). As informações e imagens são escassas e poucas pessoas a terão efetivamente visitado, mas a exposição ganhou um estatuto quase mítico pela forma como os trabalhos expostos nasceram do local e estavam, em alguns casos, ligados literalmente a este. Morris organiza a exposição no âmbito da sua teoria de *Anti-Forma* (1968), valorizando o caráter processual e efémero da Arte (Garcia Torres, 2009, p.4). Uma dessas obras é a peça *Splashing* (*Salpicos*) de Richard Serra, criada em resultado do artista espalhar chumbo derretido na junção entre a parede e o pavimento (rodapé), deixando-o secar, num trabalho que parte da natureza dos próprios materiais e da sua repercussão no espaço. Com este gesto, Serra permite uma outra experiência percetiva do espaço e coloca em debate o sentido de transladar uma peça para outro lugar, nomeadamente para um museu, ou a sua comercialização, o que configurava, mais uma vez, uma crítica ao sistema da Arte (Crimp, 2005. p.134). "Remover a obra é destruir a obra", afirma Serra (cit. Crimp, 2005, p.134), demonstrando a consciência de que uma peça pensada para integrar uma exposição, tornava-se parte desse lugar, alterando a sua natureza.

[52] Esta instalação torna-se definitiva em Nova Iorque, em 1980 com o apoio do Dia Art Foundation, depois de uma instalação temporária em 1977 nesta mesma cidade. A instalação de 1980 foi realizada em 141 Wooster Street, ocupando 197 metros cúbicos e uma área de 335m^2, tendo uma altura de 56 centimetros (Dia Art Foundation, s.d.).

Durante estes anos, assiste-se também a uma intensa prática artística que desmaterializa o objeto de Arte e questiona a sua exposição, como documenta Lucy R. Lippard (1973/2001). Privilegia-se a assistência presencial ou a participação ativa do público na realização da própria obra, pondo termo ao intervalo existente entre o momento da criação e o momento da fruição. Ou seja, procura-se a relação direta entre o artista e o público, ambos intervenientes do ato criativo, ocorrendo este num tempo e num lugar determinados. Falamos de *happenings* e *performances* que têm um caráter aberto, vivo e irrepetível. Por razões distintas do Minimalismo, esta prática contribui de modo significativo para o questionamento da Exposição como Obra[53]. Recordamos algumas performances de Bruce Nauman (n.1941) e Rebecca Horn (n.1944) por explorarem a consciência sensorial dos limites do corpo, a sua relação com o espaço e as qualidades fenomenológicas da Arquitetura, questões centrais para a conceção e desenho de qualquer exposição. Nauman trabalha sobre a noção e a perceção de corredor desde 1967/68. Inicialmente o corredor serve de suporte para um trabalho vídeo que regista a travessia de Nauman entre duas paredes muito próximas que lhe restringem os movimentos (*walk with contrapposto, 1968*). Porém, rapidamente o corredor ganha uma presença física na exposição, sendo instalado na galeria para ser ativado pela (re)ação dos visitantes. Construídos com diferentes comprimentos, larguras, alturas e configurações, os corredores ganham uma dimensão arquitetónica, suscitando experiências de natureza muito díspar. A travessia destes espaços confinados desencadeia uma reação física e emocional que resulta do confronto de cada visitante com sentimentos vários, como a in-segurança, des-orientação, des-controlo, clausura, medo. No âmbito deste trabalho, Nauman ensaia também diferentes sistemas de iluminação, captação, gravação e projeção vídeo, filmando por exemplo o visitante na sua passagem para o confrontar com a sua própria imagem no final do percurso (1970). Por seu turno, Rebecca Horn cria extensões para o seu corpo, construindo diferentes próteses em tecido, ligaduras ou madeira, e realiza uma série de performances que abordam as questões da perceção e do movimento, investigando os limites e as distâncias entre si e o espaço envolvente (*Pencil Masque [*Máscara de lápis*],* 1972; *Fingers Gloves [Luvas de Dedos],* 1972). Por exemplo, em 1974, Horn calça umas luvas brancas com dedos extralongos e caminha a meio da sala, de um lado para o outro, com os braços abertos procurando tocar, em simultâneo, as duas paredes laterais (*Touching the walls*

[53] A natureza destas pesquisas fez com que as exposições dedicadas a estes artistas e movimentos assumissem uma natureza documental. As obras eram expostas indiretamente através do registo em fotografia e vídeo, juntamente com esboços e desenhos que mostravam a sua conceção. A este propósito, é particularmente interessante a exposição *Marina Abramović: The Artist Is Present* (*A Artista está Presente*) apresentada no MoMA, em 2010, por procurar contrariar este sentido, fazendo da exposição um lugar performativo. A artista realizava ao vivo uma performance em tempo real, permitindo que cada visitante tivesse uma experiência direta com ela. A exposição apresentava também cinco novas performances de performances relevantes protagonizadas por Abraovic nos anos de 1970 e 1980.

with both hands simultaneously [Tocando as paredes com as duas mãos ao mesmo tempo]) (Tate Modern, s.d, s.p.).

Deste modo, a ativação do espaço e do público tornam-se duas premissas fundamentais da prática artística, ao mesmo tempo que se gera um outro entendimento da experiência da Arte. Estas alterações provocam mudanças na prática curatorial da Arte Contemporânea, mas não só. Os seus efeitos estendem-se à Museologia e Curadoria, pois a mudança na expectativa do público influencia o modo de apresentação das obras de qualquer época.

No seguimento das pesquisas minimalistas, muitas obras contemporâneas têm uma componente espacial ou arquitetónica evidente. Alguns dos trabalhos de Antony Gormley (n.1950) são disso exemplo. *Field* (*Campo*) (1989-2003) é uma instalação com milhares de pequenas figuras em barro cozido (cujo número varia consoante o espaço), moldadas por crianças e adultos voluntários, num processo participativo que é parte inerente do conceito da obra. Cada figura é uma peça única, pois a sua escala e forma resultam do formato das mãos de cada pessoa sendo, por isso, irrepetível[54]. Uma multidão de pequenas figuras cobre o chão do espaço, ficando o visitante impossibilitado de lhe aceder fisicamente. Porém, ao olhar para este conjunto infinito de formas humanas, pode ter uma nova perceção do espaço e de si próprio. Como afirma Gormley, torna mensurável o espaço físico, para procurar ativar a capacidade de cada visitante imaginar mentalmente o espaço (Gormley, s.d., s.p.).

Esta obra tem tido várias versões em espaços muito diferentes, como antigas igrejas, armazéns industriais, escolas ou centros culturais. Destaque para a instalação realizada no Kunsthalle zu Kiel der Christian-Albrechts Universitat, em 1997, onde 40.000 figuras (entre 8 a 26cm de alt.) invadiram quatro salas dedicadas à pintura histórica holandesa (ver figura 54).

[54] "O que cada um de nós estava fazendo era encontrar seu próprio jeito para fazer um equivalente, do tamanho de uma mão, do corpo individual na máxima rapidez e, ao mesmo tempo, estavam contribuindo para esta imagem do corpo colectivo" (Gormley cit. por Paulo Herkenhoff in Molder. 2004. p.40).

Fig. 54 Antony Gormley, *European Field (Campo Europeu)*. Kunsthalle zu Kiel der Christian-Albrechts Universitat, 1997
(Fotografia: Helmut Kunde. http://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/245#p8 - Acesso: 5 nov. 2016)

A inter-relação que a multidão de figuras estabelece com os retratos e as paisagens expostas nas paredes, a sua escala na sala e a força visual que têm enquanto massa, provoca novas e diferentes leituras sobre a própria exposição permanente do museu. Ao mesmo tempo, permite ao visitante uma consciencialização do seu corpo e da habitabilidade do espaço, desencadeando uma vivência concreta e emocional sobre assuntos tão complexos como a presença e a ausência, o visível e o invisível, o singular e o coletivo, o uno e o múltiplo e a singularidade e o anonimato, temas habitualmente trabalhados por Gormley, conforme o próprio sublinha em várias entrevistas. No âmbito da presente tese importa mencionar a exposição de Antony Gormley na Fundação Calouste Gulbenkian, *Mass and Empathy*, em 2004. Como é habitual no seu trabalho, Gormley "[implica] a estrutura da arquitectura no sentido da obra" (Gormley cit. Molder, 2004, p.45), aproveitando, neste caso, as propriedades espaciais das galerias expositivas, os seus diferentes materiais e tipos de iluminação para potencializar o sentido dos dois núcleos escultóricos a expor (Heitor, Tostões, Barranha e Pessoa, 2005, pp.247-248). Ao mesmo tempo, a localização de cada escultura faz com que o visitante sinta uma simbiose entre elas e o lugar, como se as obras fizessem naturalmente parte deste. Os corpos em ferro de *Critical Mass* que se contorcem, ajoelham ou dobram sobre si próprios encontram paralelo com os espaços mais fechados e subterrâneos do edifício, enquanto que as figuras verticais de *Domain Field*, esbeltas, leves, quase imateriais, parecem nascer dos espaços mais abertos, luminosos e em relação com o jardim. A existência daquelas esculturas específicas em lugares concretos faz revelar aspetos menos evidentes da própria arquitetura do edifício sede da Gulbenkian, enquanto que a sua escala humana gera uma relação de grande proximidade com cada visitante. Por isso, Molder (2004, p.45) sustenta que cada obra de Gormley consegue desvendar o sentido dos espaços habitados, nomeadamente os espaços expositivos.

Exposição como Intertexto, Ready-made ou Cadavre-exquis: Andy Warhol, Hans Haacke, Joseph Kosuth, Fred Wilson e Christian Lacroix

É hoje prática comum os museus convidarem artistas consagrados para assumirem o papel de curadores, tal como é frequente os artistas terem o museu como um dos temas preferenciais do seu trabalho. Este encontro é resultado de várias e, por vezes, razões antagónicas. Uma delas é a reflexão crítica iniciada por muitos artistas em finais dos anos 1960, com particular incidência na década seguinte. Discutiam as convenções do sistema da Arte e expunham o museu como uma arena onde se intersetavam questões políticas, económicas e ideológicas que muito influenciavam a produção e a receção cultural (Alberro, 2009, p.7). Este movimento de crítica institucional (Mel Ramsden, 1975. cit. Alberro, 2009, p.8), procurava uma reaproximação entre a Arte e a Vida e enfatizava a experiência ativa do público, entendendo-a como forma de autoconsciencialização. Através de exposições, escritos e manifestações públicas, a prática artística assumia-se com um propósito político. A outra razão, referida no capítulo anterior, é a Museologia começar a colocar a tónica na educação e comunicação, perspetivando a ação do museu como uma prática mais interdisciplinar, participativa e aberta às comunidades. É, pois, na década de 1980, no âmbito desta estratégia, que os artistas são convidados pelos museus para trabalharem sobre os seus acervos e espaços. Ao fazê-lo, os museus transferem a crítica realizada até então para dentro do seu espaço físico e enquadramento institucional, envolvendo os artistas em processos colaborativos com as suas equipas internas. Esta política espelha também a vontade de o museu captar novos públicos, ao mesmo tempo que é um sinal das mudanças em curso na época no paradigma do conhecimento e nos processos de criação. Ainda na base desta opção está o intuito de as instituições darem a conhecer o seu acervo através de diversos olhares exteriores e multidisciplinares que pudessem valorizar peças esquecidas ou desconsideradas e apresentar leituras desafiantes entre peças históricas e contemporâneas (Putnam, 2001, p. 132 e ss.), no pressuposto de que a riqueza de uma coleção é tanto maior quantas mais leituras e narrativas ela puder inspirar.

A exposição considerada precursora desta tendência é *Raid the Icebox I with Andy Warhol (Assalto ao frigorifico I com Andy Warhol)* curada por Andy Warhol (1928-1987) para o Rhode Island School of Design Museum (RISD), em 1969/1970 (Hoffmann, 2014, p.55). Daniel Robbins (1932-1995), historiador de Arte, curador e diretor do museu entre 1965 e 1971, procurava então organizar uma série de exposições temporárias que resultassem de diferentes incursões de artistas contemporâneos pelo rico e diversificado acervo do museu fundado em 1877, que integrava Arte Antiga, Traje e Têxtil, Artes Decorativas e Design, Desenho e Fotografia (Huberman, 2015, p.3). Porém, *Raid the Icebox I*, apresentada em *Rice Museum* (Houston, 1969), *Isaac Delgado Museum*

(Nova Orleães, 1970) e *RISD Museum* (Providence, 1970), acabou por ser a única exposição realizada, por falta de meios (Huberman, 2015, p.18).

Em vez de selecionar as peças que considerasse mais significativas, Warhol retira "segmentos" das reservas para os expor sem qualquer fio condutor ou critério qualitativo, que não fora o da exibição das várias coleções existentes. Pinturas e esculturas, desenhos e aguarelas, cerâmicas, têxteis e cestos, cadeiras, caixas e acessórios de moda, do século XI A.C. até 1967, são levados para o espaço expositivo (Huberman, 2015, p.11). Dentro de cada segmento, coabitavam objetos singulares e grupos de peças iguais ou idênticas. Os suportes expositivos eram também provenientes das reservas. Deste modo, estruturas metálicas, caixas de madeira, bases e mais material de embalagem ou acondicionamento transformava a habitual configuração do espaço expositivo e o significado da exposição. Estas opções mostram como a finalidade de Warhol era expor as próprias reservas (Putnam, 2001, p.18). E ao fazê-lo, colocava perante os olhos do público diálogos inesperados e inusitados que acontecem nas reservas, sem a intermediação do curador, e por força das contigências de acondicionamento, do espaço disponível ou da dimensão e tipologias das peças. A exposição da coleção e das reservas expunha também a natureza e as vicissitudes dos acervos históricos, permitindo debater a própria política de incorporação do museu ao longo dos tempos, as suas premissas e valores.

Warhol parece respeitar a organização dos núcleos encontrados nas reservas, mimetizando-os no espaço expositivo, numa atitude simbolicamente expressa na máxima "just like that" (Warhol cit. Huberman, 2015, p.6). Porém, uma análise comparativa entre as imagens das reservas e das instalações expositivas refuta esta ideia ao permitir identificar uma série de diferenças, resultantes de um trabalho de reorganização e cenografia. Mais do que estar perante uma reconstituição parcial das reservas, o que o público viu foi uma encenação e estetização daquele ambiente restrito. Entre os vários segmentos descontextualizados e encenados, destacamos a série de pinturas com diferentes estilos e dimensões, encostadas a uma parede e parcialmente sobrepostas, tendo como base de apoio vários sacos de areia (Huberman, 2015, p.10). É percetível que as pinturas, as esculturas e o armário foram reposicionados, comprovando a forma como cada segmento é encenado e como se alteram as inter-relações entre cada peça e entre si e o próprio espaço, nas reservas e no espaço expositivo (ver figura 55 e 56).

Fig. 55 Perspetiva das reservas do RISD Museum. 1968
(Huberman, 2015, p.8)

Fig. 56 Andy Warhol, exposição *Raid the Icebox I with Andy Warhol (Assalto ao Frigorifico I com Andy Warhol*), RISD, 1968
(Huberman, 2015, p.8)

O olhar de Warhol, ao recair sobre peças secundárias, com defeito, possíveis falsos, objetos em mau estado de conservação ou aquisições questionáveis, não manifestando interesse por obras de reconhecido valor patrimonial e histórico (Huberman, 2015) fez com que esta exposição fosse mais representativa da sua obra do que do acervo do museu. A sua opção expositiva de apresentar os vários núcleos sem que as peças que os integravam fossem contextualizadas ou diferenciadas é também um fator importante para que a exposição resulte, acima de tudo, como uma manifestação espacial dos seus temas de eleição. Warhol transpunha para o espaço expositivo o que o individualizava como artista pop. Apropriava-se das peças do acervo e do ambiente das reservas para discutir o valor e o sentido dos conceitos de único/múltiplo, original/cópia, verdadeiro/falso, raro/banal ou erudito/popular, criando uma "Obra de Arte Total" emblemática da Arte Pop, conforme defende Alberta Collier (Huberman, 2015, p.20). Por outras palavras, é Andy Warhol que

está em exposição, conforme interpretam Daniel Robbins (cit. Putnam, 2001, p.18) e Trevor Wyatt Moore (cit. Huberman, 2015, p.20).

O espaço das reservas é matéria recorrente de interesse para muitos artistas, o que faz com que encontremos várias obras que o evocam em termos concetuais e formais. Um dos motivos deste fascínio prende-se com o facto de este ser visto como o lugar onde as peças, organizadas por tipologias e dimensões, não estão expostas ao olhar intermediário do curador ou do historiador. A este propósito, destaca-se a exposição *Viewing Matters: Upstairs (Visualizar a Matéria: No andar de cima)* (1996) com curadoria de Hans Haacke (n.1936) no Museum Boijmans-Van Beuningen (Roterdão), representativa da reflexão sobre os museus que este artista tem vindo a desenvolver desde finais da década de 1960, assumindo-se como um dos principais protagonistas da crítica institucional.

O conceito curatorial, a metodologia de trabalho e a concretização final desta exposição espelham bem as questões que Haacke tem vindo a problematizar. Haacke realiza várias visitas de trabalho a Roterdão, contactando diretamente com todos os departamentos do museu. Isto permitiu-lhe ter material concreto para expor o que sempre lhe interessou – a moldura ideológica, económica e financeira dos museus e o modo como esta determina toda a programação e gestão da instituição, configurando o contexto da exposição (Haacke, 1999). Esta atitude traduz uma diferença em relação ao habitual comportamento do curador convidado que se centra no tema da exposição, na seleção das obras e no desenho expositivo, apartando-se de todo o contexto que envolve e condiciona o seu trabalho. Haacke faz exatamente deste contexto o seu objeto de análise, usando as obras para o materializar. Nesta medida, interessava-lhe obter a maior representatividade possível em termos de tipologias de objetos e de coleções. Conforme descreve Haacke (1999, p.13), questões de conservação relacionadas com a iluminação que pretendia nas salas fizeram com que decidisse não incluir trabalhos em papel. Entre outras contigências impostas pelo museu, as peças de mobiliário tiveram de ser expostas sobre bases e todos os suportes de exposição não utilizados foram acondicionados em bloco no próprio espaço expositivo. Estes exemplos são importantes, pois comprovam o modo como os regulamentos de segurança, as questões de conservação e as condições de seguro das peças podem entrar em conflito com as intenções curatoriais, sendo mais uma prova de o museu ser um lugar de tensão, luta e negociação constantes entre vários poderes, assunto que está no cerne do trabalho deste artista.

Questões como o tipo de suporte, o movimento a que pertenciam, o seu significado histórico ou valor comercial não eram contempladas (Haacke cit. Stearn, 2013, p.39). Lado a lado, obras-primas e

trabalhos desconhecidos, autores consagrados e obras anónimas. Na seleção tinha ainda particular significado a inclusão de produtos provenientes da loja e retratos de antigos diretores do museu. Haacke reduzia também as legendas e os textos de sala para que cada visitante fizesse a sua própria leitura e procurasse as potenciais relações entre cada peça (Haacke, 1999, p.21). Para auxiliar o público neste trabalho, instalou dois computadores na exposição: um, com o inventário de peças (excluindo valores de seguro e aquisição); o outro, com o documento orientador da política de incorporação e conservação do museu (Haacke, 1999, p.17). Com isto, facultava a cada visitante os meios para a sua própria pesquisa e avaliação sobre as relações pouco claras ou mesmo promíscuas entre políticos, empresas, colecionadores, galeristas, jornalistas e museus. Ou seja, passava para o público a responsabilidade de compreender o contexto em que os objetos haviam sido valorizados e expostos, de modo a torná-los mais conscientes da importância desta informação para a sua leitura da obra. Em termos de desenho expositivo, Haacke utiliza o sistema habitual de acondicionamento das reservas, definindo filas de grades metálicas para a colocação das obras bidimensionais. O título da exposição faz essa referência à Arquitetura do museu e alude para o processo de valorização subjacente à decisão curatorial (Haacke, 1999, p.21). O tema da exposição acaba por ser o conceito de Museu enquanto obra coletiva e multidisciplinar, concebendo-a Haacke como obra criada com as componentes que representam a instituição, ou seja, o seu acervo, história, equipas, arquitetura. Importa por isso recordar que Haacke tem vindo a denunciar os perigos resultantes da afirmação dos museus como centros da indústria da cultura (em que têm de dar lucro), da alteração do perfil dos seus diretores (de uma formação cultural, artística ou científica para uma formação em gestão, economia e marketing), e da necessidade de angariar fontes de mecenato e financiamento que muito condicionam a sua independência. A sua crítica estende-se também ao que considera ser uma persistência ideológica do modelo expositivo do cubo branco, sublinhando como este foi a materialização de interesses comerciais e financeiros do sistema de Arte norte-americano. Todos estes fatores têm particular gravidade na medida em que os museus contribuem para a formação da consciência coletiva (ética e estética) através das histórias que constroem com as suas exposições, publicações e acervos (Haacke, 1983, p.235).

Durante os anos 1980, um dos museus que envereda também pela política de convidar artistas para atuar como curadores, consagrando, ao mesmo tempo, um dos seus espaços principais – o *lobby* com mais de 700m^2 – para instalações *site-specific* é o Brooklyn Museum. Neste âmbito, em 1990 é apresentada a exposição *The Brooklyn Collection: Play of the Unmentionable (A Coleção: O jogo do Inominável*), com curadoria de Joseph Kosuth (n.1945), artista concetual que vinha a trabalhar, desde

a década de 1960, as questões da ideia, da representação, do contexto e da receção da Arte, problematizando a relação entre a palavra, a imagem e os seus significados[55]. O contexto em que a exposição em Brooklyn foi desenvolvida condicionou a escolha do tema e a seleção das obras. O ano de 1989 é marcado pela polémica sobre os limites da liberdade artística e a legitimidade do financiamento público à criação contemporânea (Freedberg in Freedberg, Kotik, Short, Buck, 1992, p.52). Setores mais conservadores da sociedade norte-americana atacavam o National Endowment for the Arts (NEA) questionando o seu financiamento a trabalhos considerados degenerados, imorais ou pornográficos. Robert Mapplethorpe (1946-1989), Andreas Serrano (n.1950) ou Larry Clark (n.1943) eram alguns dos principais artistas visados. Neste contexto, Kosuth parte da temática do nu ao longo dos tempos para refletir sobre a forma como a definição de Arte e a sua perceção pelo público eram condicionados pelos contextos sociopolíticos (Freedberg in Freedberg, Kotik, Short, Buck, 1992, p.26). Ao evidenciar a existência de diferentes valores morais, consoante a sociedade, a cultura e a religião, a exposição em Brooklyn dava uma resposta direta à polémica da época (Putnam, 2001, p.136). Todas as obras eram provenientes do acervo do museu, representando as suas várias coleções. Coabitavam assim em exposição pinturas, esculturas, gravuras, fotografias, mobiliário e objetos decorativos de diferentes autores, estilos e épocas (Kotik in Freedberg, Kotik, Short, Buck, 1992, p.XII). Kosuth trazia também para o espaço expositivo uma série de citações de Literatura, Filosofia, Arte, Política, Psicologia, Sociologia, História e História da Arte. Textos mais ou menos longos e teóricos de autores antigos e contemporâneos. Fiel ao seu trabalho concetual, Kosuth dava igual importância à palavra escrita e às obras retiradas das reservas ou da exposição permanente[56], propondo uma mudança radical na lógica e configuração habitual de uma exposição. Textos e legendas deixavam de ser subsidiários ou explicativos dos objetos para ganharem um valor próprio. Eram pistas e estímulos que procuravam fomentar uma relação direta e pessoal de cada visitante com a exposição (Freedberg in Freedberg, Kotik, Short, Buck, 1992, p.49). Escritos em diferentes

[55] Esta não era a primeira vez que Kosuth assumia o papel de curador. Em 1967, concebe a exposição *Fifteen People Present Their Favorite Book* (*Quinze pessoas apresentam o seu livro favorito*), na Lannis Gallery (Nova Iorque), expondo os livros escolhidos por artistas contemporâneos convidados por si e ligados ao Minimalismo ou à Arte concetual, como Ad Reinhardt (1913-1967), Carl André, Dan Graham (n.1942), Robert Morris, Robert Mangold (n.1937), Robert Smithson, Robert Ryman (n.1930) ou Sol Lewitt. O conceito curatorial tomava os próprios criadores como o objeto principal da exposição e concebia-a como obra autoral[55]. Em 1989, Kosuth organiza *The Play of the Unsayable: Ludwig Wittgenstein and the Art of the 20th Century (O jogo do indizível: Ludwig Wittgenstein e a Arte do século XX)* apresentada no Pavilhão da Secessão Vienense (Viena) e no Palais des Beaux-Arts (Bruxelas). Nas paredes dispunham-se obras de artistas contemporâneos, lado a lado com excertos do filófoso Wittgenstein (referência maior no seu pensamento e obra), ativando uma inter-relação entre ambos que deixava em aberto um campo vasto para múltiplas leituras e interpretações do público (Kotik in Freedberg, Kotik, Short, Buck, 1992, p.XII).

[56] As peças retiradas não eram substituídas. O lugar mantinha-se vazio, com a indicação da nova e temporária localização da obra, estratégia que procurava criar uma unidade no museu (Kotik in Freedberg, Kotik, Short, Buck ,1992, p. XV).

tipos de letra e com dimensões muito diversas, dispunham-se em várias alturas e configurações (em bloco ou em linha, por exemplo), ativando as paredes (previamente pintadas de cinzento) e ampliando o campo de leitura do visitante, ao romper com a habitual disposição ao eixo do olhar. Com as imagens, as palavras e os objetos em justaposição e inter-relação no espaço, Kosuth criava diversas constelações ou agrupamentos, instigando a curiosidade, questionamento e reflexão do público. A exposição consubstanciava-se assim nos espaços interstícios e nas leituras que cada visitante fazia da proximidade ou da distância entre os vários elementos, em resultado das referências e memórias pessoais que eram desencadeadas. É através da justaposição de obras e textos de diferentes tempos e contextos que se constrói o conceito expositivo (ver figura 57 e 58).

Fig. 57 Joseph Kosuth, exposição *The Play of the Unmentionable (O jogo do Inominável*), 1992. Perspetiva 1
(Fotografia de Ken Schles. Freedberg, Kotik, Short e Buck,1992, s.p.)

Fig. 58 Joseph Kosuth, exposição *The Play of the Unmentionable (O jogo do Inominável*), 1992. Perspetiva 2
(Fotografia de Ken Schles. Freedberg, Kotik, Short e Buck,1992, s.p.)

Kosuth propunha a cada visitante um jogo complexo, como é evidente no próprio título da exposição. A este propósito assume particular significado a decisão de utilizar a palavra *play* (jogo) nos títulos de exposições que concebe em 1989, 1990 e, depois, em 2014 e 2016[57], pois tal enfatiza tanto o conceito da Exposição como um jogo com múltiplas peças, como a ideia de o público ser um dos participantes do jogo. Ao mesmo tempo que liga as várias exposições como se fossem partes de um *puzzle* maior, brinca com o significado de conceitos complexos como "indizível" e "inominável" e introduz um sentido lúdico no espaço expositivo. Com esta atitude, chama a atenção para o facto de o sentido da Arte residir na forma como a percecionamos, sendo que tal resulta de um jogo de relações (Freedberg in Freedberg, Kotik, Short, Buck, 1992, p.68). O trabalho curatorial de Kosuth é sobretudo sobre a Arte em contexto, facto que tem uma tradução direta na forma como entende a Exposição como Obra, com uma linguagem e uma formulação específicas.

Entre os artistas que têm vindo a discutir o contexto da Arte, olhando particularmente para o formato expositivo, merece ainda destaque Fred Wilson (n.1954) que, a convite de vários museus,

[57] Kosuth prosseguiu com este trabalho curatorial. Em 2014, organiza *Sigmund Freud and the Play on the Burden of Representation (Sigmund Freud e o jogo sobre o peso da representação)*, 21er Haus (Viena) e em 2015/2016, *Play of / for a Respirateur* (Jogar de / para um respirador), no Philadelphia Museum of Art (Filadelfia).

propõe alternativas à narrativa institucional, por regra caucasiana e masculina, colocando em inesperados diálogos as obras das suas coleções e as arquiteturas. Tal como Haacke e Kosuth, Wilson iniciou este trabalho no contexto da crítica institucional, centrando a sua atenção na exclusão social, no racismo, na escravatura e no colonialismo, relevando como os museus tendem a esquecer a perspetiva dos grupos minoritários na constituição das suas coleções e nas temáticas das exposições. Uma das suas instalações mais citadas (Putnam, 2001, p.154) é *Mining the Museum (Mineração do Museu)* (1992/1993), no Maryland Historical Society (Baltimore), com curadoria de Lisa G. Corrin e Jennifer Goldsborough. Wilson desconstrói o discurso expositivo tradicional e reinstala as peças de maneira a expor o modo como o museu tinha vindo a excluir do seu discurso a visão dos nativos e dos afro-americanos (Hoffmann, 2014, p.62). A maioria das peças escolhidas nunca havia saído das reservas. O título da exposição – "mining" (mineração) – traduz a ideia de um processo de procura para a descoberta de outros valores. A instalação desenvolvia-se em oito salas, ocupando um piso inteiro do museu. O desenho expositivo era inovador a vários níveis: as paredes eram pintadas de vermelho, preto e verde, para terem um significado emocional projetavam-se imagens em pinturas e objetos; introduziam-se vídeos e instalações de som de artistas afro-americanos ao longo do percurso; e justapunham-se excertos de textos com vários objetos, alterando o seu significado (Hoffmann, 2014, p.63). Outro factor importante era a iluminação cénica que gerava dramáticos quadros. Wilson mimetiza os convencionais sistemas expositivos dos museus, de modo a que a provocação da mensagem resulte pelo efeito de surpresa (Putnam, 2001, p.157). A este propósito é exemplar a forma como na vitrina que apresentava os trabalhos em metal entre 1793-1880, Wilson coloca um par de algemas em ferro entre taças, vasos e copos em prata do século XIX. A estranheza do confronto entre um utensílio da escravatura e os objetos do quotidiano dos senhores esclavagistas provocava uma reação emocional no público. Entre os vários núcleos expositivos, destacamos dois "quadros" concebidos como "cenários raciais", representativos da forma como Wilson propõe instalações plasticamente fortes e polémicas, onde o espaço tem uma importância fundamental. Outro factor que muito contribui para a força destas instalações é o modo como Wilson denuncia o sistema esclavagista ao nível da esfera da vivência quotidiana e do ambiente doméstico. No núcleo sobre os trabalhos em marcenaria, Wilson distribui pela sala várias cadeiras de madeira, com e sem braços, de diferentes estilos e épocas, dispondo-as em plateia e viradas para uma cruz em madeira (conhecida como pau de chorar) onde os escravos eram espancados, evidenciando o quanto esta tortura era um espetáculo público (ver figura 59).

Fig. 59 Fred Wilson, exposição *Mining the Museum (Mineração do Museu)*, Maryland Historical Society, 1992
(Hoffmann, 2014, p.62)

A prática do artista-curador estende-se a outras áreas disciplinares, nomeadamente ao Design de Moda, assumindo Christian Lacroix (n.1951) um lugar particular, desenvolvido a par da criação de figurinos para ópera, teatro e bailado e do desenho de interiores para hóteis, cinemas e espaços comerciais. Entre as várias mostras que assinou, analisamos a exposição *Lumières. Carte Blanche à Christian Lacroix (Luzes. Carta branca para Christian Lacroix)*, no Musée Cognacq-Jay, em 2014/2015. A convite deste museu, Lacroix revisita a coleção de Arte e Artes Decorativas constituída entre 1885 e 1920 por Ernest Cognacq (1839-1928) e Marie-Louise Jay (1838-1925), proprietários do pioneiro *grand magasin La Samaritaine* (1870). Os núcleos temáticos são primeiro definidos pelo museu, sendo a partir daí que Lacroix faz a seleção e disposição das peças, bem como o desenho da cenografia (Lacroix e Herda-Mousseaux, 2014, p.30). Uma vez que o propósito era atualizar a herança cultural do Iluminismo e de muitos dos seus valores, Lacroix coloca em diálogo as criações contemporâneas provenientes de vários museus e coleções, com as peças da coleção e os espaços do museu. Muito embora este não estivesse já no local inicialmente idealizado pelo casal Cognacq-Jay para sugerir a intimidade de uma habitação burguesa, Lacroix conseguiu, com o seu desenho expositivo, passar esse efeito dentro das salas apaineladas ao estilo Luis XV e Luis XVI do antigo Hôtel Donon, sede do museu desde 1990.

Voltamos a estar, tal como nos exemplos anteriores, perante justaposições de pinturas, fotografias, porcelanas, vestuário, tapeçarias, guaches, aquarelas, serviços e peças decorativas ou mobiliário de diferentes autores e épocas. Olhar para a inter-relação entre as peças e o espaço é reconhecer a personalidade e a estética de Lacroix. São evidentes as fontes de inspiração que tanto o

individualizaram na alta-costura, a sua vasta cultura visual e o seu particular interesse pela História da Arte e pela Museologia. Recordemos que Lacroix começa por ter uma formação em História da Arte, chegando depois a frequentar a École du Louvre com a intenção de seguir a carreira de conservador de museu[58]. O desenho expositivo traduz também um gosto pelo *patchwork* (Lacroix, Herda-Mousseaux, 2014, p.77). Mais uma vez, esta formulação espelha outra das características que distinguiu a marca Lacroix – o fascínio pela mistura de referências da História da Arte e do Traje, de diferentes culturas, e de padrões, cores e grafismos. As obras são justapostas nas paredes, por vezes sem intervalos entre si, compondo um *puzzle* formado por peças de diferentes dimensões, molduras e épocas. A exposição é uma instalação que estimula os vários sentidos do público através da combinação de cores, volumes, tecidos e matérias, afirmando-se pelo seu sensualismo e sentido de espetáculo, em resultado da abordagem epidérmica, romântica e intuitiva que Lacroix adota (Lacroix in Lacroix, Herda-Mousseaux, 2014, pp.30-31) (ver figura 60 e 61).

Fig. 60 Christian Lacroix, Desenho da exposição *Lumières. Carte Blanche à Christian Lacroix (Luzes. Carta Branca para Christian Lacroix)*, Musée Cognacq-Jay, 2014-2015. Perspetiva 1
(Lacroix, Herda-Mousseaux, 2014, p.80)

[58] Este interesse e sensibilidade ficaram bem visíveis em 2007-2008 quando Christian Lacroix concebe a exposição *Histoires de mode (Histórias da Moda)*, no Musée des Arts Décoratifs, em Paris. Mais do que uma narrativa coerente e linear, a exposição mostrava a leitura subjetiva e pessoal de Lacroix, configurando-se como o seu "museu imaginário". Em termos formais, Lacroix seleciona 400 peças do acervo do museu e representativas do seu trabalho enquanto criador. Organizadas por temáticas (por exemplo, preto, branco, cor, flores, motivos étnicos, historicismo, gráfico, retalhos, texturas), as peças eram apresentadas em chariot, e não em manequim ou busto, valendo mais enquanto conjunto do que em termos individuais. Em cada núcleo, Lacroix apresentava exemplos das suas próprias coleções que espelhassem essas influências. Esta exposição é representativa da releitura de Lacroix à história e ao léxico do traje e da moda, bem como do fascínio de muitos criadores pelas reservas (Mauriès e Millet, 2007).

Fig. 61 Christian Lacroix, Desenho da exposição *Lumières. Carte Blanche à Christian Lacroix (Luzes. Carta Branca para Christian Lacroix)*, Musée Cognacq-Jay, 2014-2015. Perspetiva 2
(Lacroix, Herda-Mousseaux, 2014, p.82)

Em síntese, importa compreender o que existe em comum entre todas estas abordagens e em que medida espelham a intencionalidade da Exposição ser uma "Obra de Arte Total". Em primeiro lugar, esta estratégia valoriza a Exposição como obra plástica, conforme sustenta Putnam (2001, p.132). Quer em termos formais como espaciais, todas dão particular valor ao sentido estético das instalações, interpelando os vários sentidos do público e trabalhando as emoções. Em termos concetuais, a intenção não é constituir uma explicação sistémica de determinado tema, mas sim oferecer uma narrativa construída na primeira pessoa do singular que revela sobretudo a sensibilidade, o entendimento, as referências e os interesses do artista convidado.

Esta opção traduz também o reconhecimento por parte da sociedade da autoridade que assiste ao artista, e que lhe permite apropriar-se das obras de outros para criar uma nova obra. É este reconhecimento que garante a liberdade do seu trabalho curatorial, ao mesmo tempo que o reveste de uma legitimidade *per si*, sem que seja necessária qualquer outra fundamentação. As várias intervenções valorizam a apresentação de discursos disruptivos e a escolha de obras habitualmente desvalorizadas. Um denominador comum é a intenção de sublinhar a contemporaneidade das coleções históricas, atualizando o seu valor e significado, de modo a realçar a modernidade existente em cada momento e o valor da Arte para a condição humana.

Vários exemplos mostram como esta estratégia é um eficaz meio de comunicação e de publicidade para os museus. Porém, ela pode também representar uma demissão das responsabilidades dos curadores e, em última instância, da própria instituição (Hoffmann, 2014, p.55). Esta dualidade é apenas uma das múltiplas leituras possíveis. Se, por um lado, conforme enuncia Miranda Stearn (2013):

> "Artist-as-curator projects, as a sub-category of artist interventions, can participate in transforming the museum from authoritative purveyor of grand narratives, undermining the false objectivity of impersonal museum interpretation by turning to the opposite extreme of privileging a unique personal response, while also providing a succinct and compelling way of expressing the subjectivity of historical interpretation"[59] (p.42)

Por outro lado, os museus podem recorrer a esta prática como uma estratégia de aparato, e não de questionamento efetivo, fazendo dos artistas uma espécie de ventrílocos (Isabelle Graw cit. Stearn, 2013, p.43).

Por último, é fundamental analisar como cada artista encara a sua ação enquanto curadores. A propósito das exposições de Hans Haacke, Stearn (2013) coloca a questão:

> "is it really the collection objects that the viewers come to experience, or is it the named artist-curator, who eclipses the museum objects which become merely raw materials, or works of art relegated to mere components in a larger vision, in which it is within the syntax rather than the individual words that the meaning, and therefore the interest, is to be found?"[60] (p.44)

Esta pergunta pode ser aplicada a todas as outras instalações ou exposições realizadas pelos artistas anteriormente analisadas. A leitura das declarações proferidas por cada artista dá nota de que todos assumem a sua ação curatorial como parte do seu trabalho artístico. Esta atitude decorre do que Duchamp havia já defendido quando afirmou que a Exposição é uma Obra quando o artista-curador assim o entende.

Fred Wilson afirma claramente, em relação à instalação realizada em Baltimore que a concebeu como Obra de Arte, como parte integrante do seu trabalho artístico (cit. Putnam, 2001, p.134). Já

---

[59] "Os projetos dos artistas-curadores, entendidos como uma subcategoria da ação artística, podem contribuir para a transformação do museu-emissor de metanarrativas autoritárias e fechadas, mostrando a falsa objetividade destas mensagens. Ao se afirmarem como expressões pessoais e singulares, testemunham a natureza subjetiva da interpretação histórica" (trad. autora).

[60] "os visitantes vêm realmente experimentar os objetos da coleção ou conhecer o artista-curador nomeado que eclipsa os objetos do museu, tornando-os em meras matérias-primas ou componentes da sua visão e leitura? Será na sintaxe, e não nas palavras [obras] individuais, que radica o significado e o interesse da exposição?" (trad. autora).

Joseph Kosuth, em entrevista a Randall Short (in Freedberg, Kotik, Short, Buck, 1992, p.27) considera que a sua ação é enquanto artista, e não enquanto curador, comparando a Exposição a um texto ao afirmar:

> "This particular exhibit tries to show that artworks, in that sense, are like words: while each individual word has its own integrity, you can put them together to create very different paragraphs. And it's that paragraph I claim authorship of"[61] (Kosuth in Freedberg, Kotik, Short, Buck, 1992, p.27)

Com esta afirmação, compreendemos que a obra de Kosuth enquanto curador é parte integrante da sua obra e que a Exposição é um intertexto. Percebemos o fundamento com que Kosuth procede à escolha das obras como elementos de uma nova obra e a forma como o espaço é ativado pelas inter-relações das peças e as suas diferentes localizações, de modo a que "One found oneself meditating on the relations between objects, between objects and texts, and between objects, texts, and oneself"[62] (Freedberg, 1999, p.47). A mesma ideia surge no discurso de Christian Lacroix quando este compara a Exposição a um *cadavre exquis* (Lacroix e Herda-Mousseaux, 2014, p.78), uma vez que era através do jogo de associações livres, imediatas e inconscientes, de obras de referências diversas, que obtinha um resultado final inesperado, vibrante e único. Leitura semelhante é defendida por Hans Haacke quando perspetiva o seu processo curatorial em referência a Marcel Duchamp e Marcel Broodthaers. Segundo Haacke (1999, p.17), a atitude de retirar objetos das reservas para os expor, em associação com outras peças e no âmbito de um discurso, era análoga ao conceito duchampiano de *ready-made*, uma vez que ambos significavam um processo de apropriação, valorização e recontextualização, que culmina na atribuição de um novo significado. A noção da Exposição como *ready-made* volta a ser evocada para caracterizar o trabalho artístico de Heimo Zobernig quando este se apropria do contexto expositivo e trabalha a Exposição como linguagem (Bock, Clark, 2009, pp.99-100)[63] (ver figura 62 e 63).

---

[61] "Esta exposição procura mostrar que as obras de arte são como palavras: cada palavra individual tem a sua própria integridade, mas podemos colocá-las juntas e criar parágrafos muito diferentes. O que eu reivindico é a autoria desses parágrafos" (trad. autora).

[62] "Cada pessoa encontra-se enquanto medita sobre as relações entre os objetos, entre os objetos e os textos, e entre os objetos, os textos e ela própria" (trad. autora).

[63] O entendimento da Exposição como um intertexto, *ready-made* ou *cadavre-exquis* pode ser representativa da cultura contemporânea *remix* (Manovich, 2007) que caracteriza as mais diversas expressões criativas através da apropriação, manipulação e justaposição de obras e referências várias com vista à criação de uma outra nova obra.

Fig. 62 Heimo Zobernig, exposição *Heimo Zobernig e a Coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian*, 2009
(Bock, Clark, 2009, s.p)

Fig. 63 Heimo Zobernig, exposição *Heimo Zobernig e a Coleção da Tate (St Ives)*, 2009
(Bock, Clark, 2009, s.p)

A Exposição em *exposição*: Richard Hamilton e Marcel Broodthaers

Alguns artistas-curadores incidem a sua abordagem de forma mais incisiva na gramática expositiva. O objeto em exposição é, nestes casos, a própria Exposição e o espaço expositivo. A exposição que mais consagrou esta linha de intervenções é *Le Vide* (*O Vazio*) de Yves Klein (1928-1962), na Galeria Iris Clert (Paris), em 1958. Klein e Iris Clert (1918-1986) organizaram com detalhe todos os pormenores desta exposição. A galeria foi meticulosamente pintada de modo a perder qualquer registo de anteriores exposições e todo o mobiliário foi removido, à exceção de uma vitrina vazia e de uma cortina branca (Storrie, 2007, p.35). A montra da galeria era completamente pintada com o

azul Klein e as cortinas da mesma cor assinalavam a entrada e distinguiam a fachada do edifício. No dia da inauguração, o público, com a sua presença, atitude e reação, era o principal interveniente deste acontecimento. Filas de pessoas aguardava por entrar. Quem o conseguia fazer, mergulhava numa sala branca e vazia, onde era servido um cocktail azul. Muito embora esta exposição seja, em primeiro lugar, uma pesquisa de Klein sobre a de-materização do azul (Storrie, 2007. p.36), a sua formulação é um exercício artístico sobre a Exposição e a identidade do espaço expositivo. Numa única frase, a Exposição acabava por ser o próprio objeto artístico.

A vitrina do museu é um tema privilegiado neste trabalho, sendo assumida como metáfora da própria Exposição. Esta valorização encontra as suas raízes no relicário religioso (Putnam, 2001, p.36) e decorre da função original da vitrina como espaço de conservação, diferenciação e sacralização do objeto (Putnam, 2001, p.14). A sua utilização relaciona-se com a autoridade de emoldurar, distanciar, valorizar e consagrar qualquer objeto ou artefacto, o que faz com que ganhe um valor ideológico. Outro dos casos onde a vitrina tem particular significado na formulação final da proposta é o *Mouse Museum* (*Museu Rato*) (1965-1972-1977) de Claes Oldenburg. Este museu expõe uma coleção de objetos representativos da sociedade de consumo reunidos por este artista pop desde finais dos anos 1950, segundo três grandes tipologias: objetos construídos pelo próprio Oldenburg (muitos são fragmentos de obras ou miniaturas de outras peças do artista); objetos encontrados e alterados por Oldenburg; objetos adquiridos ou encontrados, sem qualquer mutação (McShine, 1999, p.73). Na primeira apresentação, em 1965, os objetos estavam sobre prateleiras pintadas de branco. Em 1972, o museu ganha uma formulação física por ocasião da 5 Documenta de Kassel, em resultado de uma leitura geométrica sobre a interseção de duas referências de Oldenburg, o *Geometric Mouse* (poster desenhado em 1963 para uma exposição em Los Angeles, a partir da figura do Mickey Mouse) e a câmara de filmar. Em planta, dispunham-se dois círculos, um retângulo e uma forma orgânica, que pode ser lida como um nariz. Em todo o perímetro das paredes era projetada uma vitrina contínua com cerca de 70 cm de altura, iluminada pelo interior. A localização da vitrina ao nível do eixo do olhar e o seu formato em friso remetiam para a ideia de película de filme. Existiam ainda mais duas vitrinas de secção retangular que correspondem aos olhos do Mickey Mouse. No interior das vitrinas, Oldenburg dispunha ao mesmo nível e sem legendas, os 367 objetos selecionados (lembranças, brinquedos, bugigangas, esculturas de *fast food*) sem hierarquia (Putnam, 2001, p.21). Quando o visitante caminhava junto às paredes, o olhar era levado de um objeto para o outro por associações estabelecidas pelas semelhanças formais, tipológicas ou funcionais. Em termos espaciais, esta forma estava inscrita dentro de um cubo, sendo preciso entrar para a percecionar. A esta referência acresce outro espaço, em forma de arma (Ray Gun) onde Oldenburg expõe numa vitrina horizontal uma série

de artefactos, ferramentas e utensílios em forma de pistola. Em 1976, Oldenburg repensa os planos do museu, em colaboração com Coosje van Bruggen (1942-2009), escultora, historiadora de Arte e sua companheira, que propõe a eliminação da caixa exterior de modo a que a forma fosse imediatamente visível. A outra alteração é que em lugar de ser em cartão canelado, as paredes passam a ser construídas em alumínio canelado pintado de preto, permitindo a sua perenidade e itinerância. O interior era pintado de preto e muito escurecido, o que fazia sobressair a vitrina, que continuava a ter a mesma dimensão e localização. A partir de 1977, o museu passa a ter esta formulação espacial e a apresentar 385 objetos (Coosje van Bruggen in McShine, 1999, pp.73-75) (ver figura 64 e 65).

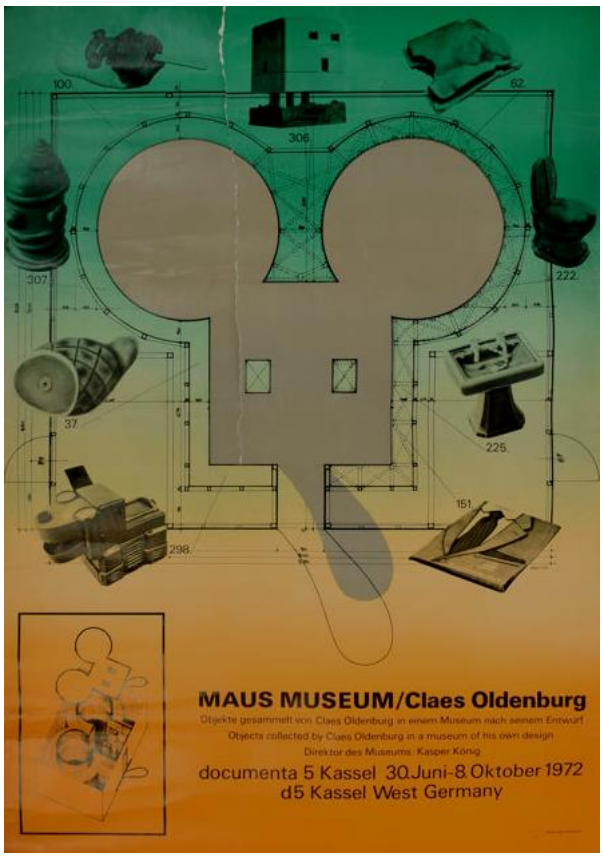


Fig. 64 Cartaz *Maus Museum/Claes Oldenburg (Museu Rato/Claes Oldenburg)*. Documenta Kassel 5, 1972
(McShine, 1999, p.74)

Fig. 65 Claes Oldenburg, *Maus Museum/Claes Oldenburg (Museu Rato/Claes Oldenburg).* Pormenor de vitrina, museu Mumok, Viena
(fotografia Bárbara Coutinho 2012)

Porém, quando falamos da Exposição em *exposição,* Richard Hamilton (1922-2011) é um nome incontornável e a mostra *an Exhibit* (*Uma Exposição*) (1957) assume particular relevância[64]. Idealizada em conjunto com Victor Pasmore (1908-1998), com a colaboração de Lawrence Alloway, a exposição foi primeiro apresentada na Hatton Gallery, em Newcastle, seguindo depois para o Institute of Contemporary Art: ICA, em Londres (Moffat, 2014, p.5). No convite para a inauguração em Londres, um texto de Alloway resumia as premissas da exposição. Num jogo de palavras, podia ler-se que *An Exhibit* era simultaneamente um jogo, uma obra de Arte e um ambiente. Os conceitos eram precisos e com uma clara intencionalidade. Mostram que a Exposição tinha sido idealizada como uma Obra, e não como um dispositivo para a apresentação de outras obras, ao mesmo tempo que o seu desenho procurava criar uma instalação imersiva, ativando o lugar e os objetos, de modo a incentivar a participação intelectual do público. Neste âmbito, tem particular interesse o duplo sentido da palavra *exhibit* uma vez que tanto significa o objeto que é exposto como a própria ação de expor (Dean, 1996, p.161), o que reforça o entendimento da Exposição como Obra.

[64] Esta exposição foi durante muito tempo esquecida, conforme sublinham Moffat (2014) e Crippa (2016), mas durante os últimos anos foi reapresentada várias vezes, por ocasião de exposições dedicadas a Richard Hamilton, dada a sua importância.

Em termos formais, a exposição era constituida por vários painéis retangulares em acrílico vermelho "indiano", branco, preto, cinzento e transparente, na sua maioria com cerca de 121x81cm/cada[65]. Dispostos diretamente no chão ou suspensos em diferentes alturas, através de cabos de metal, fios de nylon e braçadeiras (ou grampos) quase impercetíveis (Crippa, 2016, pp.31-32), criavam múltiplos ângulos retos e diferentes interseções (Moffat, 2014, p.1). Soltos das paredes, gravitavam no espaço, materializando um lugar abstrato[66]. Alguns painéis eram diferenciados ou "individualizados" com pequenos círculos e retângulos de papel de cor cortados à mão e colocados em diferentes locais das superfícies, configurando o único sinal evidente de uma ação manual (Moffat, 2014, p.1). Um dos fatores para o ambiente imersivo foi a utilização de painéis transparentes que dinamizavam a Arquitetura e o movimento do público, unindo-os em planos com múltiplos matizes e reflexos. Os visitantes eram convidados a deambular entre os elementos suspensos, sendo parte constituinte da instalação ao serem projetados nos vários painéis ou ao influenciarem a perspetiva visual dos outros visitantes. Ou seja, cada visitante tornava-se assim um participante (ou jogador) da obra tridimensional que era a exposição. Por outras palavras, cada acrílico por si só não tinha significado. O significado residia no posicionamento e na inter-relação entre si, o público e o espaço (ver figura 66 e 67).

Fig. 66 Richard Hamilton e Victor Pasmore durante a instalação da exposição *An Exhibit* (*Uma Exposição*), Hatton Gallery, Newcastle, 1957
(https://mobile.twitter.com/martinjcourtney/status/621667942103707648 - Acesso: 1 out. 2017)

[65] Conforme referem Moffat (2014) e Crippa (2016) a dimensão, espessura, esquema de cores e transparências dos acrílicos resultava dos produtos existentes no mercado.
[66] Em *Exhibit*, segundo Moffat (2014) e Crippa (2016), aprofunda as experiências expositivas realizadas pelas vanguardas artísticas (muito embora Hamilton e Alloway recusem essa familiaridade, conforme nota Moffat. 2014. p.8), nomeadamente a instalação pensada por Vilmos Huszár e Gerrit Rietveld em 1923 (*Spatial Color Composition for an exhibition*) e o Pavilhão *Raumstadt* (City of Space) idealizado por Frederick Kiesler em 1925.

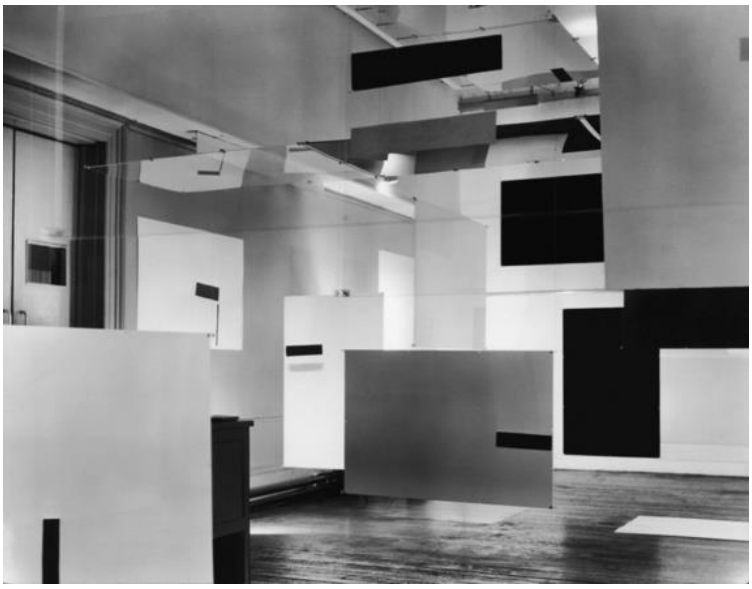


Fig. 67 Richard Hamilton, Victor Pasmore e Lawrence Alloway, exposição *An Exhibit* (*Uma Exposição*), Institute of Contemporary Arts: ICA, Londres, 1957
(https://archive.ica.art/bulletin/private-view-richard-hamilton-ica - Acesso: 1 out. 2017)

Podemos assim compreender como a exposição partia de um conjunto de coordenadas definidas que enquadravam os movimentos de cada visitante, ao mesmo tempo que deixavam um campo para a liberdade de ação (Alloway cit. Moffat, 2014, p.5). O resultado final é, conforme sintetiza Alloway, um drama espacial que envolvia o visitante (cit. Steeds in Crippa e Steeds, 2016, p.8). A força visual e espacial desta obra resultava precisamente da articulação das diferentes áreas de pequisa dos três autores (Cranfeld cit. Moffat, 2014, p.5). Hamilton tinha um particular interesse pelo desenho expositivo e a experiência prática de cruzar a ciência, a tecnologia, os novos media e as artes, sendo atento às mostras comerciais e propagandísticas, por reconhecer estas soluções expositivas como mais apelativas e interativas[67]. Por seu turno, Pasmore explorava no seu trabalho a relação entre a Arquitetura e o objeto, segundo premissas construtivistas, o que resultava em relevos tridimensionais abstratos que procuravam envolver o público. Já Alloway defendia a necessidade de utilizar novas tecnologias como forma de ativar a exposição e promover a maior participação de cada visitante. Ou seja, por motivos diferentes, os três confluiam na atenção dada às condições de perceção da obra e no desejo de suscitar a maior participação inteletual do público (Moffat, 2014, p.14 e Crippa, 2016, p.15-21). Para Hamilton, esta ativação seria uma consequência da ativação do

[67] Demonstrativa destes interesses é a investigação de Hamilton sobre o pensamento de Marcel Duchamp (e que o levou a assumir a curadoria da exposição dedicada a este artista na Tate Modern em 1966), e o trabalho que fez durante vários anos no sentido de reconstituir o Grande Vidro (The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even), realizado por Marcel Duchamp entre 1915-1923 (Bery, 2016). Moffat (2014, p.11) defende que a importância deste trabalho terá sido sentida ao nível da consciencialização do valor da transparência. Consideramos que nesta investigação profunda, Hamilton terá certamente sido influenciado por toda a radicalidade de abordagem de Duchamp em relação ao ato criativo e à sua apresentação.

espaço e do uso de novas estratégias de apresentação. Para Pasmore, essa ativação resultaria de um ambiente dinâmico em que as inter-relações entre as obras e o espaço se modificavam pela sua atitude e movimentação (Crippa, 2016, p.26). Por último, na opinião de Alloway, seria necessário descobrir outros formatos expositivos que fomentassem uma experiência mais fecunda a cada visitante, envolvendo-o em termos emocionais, e não só em termos racionais (Steeds, 2016, p.8). Mais uma vez, os três convergiam na convicção de que a ativação do público passaria necessariamente pelo seu efetivo envolvimento, e que tal só seria possível se a exposição fosse pensada como um todo. Esta perspetiva relaciona-se também com o valor que todos atribuíam à comunicação e à educação da Arte. O conteúdo da exposição era, desta forma, a própria Exposição. Não havia mais elementos ou informações a veicular. Pelo contrário, tudo remetia para o tema da Exposição como meio, para a sua gramática, espacialidade e perceção. A Exposição era o meio e a mensagem. A este propósito, é relevante sublinhar que a exposição foi desenvolvida no âmbito da prática de ensino de Hamilton e Pasmore no King's College em Newcastle[68], o que lhe outorga uma dimensão pedagógica e experimental, conforme sublinha Moffat (2014, p.4).

Entre as anteriores exposições de Richard Hamilton que podem ser consideradas momentos preparatórios para a exposição *an Exhibit* destacamos *Growth and Form (Crescimento e Forma)* (1951) e *Man, Machine and Motion (Homem, Máquina e Movimento)* (1955). Em 1951, Hamilton inspira-se no livro de D'Arcy Wentworth, *On Growth and Form* (1942), para criar uma instalação cenográfica onde fotografias, desenhos, modelos tridimensionais e filmes mostravam, em diferentes locais do espaço, múltiplos aspetos da evolução das espécies, configurando constelações que se iam revelando num ambiente escurecido. Entre as imagens, constituía uma novidade a inclusão de reproduções com perspetivas captadas por microscópio e raio-x. Hamilton desenha uma estrutura em grelha para suporte de vários elementos (fotografias, textos, modelos), colocando-os em diferentes direções e alturas, consoante a temática da exposição (Crippa e Steeds, 2016, p.44), de modo a envolver os visitantes. Imagens e diagramas com a arquitetura das coisas (como o esqueleto humano e animal, micro-organismos, fósseis ou sistemas construtivos de plantas, edificações e cidades) estavam em sintonia com a estrutura expositiva, criando uma unidade espacio-concetual, acentuada pela iluminação cenográfica (ver figura 68 e 69).

[68] Crippa sublinha a importância que a Hatton Gallery teve e tem no sistema de ensino da Universidade Newcastle (anteriormente Universidade de Durham) (Crippa e Steeds, 2016, p.12)

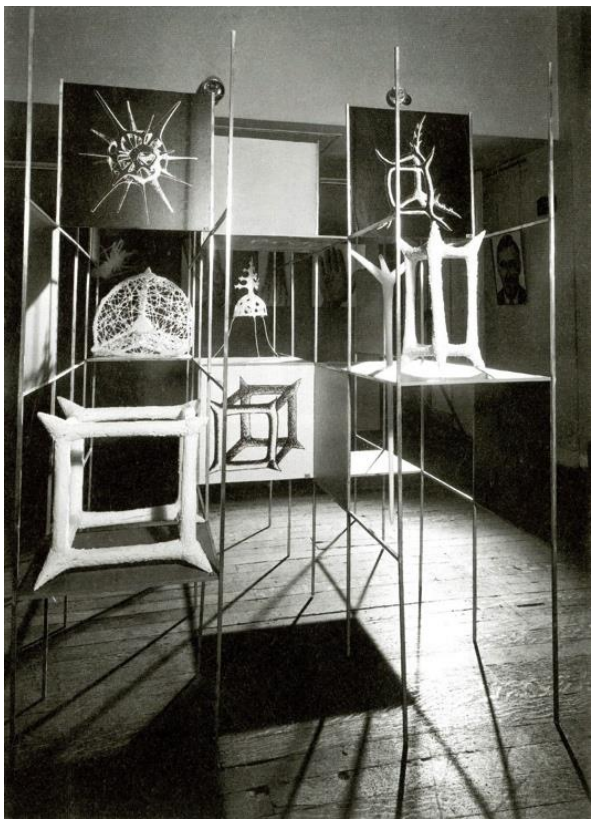


Fig. 68 Richard Hamilton, exposição *Growth and Form (Crescimento e Forma)*, Institute of Contemporary Arts: ICA, Londres, 1951. Perspetiva 1

(https://medium.com/designscience/growth-and-form-exhibition-1951-7561090e91d5 - Acesso: 1 out. 2017)

Fig. 69 Richard Hamilton, exposição *Growth and Form (Crescimento e Forma)*, Institute of Contemporary Arts: ICA, Londres, 1951. Perspetiva 2

(https://medium.com/designscience/growth-and-form-exhibition-1951-7561090e91d5 - Acesso:1 out. 2017)

Em 1955, a quadrícula metálica modular volta a ser utilizada com novos desenvolvimentos na exposição *Man, Machine and Motion (Homem, Máquina e Movimento)*. Como elemento comum, a procura por tornar quase invisível os suportes expositivos. Em relação à principal diferença, encontramo-la na sua natureza industrial e geométrica. Ao contrário da iluminação focalizada, adotava-se uma iluminação geralizada do espaço que uniformizava todos os elementos bidimensionais em exposição. Neste caso, esta estrutura linear era o único suporte para cerca de duzentas fotografias e reproduções de desenhos de Arte, Tecnologia e Ciência sobre quatro grandes temas (o ambiente terrestre, aquático, aéreo e interplanetário) (Moffat, 2014, p.4). Com diferentes escalas, eram colocadas em várias faces, direções e alturas, explorando-se as linhas horizontais e verticais, o chão e o ar, o interior e exterior. O resultado permitia que o público pudesse sentir-se imersivo num espaço que o transportava direta, intuitiva e fisicamente para o tema referencial da exposição. Tal acontecia tanto pelo teor das imagens, que mostravam diferentes aspetos do quotidiano e da perceção do mundo, alterados em resultado da máquina, como pela sua disposição no espaço que obrigava a uma movimentação do visitante, gerando uma consciência do seu corpo e das diferentes escalas onde se integrava, do micro ao macro, descobrindo várias conexões entre eles (ver figura 70 e 71). Mais uma vez, o facto de esta exposição ter sido organizada na Hatton Gallery no âmbito da sua ação em King's College, acentuava o seu carácter experimental e pedagógico.

Fig. 70 Richard Hamilton, exposição *Man Machine and Motion (Homem, Máquina e Movimento)*, remontagem – Institute of Contemporary Arts: ICA, 2014. Perspetiva 1
(Fotografia Mark Blower. https://archive.ica.art/whats-on/richard-hamilton-ica - Acesso:2 out.2017)

Fig. 71 Richard Hamilton, exposição *Man Machine and Motion (Homem, Máquina e Movimento)*, remontagem – Institute of Contemporary Arts: ICA, 2014. Perspetiva 2
(Fotografia Mark Blower https://archive.ica.art/whats-on/richard-hamilton-ica - Acesso:2 out.2017)

Richard Hamilton está associado a outra exposição seminal onde encontrará os dois outros parceiros com quem vai trabalhar na exposição *An Exhibit*. Trata-se de *This is Tomorrow (Isto é o Amanhã)*, em 1956, na Whitechapel Gallery, em Londres. A exposição era organizada pelo Independent Group, coletivo criado em 1952, e que desenvolve uma ação teórico-prática sobre as artes e os novos meios de comunicação até 1956, contribuindo de modo significativo para a afirmação da estética pop. Entre os seus membros encontramos Reyner Banham (1922-1988) e Lawrence Alloway, Richard Hamilton, Nigel Henderson (1917-1985), Eduardo Paolozzi (1924-2005), Alison e Peter Smithson, William Turnbull (1922-2012), Edward Wright (1912-1985) e John McHale (1922-1978). Com curadoria geral do arquiteto e crítico de arte Theo Crosby (1925-1994), e colaboração de Lawrence Alloway e Reyner Banham, a exposição contava com doze equipas multidisciplinares, constituídas tendo em conta as afinidades artísticas entre os membros. Três grandes diretrizes curatoriais davam o mote para todo o trabalho: cada equipa tinha de ser constituída por um arquiteto e um artista[69]; o tema a abordar era a emergente cultura pop nas suas mais diversas traduções e consequências, valorizando-se, em particular, as questões da comunicação, a relação com a publicidade e as alterações ao nível do habitat; e as propostas tinham de nascer de uma estreita colaboração entre

[69] Grupo 1: Theo Crosby, William Turnbull, Germano Facetti, Edward Wright; Grupo 2: Richard Hamilton, John McHale, John Voelker; Grupo 3: J.D.H. Catleugh, James Hull, Leslie Thornton; Grupo 4: Anthony Jackson, Sarah Jackson, Emilio Scanavino; Grupo 5: John Ernest, Anthony Hill, Denis Williams; Grupo 6: Eduardo Paolozzi, Alison and Peter Smithson, Nigel Henderson; Grupo 7: Victor Pasmore, Erno Goldfinger, Helen Phillips; Grupo 8: James Stirling, Michael Pine, Richard Matthews; Grupo 9: Mary Martin, John Weeks, Kenneth Martin; Grupo 10: Robert Adams, Frank Newby, Peter Carter, Colin St.John Wilson; Grupo 11: Adrian Heath, John Weeks; Grupo 12: Lawrence Alloway, Geoffrey Holroyd, Tony del Renzio (Crosby, 1956/2011).

todas as artes, o que demonstrava a vontade de fundir universos tangenciais numa obra maior[70]. A partir daqui cada equipa tinha total liberdade nos assuntos a explorar e na concretização do espaço que lhe era destinado. O resultado foram doze ambientes independentes, tanto em termos concetuais como espaciais. O visitante era convidado a deambular pelo espaço, assumidamente fragmentado e labiríntico, com corredores e passagens estreitas, entrando e saindo dos núcleos que, juntos, faziam com que a exposição fosse uma instalação interativa e multissensorial.

Importa, pois, aprofundar a ideia da estreita colaboração entre todas as Artes, incluindo a Arquitetura e o Design, uma vez que este era um dos objetivos centrais da exposição, para além de identificar os elementos trabalhados por Hamilton, Pasmore e Alloway que podem pronunciar a mostra *An Exhibit (Uma exposição)*. *This is Tomorrow (Isto é o Amanhã)* assentava no princípio da transdisciplinaridade[71] e do potencial criativo gerado pela tensão entre as várias expressões artísticas, incentivando outra vivência da Arte. Esta mudança refletia uma linha de pensamento que remetia para o projeto da "Obra de Arte Total", ou seja, da integração de todas as artes, conforme sublinham Lawrence Alloway e David Lewis nos respetivos textos que escrevem para o catálogo (Crosby, 1956, s.p.). Os dois discorrem sobre a forma como a Arte pode ser uma experiência integradora e global para o ser humano. Recordando que esse ideal simbiótico ainda não fora atingido, Alloway defendia que, em substituição da colaboração ideal e harmoniosa entre todas as expressões, deveria ser explorada a noção de cooperação por antagonismos que conseguisse integrar a variedade de perspetivas e análises, tal como os diferentes ritmos e abordagens de cada Arte. *This is Tomorrow (Isto é o Amanhã)* é a manifestação dessa hipótese. Perante a impossibilidade de encontrar um princípio universal, a unidade vital resultava da complementariedade complexa das perspetivas em presença, sendo que é nesta tensão dinâmica que cada expressão se supera, derrubando as suas fronteiras e limites. Mais do que a pureza de cada uma das manifestações

[70] Esta exposiçãoé assim representativa da prática colaborativa e multidisciplinar entre artistas que marcou a Europa entre os anos de 1950-60 (Moffat, 2014, p.8). Este movimento tinha uma tradução direta em diversas ações promovidas e organizadas pelos artistas, como exposições e publicações em que assumiam a curadoria dos seus trabalhos ou de outros. Menção para o Grupo Zero, coletivo formado em Dusseldorf, em 1957, por Otto Piene (1928-2014), Heinz Mack (n.1931) e, mais tarde, Günter Uecker (n.1930), que se mantem em atividade até 1966. Entre os muitos artistas associados a este movimento encontramos Yves Klein, Jean Tinguely ou Daniel Spoerri (n.1930). Para além das muitas exposições concebidas pelos próprios artistas, o Grupo Zero publica três edições da revista *Zero*, entre 1958 e 1961 (Caianiello e Visser, 2015).

[71] O próprio catálogo desenhado pelo artista e designer gráfico Edward Wright como um livro-objecto, era bem representativo da vontade em derrubar quaisquer barreiras entre as Artes e o Design. O modo como Wright usou a tipografia e as soluções gráficas sublinha a independência de cada grupo e a criatividade em potência colocada em cada ambiente, ao mesmo tempo que demonstra – conforme acontecia na exposição – a unidade do todo (Crosby, 1956, s.p.).

artísticas, procura-se antes a sua transcendência, na relação criada com as demais. Assim referia Alloway:

> "The tradicional opponent of the purity of art is the Gesamtkunstwerk, the totalwork – such as Wagnerian opera. However, in this exhibition, there is the desire to experiment in various channels without submitting to the idea of a synthesis in which the separate constributions are sympathetically bound together. On the contrary, here diferent channels are allowed to compete as well as to complement each other, just as, it was sugested, the members of antagonistic cooperative groups compete" [72] (Crosby, 1956, s.p.).

Em relação aos três ambientes em que participaram Hamilton, Pasmore e Alloway, o grupo dois, sete e doze, respetivamente, destacamos os principais pontos que consideramos mais relevantes para a ideia da Exposição como instalação imersiva e que são transportados para *an Exhibit (Uma exposição)*. Para o grupo dois, composto por Richard Hamilton, John Voelcker (1927-1972) e John McHale (1922-1978), o espaço era uma grande colagem de diferentes referências provenientes da publicidade, das Artes e do Cinema, da ficção científica e da cultura popular, oferecendo a cada visitante uma experiência multisensorial semelhante à vivência urbana. A construção do espaço, o uso justaposto de imagens em grande formato, os jogos ópticos e a associação do som, do cheiro e da vibração interpelavam o visitante num ambiente que, não por acaso, foi intitulado de *fun house (casa de diversão*). O grupo sete, formado por Victor Pasmore, Ernő Goldfinger (1902-1987) e Helen Phillips, trabalhava sobre o espaço e a forma particular de este ser interpretado pela Arquitetura, Pintura e Escultura, evidenciando os diferentes modos de o apreender e sentir, ativar e experienciar como realidade intangível que se corporalizava ou tornava mensurável por ação daquelas. Tanto na instalação (definida pela interseção de planos soltos e em que podemos reconhecer a leitura construtivista do espaço como no texto do catálogo, defendia-se a absoluta necessidade de uma colaboração entre as artes para uma plena vivência do homem, chamando a atenção para que tal só seria possível se fossem reconhecidas como autónomas, e não como subsidiárias. O grupo doze, constituído por Lawrence Alloway, Geoffrey Holroyd (1924-2016) e Tony del Renzio (1915-2007), refletia especificamente sobre as questões da comunicação através de painéis vários onde o visitante podia encontrar diferentes mensagens e imagens provenientes de vários canais de comunicação, sendo convidado a fazer as suas próprias associações, num jogo inteletual. As inter-relações,

[72] "Tradicionalmente, o conceito de 'Obra de Arte Total' – como a Ópera wagneriana – opõe-se à ideia da Arte pela Arte. No entanto, nesta exposição, há o desejo de experimentar os vários meios de comunicação sem os submeter a uma síntese resultante da unidade entre as várias contribuições. Pelo contrário, os diferentes meios podem competir e serem complementares. Tal como foi sugerido, são como membros de grupos antagónicos que competem entre si" (trad. autora).

justaposições e associações destas imagens tinha ainda um propósito pedagógico, uma vez que a intenção era encontrar novas formas de comunicação entre as artes visuais e o público.

Estas três experiências vão criar as bases para que a exposição de 1957 seja um marco no entendimento da Exposição como Obra (cit. Moffat, 2014, p.10). Durante a realização da exposição *Growth and Form* (*Crescimento e Forma)* Hamilton começa a entender a Exposição enquanto *forma* (Crippa e Steeds, 2016, p.44). A disposição das várias peças e a conjugação dos vários fatores (espaço, iluminação, cores, suportes, visitante) fazia nascer uma nova obra, com uma gramática própria. Por outro lado, a exposição *Man, Machine and Motion (Homem, Máquina e Movimento)* é importante em termos formais. Conforme Hamilton sublinha, as premissas formais desta mostra vão ser radicalizadas em sequência de uma sugestão de Pasmore, dando origem à exposição *An Exhibit* como uma exposição puramente abstrata (Moffat, 2014, p.4). Por último, em relação a *This is Tomorrow* (*Isto é o Amanhã*), para além dos pontos supracitados, podemos ainda identificar como elemento importante a afinidade dos três autores face às questões da linguagem e da comunicação das artes, do envolvimento e da ativação inteletual do público, e da vontade de redifinir o conceito da Exposição.

Outro artista que ocupa uma posição cimeira é Marcel Broodthaers, questionando o sistema de classificação, categorização, conservação e apresentação da Arte (McShine, 1999, p.64). Broodthaers protagoniza, entre 1968 e 1972, o que é considerado como a mais radical crítica à instituição-museu, à galeria comercial, à crítica de arte, ao artista como autor e à obra como objeto comercial, ou seja, a todo o sistema da Arte. Fá-lo através da criação de um museu fictício (Snauwaert, 2014, p.3) – *Musée d'Art Moderne (Museu de Arte Moderna)* – onde todo o contexto de legitimização da Arte é implicado, ocupando a Exposição um lugar central nesta formulação, uma vez que uma das questões de Broodthaers era apresentar a forma como o contexto influenciava de forma muito significativa a receção e a leitura do público. Para tal, Broodthaers assume-se como diretor-fundador, programador e gestor, mas também como curador, designer e editor do museu, ficcionando a sua estrutura, orgânica, funcionamento e comunicação (Crimp, 2005, p.178). Ao fazê-lo, imprime a toda e qualquer ação uma intencionalidade, simultaneamente, artística e política, tendo como referências históricas os museus de história natural, com a sua organização taxonómica, e os gabinetes de curiosidades (Snauwaert, 2014, p.7.) Entre 1968 e 1972, o museu tem doze manifestações em diferentes locais,

cada uma dedicada a uma secção específica[73], assumindo Broodthaers o controlo sobre todas as condições e modos de exposição (Crimp, 2005, p.183). Entre as várias manifestações, salientamos a primeira, que teve lugar na sua própria casa/estúdio, em Bruxelas, em 1968, com o título *Section XIX Siècle (Secção do século XIX)*; e a *Section des Figures (Secção de figuras)*, em 1972, em Dusseldorf. No âmbito da sua construção ficcional, Broodthaers constrói várias situações autorreferenciais. Um exemplo é quando integra imagens da primeira apresentação da Secção dedicada ao século XIX na exposição realizada em Antuérpia (*Section XVIIe siècle [Secção do século XVII]*). Esta autorreferência a uma genealogia ficcionada do museu origina uma dupla ficção de particular riqueza. Cada manifestação, com todo um ritual de gestos e ações, integrava um discurso museológico, sendo este o *objeto* principal de cada exposição, para além dela própria.

A primeira apresentação (*Section XIXe siècle / Secção do século XIX)* é inaugurada poucos meses após o maio de 1968, num contexto generalizado de crítica à ordem instituída e às suas principais instituições. Desde a rua, podia ler-se nas janelas a palavra *musée/museum*. No interior, Broodthaers apresentava trinta caixas de madeira fechadas e vazias com as habituais mensagens e símbolos de transporte de obras de Arte, como "Pintura" ou "Com cuidado" (Putnam, 2001, p.24). Nas paredes, dispunham-se cerca de 50 postais de pinturas francesas do século XIX (McShine, 1999, p.62), imagens supervalorizadas, nas palavras do próprio Broodthaers (cit. Crimp, 2005, p.186) (ver figura 72 e 73). Nas portas das divisórias, números indicavam o circuito expositivo, à semelhança do que era comum nos museus. Na inauguração, organizada com todo o preceito, permaneceram estacionados junto à entrada camiões de transporte de obras de Arte, acentuando a ilusão da existência de peças de grande valor em exposição. A presença de Johannes Cladders (1924-2009), curador e então diretor do Städtisches Museum de Mönchengladbach, significava a legitimação do gesto de Broodthaers.

[73] **1968** Section XIXe Siècle. Rue de la Pepiniére, 27 setembro 1968, Bruxelas; Section Littéraire. Bruxelas – Colónia | **1969** Section Documentaire. Le Coq; Section XVIIe Siècle. Antuérpia | **1970** Section XIXe Siècle (bis). Stadtische Kunsthalle; Section Folklorique/ Cabinet de Curiosités. Zeeuws Museum | **1971** Section Cinéma. Burgplatz 12. Dusseldorf; Section Financière Musée d'Art Moderne à vendre 1970-1971 pour cause de faillite. Galerie Michael Werner. Colónia | **1972** Section des Figures. Stadtische Kunsthalle. Dusseldorf; Section Publicité. Neue Galerie, Documenta 5. Kassel; Section d'Art Moderne. Neue Galerie, Documenta 5. Kassel; Musée d'Art Moderne. Galerie du XXe Siècle. Neue Galerie, Documenta 5.

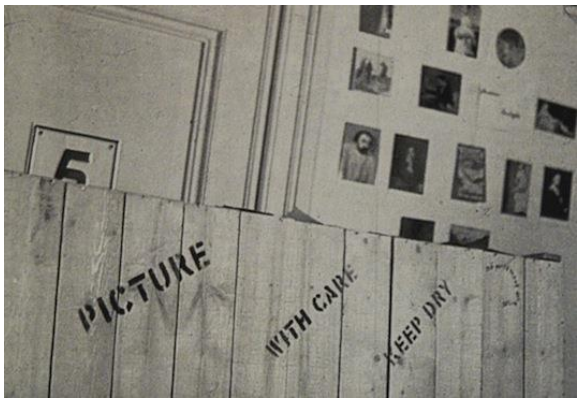


Fig. 72 Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne*. *Section XIXe siècle*, *(Museu de Arte Moderna. Secção do século XIX)*, 1968. Perspetiva 1
(Snauwaert, 2014, p.3)

Fig. 73 Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne*. *Section XIXe siècle (Museu de Arte Moderna. Secção do século XIX)*, 1968. Perspetiva 2
(Snauwaert, 2014, p.6)

A segunda manifestação que importa referir teve lugar em 1972, no Kunsthalle de Dusseldorf, a convite do seu diretor Karl Ruhrberg (1924-2006), com o nome *Section des Figures (Secção de Figuras)*. Nesta que é conhecida como a maior e mais completa manifestação do museu de Broodthaers (Snauwaert, 2014, p.7), são apresentados mais de 300 objetos cedidos por várias instituições públicas e privadas, incluindo 50 museus, num total de 500 representações sobre a águia nas artes, na história, na publicidade, na cartografia, no artesanato e nos bens de consumo. Os objetos apresentados tinham uma natureza muito distinta, sendo de diferentes épocas e geografias, suportes e formatos, valor simbólico e histórico (Snauwaert, 2014, pp.7-8). O visitante encontrava, por exemplo, rótulos de garrafas, pinturas, objetos etnográficos, caixas de fósforo ou heráldica. Todas as peças eram expostas em vitrinas de vidro ou penduradas nas paredes a eixo do olhar, espaçadas entre si e com uma tabela com o número, correspondente a uma lista de legendas

incluída apenas no catálogo e organizada por ordem alfabética do local de proveniência. Para além do número, todas as placas continham a frase *This is not a work of art/ Ceci n'est pas un objet d'art/ Dies ist kein Kunstwerk*. Broodthaers parte das premissas "isto é uma obra de arte" de Marcel Duchamp e "Isto não é um cachimbo" de René Magritte (1898-1967)[74] para chegar a "Isto não é uma obra de arte", num processo que intitula como *Magritte-Duchamp Method* (Snauwaert, 2014, p.11) e que é uma investigação semiótica sobre a relação entre o signo e o significado, a imagem e o texto (Snauwaert, 2014, p.11), ao qual não é alheio o seu passado ligado à escrita e à poesia.

A repetição da frase "Isto não é uma obra de arte" numa exposição realizada por um ficcionado museu de Arte Moderna é quase uma tautologia, conforme sublinha De Duve (2007), que discute a *Teoria Institucional da Arte* definida em 1971 pelo filosófo George Dickie (1898-1967), tal como defende Kristen Erikson (McShine, 1999, p.64). Recordemos que decorria à época um intenso debate teórico sobre a definição da Arte, em consequência das novas práticas artísticas. Entre as várias definições avançadas, merece destaque a de Arthur Danto (1924-2013) para quem o reconhecimento da Arte depende da teoria e do sistema de Arte (Danto, 1964 cit. Dickie, 1968, p.254). Também Johannes Cladders, em 1968, escreve o ensaio *Das Antimuseum* (*O* antimuseu), com uma leitura muito crítica em relação à formulação dos museus, defendendo a necessidade de estes serem sobretudo espaços de criação, debate e produção. É neste contexto que George Dickie (1969) defende que é o enquadramento institucional e o mundo da Arte que legitima a obra[75], chegando a afirmar neste mesmo artigo publicado em 1969 que o mesmo artefacto podia ou não ser considerado Arte dependendo da instituição museológica em que fosse apresentado. Ora, Marcel Broodthaers vai recorrer à linguagem, ao vocabulário e aos dispositivos expositivos tradicionais para mostrar como qualquer museu é, por essência, uma construção ficcional, necessariamente fragmentada e incompleta, tal como as categorias que propõe, discutindo a ideia de que tudo o que um Museu de Arte apresenta é Arte. Em suma, discutindo as próprias definições de Arte e de Museu. Tornar-se-á uma referência incontornável para os artistas posteriores, em particular, para os que debatem a dimensão política da ação museológica.

---

[74] Depois de pintar *Isto não é um cachimbo* em 1928-29, Magritte reafirma a mesma ideia, em 1952, a tinta da china (*Isto continua a não ser um cachimbo)*. Na análise que faz à obra de Magritte, Michel Foucault (1973/2008) valoriza o seu escrutínio metódico e sistemático sobre os conceitos de realidade e representação, num processo que problematiza as relações tradicionais entre a palavra e a imagem, o objeto e a sua representação.

[75] "A work of art in the descriptive sense is (1) an artifact (2) upon which some society or some sub-group of a society has conferred the status of candidate for appreciation*"* ["Uma obra de arte, em sentido descritivo, é (1) um artefato (2) sobre o qual uma sociedade ou um subgrupo de uma sociedade conferiu o estatuto de ser merecedor de apreciação". (trad. autora)] (Dickie, 1969, p.254).

Para concluir, o trabalho curatorial dos artistas tem como denominador comum a valorização estética e visual da Exposição, ao mesmo tempo que não é alheia a importância da sua sensibilidade para o espaço ou a sua formação em Arquitetura. Do mesmo modo, todos consideram a Exposição como Obra, constituída pelas peças (sua seleção, organização e distribuição) e pelo espaço. Por último, é possível identificar a intenção de valorizar mais a experiência do momento do que a contemplação de cada peça.

Capítulo 3. O curador-artista: o primado do discurso e a sua tradução espacial

"Are we really all that mistaken when we respond to the question 'Who is the most famous living Swiss artist now that Szeemann has died?' by saying, 'Hans Ulrich Obrist'?"[76]
Žerovc, 2015, p.196

[76] "Será que estamos todos realmente enganados quando respondemos à pergunta 'quem é o artista suíço mais famoso agora que Szeemann morreu?' dizendo 'Hans Ulrich Obrist'?" (trad. autora).

A Curadoria como autoria e a Exposição como Obra: Delacroix visto por Struth

Em 1999, Thomas Struth (n.1954) fotografa a pintura *La Liberté guidant le peuple* (*A Liberdade guiando o povo*) (1830) de Eugène Delacroix (1798-1863) no Museu Nacional de Tóquio, em consequência da inquietação que sentiu pela forma como esta estava exposta (Struth, s.d., s.p.). A grande tela (260x325cm) de Delacroix viaja até Tóquio na sequência da promessa assumida três anos antes pelo então Presidente de França, Jacques Chirac (n.1932), durante uma viagem oficial ao Japão, e em permuta uma estátua de um Bodhisattva do século XVIII, considerada um tesouro nacional do Japão, para ser exposta no Musée du Louvre (Metropolitan Museum of Art, s.d.). Esta decisão política foi recebida com surpresa no Louvre, recolheu vários pareceres de conservação negativos e desencadeou uma contestação pública, pois a sua cedência exigia uma complexa, arriscada e dispendiosa operação de logística (Noce, 1999, s.p.), e ainda colocava em risco a integridade de um dos símbolos do Estado Francês[77]. Em Tóquio, a pintura é apresentada numa caixa hermeticamente fechada, com um vidro à prova de bala que funciona como uma segunda moldura. A iluminação brilhante sublinha um palco imaculado e etéreo, em contraste com a escuridão em redor. O vidro, a barreira de segurança e o guarda inibem as tentativas de aproximação física dos visitantes, criando uma fronteira intransponível entre a obra e as pessoas. A sensação de estarmos numa sala de teatro ou de cinema resulta da criação de uma plateia onde o público é obrigado a permanecer sentado em frente à obra, condicionado a ser um mero espectador[78] (ver figura 74).

[77] Em 2004, esta pintura voltaria a sair de Paris em direção a Estrasburgo, para ser apresentada no Musée des Beaux-Arts, no âmbito da política de itinerância de obras-primas defendida pelo Ministério da Cultura Francês como estratégia de democratização da cultura (http://www.musees-strasbourg.org/sites_expos/DELACROIX/RESOURCES_DELACROIX/delacroix_dp.pdf). A terceira e última vez que a pintura sairia de Paris será em dezembro de 2012, em direção à cidade de Lens para ser a obra central da exposição inaugural da extensão Louvre-Lens, no âmbito da estrátegia de marketing e de trans-localização da marca Louvre, política que tem sido objeto de fortes críticas por museológos, como Clair (2007), e pensadores das ciências humanas e sociais. Em Lens, a obra foi alvo de um ato de vandalismo, sendo substituída pela pintura de Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), *Oedipe et le Sphinx* (1808-1827). Depois de restaurada, voltou a integrar a exposição permanente do Museu do Louvre, não voltando a sair.

[78] Recordemos que Thomas Struth iniciou em 1989 um vasto trabalho sobre os museus e os seus públicos com o título genérico de *Museum Photographs*. Durante quase vinte anos Struth visitou alguns dos mais importantes museus históricos e retratou como a vivência do museu tem mudado profundamente durante os últimos anos, em consequência da sua consagração no âmbito da cultura de entretenimento e do turismo de massas. A fotografia registada em Tóquio insere-se numa fase inicial quando Struth começa por captar as costas dos visitantes em frente das obras. Numa fase posterior, interpõe-se entre cada obra e os visitantes, e, por fim, volta a reposicionar-se para colocar-se no lugar da obra e olhar diretamente para os visitantes. Neste último caso, obriga-nos a um exercício mental de identificação da obra através do título da fotografia. Todo este processo é feito porque Struth está sobretudo interessado no encontro que ocorre entre cada visitante

Fig. 74 Thomas Struth, *Tokyo National Museum (Museu Nacional de Tóquio)*. *Museum Photographs 2*, 1999
(Turner, 2007, p.47)

Esta fotografia de Struth leva-nos a pensar sobre as consequências que determinada opção expositiva provoca na leitura de uma obra e a questionar a legitimidade da decisão curatorial, porque pode ser, inclusive, contrária à natureza da obra ou à intenção do artista. Para avaliarmos a repercussão desta decisão curatorial, importa ter presente o significado político e cultural da pintura de Delacroix inicialmente intitulada *Le 28 juillet* (*28 de Julho*) em referência à insurreição popular de julho de 1830 – *Trois Glorieuses* – que depôs o monarca Charles X, pondo fim ao domínio dos Bourbons e procurando instaurar o regime republicano. Delacroix, um dos revolucionários em 1830, regista com realismo a multidão em revolta e a violência dos confrontos, como se fizesse uma fotografia do acontecimento para a posterioridade. Em primeiro plano, sobre os corpos mortos e os destroços das barricadas, vemos uma mulher com os seios desnudados, a *Alegoria da Liberdade e da França*, encabeçando o povo que avança em direção a nós, observadores ou, quem sabe, possíveis intervenientes da ação narrada. Por entre camponeses, operários, intelectuais, soldados, crianças, jovens ou adultos, a mulher ergue bem alto a bandeira tricolor da revolução francesa, encorajando todos os que a seguem a serem protagonistas da história. Obra-prima do Romantismo, a pintura possui um grande dinamismo compositivo e um dramático cromatismo. Mais do que a revolta de 28 de julho, este quadro acabou por simbolizar a Revolução Francesa e os ideais republicanos, sendo considerado por Argan (1991, p.48) como o primeiro quadro político da história da pintura moderna.

(sozinho ou em grupo) e cada obra num determinado tempo e lugar, por isso captar a contemplação e o espanto de uns ou a distração e a indiferença de outros.

A sua primeira apresentação foi no Salon de Paris, em 1831, ano em que foi adquirida pelo monarca Louis-Philippe I para integrar a coleção real e ser exposta no Palais du Luxembourg. A pintura ficaria assim afastada dos olhares do público por se temer a repercussão política e social da sua mensagem. Em 1855, Delacroix solicita o quadro para o apresentar na Exposição Universal desse ano, na capital francesa, e em 1874 é transferida para o Musée du Louvre, passando a integrar a exposição permanente deste museu (Les Musées de Strasbourg, 2004, s.p.).

Em Tóquio, o ambiente distante e frio do dispositivo cénico fere a pulsão de vida e a emotividade da pintura de Delacroix. Esta opção expositiva, tomada em nome da segurança absoluta da obra, acaba também, em nosso entender, por alterar a perceção da natureza da pintura, fazendo-a perder o seu significado político original e retirando inclusive a sua vitalidade. Ao mesmo tempo que, ao ficar descontextualizada, na nossa opinião, a obra se transforma num ícone de uma sacralidade laica universal. A imagem criada por Struth, ao focar-se no espaço expositivo e no dispositivo cénico criado para a apresentação desta pintura histórica, evidencia a forma como a decisão curatorial condiciona a leitura da obra.

Thomas Struth, na sua exposição *Making Time (Dando forma ao Tempo)*, no Museu do Prado, em 2007, na qual também assume o papel de curador, coloca frente a frente, em confronto, a sua fotografia da alegoria de Delacroix com a pintura original de *El tres de Mayo de 1808 (Três de Maio de 1808)* (1814) de Francisco Goya (1746-1828) (ver figura 75). Esta decisão de gerar o encontro improvável entre as duas obras acentua o sentido trágico destes quadros históricos e provoca no público a perturbação necessária à sua reflexão sobre as diferentes formas de repressão e a capacidade humana de as superar, sem ferir a individualidade e o sentido de cada obra. Esta instalação de Struth é um exemplo de como o significado de uma imagem muda em função do contexto e das outras imagens que estão próximas (Berger, 1972/2016, p.29), ao mesmo tempo que espelha o modo de ver do curador.

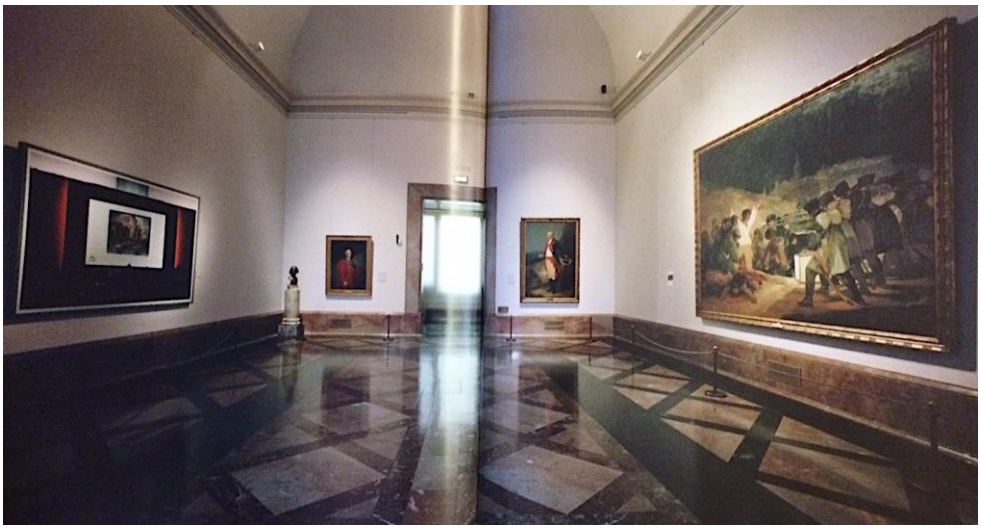


Fig. 75 Thomas Struth, exposição *Making Time* (*Dando forma ao Tempo*), Museo Nacional del Prado, 2007
(Turner, 2007, pp.50-51)

Procuramos assim, neste capítulo, analisar a equação criada pela progressiva consagração do curador como autor e como artista, a partir de finais da década de 1960, e a afirmação da Exposição como Obra, duas realidades em inter-relação, tal como reconhecem Heinich e Pollak (1996), Obrist (2008), Altshuler (2013), Glicenstein (2014) ou Hoffmann (2014). A exposição que se destacou como paradigmática da complexidade inerente à temática do curador como artista é a polémica *557,087* comissariada por Lucy Lippard (n.1937), em 1969, para o *Seattle Art Museum*. Lippard convida vários artistas concetuais a realizarem obras específicas para serem instaladas no Pavilhão da Feira Mundial de Seattle e em outros espaços da cidade, e quando os artistas não dispunham de meios financeiros para fazerem chegar as suas obras, Lippard realizava-as ela própria, respeitando as indicações de cada criador (Lippard, 2009, s.p.). Igualmente original é o facto de o catálogo da exposição incluir dados sobre o processo curatorial, como os equívocos ou os erros de montagem, as condicionantes financeiras, os problemas técnicos e outras dificuldades logísticas com a instalação das peças, tornando acessível a todos o trabalho curatorial que até então ficava omisso. Peter Plagens num artigo escrito à época para a revista *artforum,* critica de forma categórica esta curadoria ao afirmar que "Lippard is in fact the artist and her medium is other artists"[79] (Lippard, 2009, s.p.). Esta situação é sintomática, pois apresenta as duas perspetivas que se confrontam quando falamos da afirmação do curador como artista. Por um lado, Lippard considera que a crítica de Plagens acabara por ser uma observação positiva uma vez que reconhecia o que ela procurara fazer ao longo da sua carreira – desencadear processos colaborativos com artistas e diluir as fronteiras entre a criação, a curadoria e a crítica para realizar o que intitula *exhibitions-as-art*, definidas como obras coletivas com o

[79] "De facto, Lippard é a artista e o seu meio é a obra de outros artistas" (trad. autora).

formato de exposição (Lippard, 2009, s.p.). Por outro lado, a observação de que as obras e os próprios artistas acabam por ser secundários, ou até perder a sua individualidade, para se transformarem em meios ao serviço de um propósito ou de uma intenção do curador, é recorrente. A complexidade desta questão é mais aguda nas exposições de Arte Contemporânea, mas não deixa de influenciar as exposições de Arte de épocas anteriores.

Um dos fatores que contribui para a consagração do curador como artista é a sua profissionalização como curador independente e o reconhecimento da metodologia específica do seu trabalho, como referem Heinich e Pollak (1996), Obrist (2008), Altshuler (2013), Glicenstein (2014) ou Hoffmann (2014). A definição do tema da exposição é a primeira questão importante a assinalar. É frequente ser o curador que propõe a uma determinada instituição um tema a tratar, muito embora possa ser também o diretor e/ou programador da instituição (ele próprio, muitas vezes, também curador) a definir um determinado assunto, convidando uma pessoa específica para o fazer. De uma forma ou de outra, a partir daí compete ao curador a escolha das obras e a sua disposição; a construção de uma narrativa e a escrita dos textos de sala e das legendas; a coordenação das equipas responsáveis pelo design expositivo e pelo design gráfico, podendo estas ser indicadas ou escolhidas por si, passando-lhes as premissas sobre a organização do espaço, sobre a estratégia de comunicação e sobre o tipo de envolvimento pretendido por parte do público, de modo a que a exposição ganhe uma identidade forte e coesa (Heinich e Pollak, 1996). Mais recentemente, acresce às suas funções a conceção de um programa de iniciativas e de eventos que podem incluir visitas guiadas, debates e conferências, blogues ou outras plataformas digitais que mantenham constante o interesse por parte dos públicos até ao final da exposição e que alimentem os meios de comunicação de modo a apresentar a exposição como um permanente acontecimento ou *happening* (Žerovc, 2015, p.178) e o museu como um espaço discursivo. Mesmo em termos de comunicação, o nome do curador tem vindo a ganhar espaço, aparecendo destacado nos anúncios e cartazes, a seguir ao título da exposição. No caso da Curadoria de Arte Contemporânea, outro factor importante é a proximidade ou a cumplicidade que cada curador desenvolve com artistas específicos (Serota, 2000, p.36), o que faz com que os acompanhe, colabore nos seus processos criativos e convide a realizar novas obras para determinada exposição que esteja a conceber.

Tal como o curador norte-americano de Arte Contemporânea Walter Hopps (1932-2005) defendia, Heinich e Pollak (1996) reforçam a ideia da afinidade entre o trabalho curatorial e a direção de um espetáculo. Žerovc (2015, p.179) desenvolve a ideia de o curador dirigir a experiência do visitante, na medida em que orquestra os mais diversos aspetos da montagem expositiva para a perceção do sujeito, o que o faz assumir uma posição privilegiada, pois ao mesmo tempo que é próximo de

artistas, tem de estar sensível aos públicos. Esse papel é mais evidente quando se trata de exposições coletivas e temáticas em que o curador tem de "conduzir" as várias equipas, articular os vários aspetos da exposição e dirimir os eventuais conflitos. Conforme sustenta Žerovc (2015):

> "inevitably, such a structure opens itself up to dramaturgy, theatrically, and multimediality, in the accretion of (theatre-like) levels of expression that have to be directed and executed in a coordinated way in order to successfully create an integrated whole"[80] (pp.204-205)

A este respeito assume particular interesse o facto de ser utilizada com frequência a expressão "*staging exhibitions*" [encenar exposições] designando o trabalho expositivo como um ato de colocar em cena uma ideia, um tema ou um assunto, sublinhando as afinidades entre os processos e a metodologias de trabalho do encenador e do curador, ou do coreógrafo e do designer expositivo. Serota (2000, p.5), reconhecendo a crescente complexidade e sofisticação das exposições, perspetivava que este aspeto fará com que o visitante ganhe a consciência que está a olhar para a perspetiva do curador, associando a afirmação do discurso do curador à descoberta da perspetiva individual de cada visitante, o que em nosso entender reforça a ideia de uma proximidade entre a Exposição e o conceito de *Opera Aperta ("*Obra Aberta") (1962/1991), tal como definido pelo semiólogo e linguista Umberto Eco (1932-2016).

Importa ainda referir dois aspetos importantes na afirmação do curador como artista. O primeiro, conforme analisam Heinich e Pollak (1996), é que esta afirmação depende do modo como cada curador perspetiva o seu trabalho; da legitimidade que lhe é dada pelos seus pares, em particular pelos artistas e pelo diretor/programador da instituição organizadora; da sua autoridade sobre o tema; e, não menos importante, do seu carisma. A estes fatores acresce a originalidade das suas ideias e a singularidade da exposição, o que quer dizer que a consagração do curador como artista e da Exposição como Obra estão intrinsecamente ligadas, ao mesmo tempo que não podem ser aplicáveis a todos os casos como um princípio absoluto. O segundo aspeto é o paradoxo exposto por Žerovc (2015, p.180 e ss). Embora esta autora reconheça a autoria do curador, considera que este papel de autor é ambíguo por questões epistemológicas e éticas que se prendem com o enquadramento institucional e financeiro em que se desenvolve a sua ação, o seu grau de autonomia e a sua independência. O reconhecimento da marca autoral do curador implicaria também o respetivo reconhecimento do programador que o convida e a quem compete fazer uma coordenação

[80] "inevitavelmente, tal estrutura é receptiva à dramaturgia, à teatralidade e ao multimedia, numa articulação de níveis de expressão (semelhante ao teatro) dirigidos e realizados de forma coordenada de modo a criar, com sucesso, um todo integrado" (trad. autora).

geral, e o da instituição que promoveu e organizou a exposição, o que torna esta questão complexa e problemática, devendo-se equacionar a hipótese de uma autoria coletiva.

A alteração da natureza das exposições é outro dos fatores que importa considerar. De uma forma geral, o formato da Exposição permanente tem vindo a dar lugar a exposições com uma duração média de um ou de dois anos, procurando-se fazer diferentes soluções expositivas e garantindo a rotatividade dos acervos. Por outro lado, as exposições históricas com uma leitura cronológica e contextualizada ou as mostras monográficas sobre a obra e o pensamento de determinado artista têm vindo a ser substituídas por exposições temáticas e multidisciplinares em que o curador escolhe as obras e convida os artistas que corroborem o seu ponto de vista (Meijers, 1996). A exposição *Les Immatériaux* (*Os Imateriais*) comissariada pelo filósofo francês Jean-François Lyotard (1924-1998), com Thierry Chaput (1949-1990), em 1985, para o Centre Pompidou, é um marco para esta questão (Obrist, 2008). Conforme analisa Heinich (2009, s.p.), a exposição era logo à partida inovadora pelo tema – a progressiva desmaterialização da relação do homem com o mundo e com o outro, em consequência das inovações tecnológicas e dos novos materiais. Concetualmente, a exposição estruturava-se a partir de perguntas colocadas por profissionais de diversas áreas disciplinares. Em lugar de apresentar um discurso fechado e linear, oferecia múltiplos pontos de vista e direções. O ambiente geral era escurecido, telas de malha de arame cinza permeáveis desciam do teto quase até ao chão criando uma segmentação do espaço, mas sem o encerrar, e uma iluminação cénica recortava os vários núcleos em exposição criando um espaço de forte dramaticidade. Os visitantes eram convidados a ouvir uma série de perguntas e frases através de auscultadores, enquanto deambulavam no espaço à procura das várias ilhas expositivas constituídas por sons, peças, imagens em movimento, desenhos de computação, sinais gráficos e instalações interativas. Assim, o público podia ganhar consciência da sua condição pós-moderna através da própria vivência física e emocional do espaço expositivo. Em lugar de visitas guiadas, promoviam-se já no exterior da exposição debates com os visitantes, fomentando uma reflexão crítica sobre a experiência da exposição (Heinich, 2009, s.p.). As exposições temáticas e multidisciplinares levantam também questões que devem ser ponderadas em termos teóricos e práticos, com o sentido de responsabilidade ética inerente às funções de diretor, programador e curador. Encontrar correspondências entre trabalhos de períodos e culturas muito distantes pode significar a abertura de novas perspetivas e leituras que discutam as categorias convencionais da História da Arte (Meijers, 1996, p.8). Porém, pode também dificultar a compreensão do valor e do sentido original de cada obra (Schubert, 2002, p.135), uma vez que a descontextualiza ou a apresenta de forma anacrónica.

O paradigma do curador-artista é, segundo Altshuler, Harald Szeemann, sobretudo quando este abraça a profissão de curador independente, autoafirmando-se como um "exhibition-maker" e um "creative actor" (Altshuler, 2013, p.95). Szeemann revoluciona a reflexão e a prática curatorial, chegando a considerá-la uma expressão artística em si mesma (Derieux, 2007, p. 10). Ao longo do seu percurso, Szeemann assume-se como um parceiro e cúmplice dos artistas, sendo a exposição *Friends and their Friends* (*Amigos e seus Amigos*) (1969) um exemplo dessa atitude, ao mesmo tempo que promove a abolição das tradicionais separações entre as artes, colocando-as em diálogo com outras disciplinas e perspetivas, como a sociologia ou a antropologia. Todo o seu trabalho revela a sua formação em História da Arte, Arqueologia e Jornalismo, à qual associa uma experiência prática no Teatro que será muito importante no modo como idealiza a exposição de forma performativa e o trabalho de curador como um diretor de cinema ou de teatro (Altshuler, 2013, p.14; Newhouse, 2005, p.142). Muito próximo de Joseph Beuys, Szeemann entendia a sua curadoria como uma afirmação política e interventiva. A organização que funda, em 1970, *Agentur für Geistige Gastarbeit* (*Agência para o Trabalho Migrante Espiritual)* é disso exemplo, tal como o seu *Museum of Obsessions (Museu das Obsessões)* (1974) (Obrist,2008). A exposição que o consagrou foi *When Attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information (Quando as atitudes se tornam forma: obras - conceitos - processos - situações - informações)*, realizada, em 1969, no Kunsthalle Bern. Esta mostra testemunha como Szeemann transferia o lugar da criação para o espaço expositivo, colocando a ênfase no processo e não no objeto. Outra exposição importante que concebe e organiza, dirigindo uma vasta orquestra de curadores e artistas convidados por si, é a Documenta 5 de Kassel, em 1972, desenhada como 100 dias de eventos, onde os artistas e os públicos discutiam frente a frente variadas questões políticas, profissionais, artísticas e sociais (Szeemann in Derieux, 2007, p.93).

Em 2013, Germano Celant (n.1940), curador e diretor do Museu Prada decide reconstruir a exposição *When Attitudes Become Form* no interior do Palácio Ca' Corner della Regina, em Veneza, erigindo uma réplica do edifício original, respeitando integralmente as suas dimensões e a sequência de salas e áreas de circulação. Com a colaboração do artista Thomas Demand (n.1964) e do arquiteto Rem Koolhaas (n.1944), a quem compete o desenho expositivo, Celant reconstitui a exposição recorrendo para tal, quando haviam sido perdidas, a réplicas ou marcadores das obras exibidas em 1969, dispondo-as nos exatos locais onde Szeemann as havia colocado (Celant, 2013, pp. 389-392). Celant expõe assim a Exposição como Obra e apresenta Szeemann como seu autor e artista, não sendo por isso estritamente necessária a apresentação das obras originais (ver figura 76 e 77). A importância central de Szeemann para a afirmação da Curadoria como ação artística, e desta exposição em particular, faz ainda com que este título seja utilizado por vários autores que, ao debruçarem-se

sobre os caminhos da Curadoria, o glosam ou jogam com as palavras, alterando o seu significado, mas sempre em afinidade com o sentido original.

Fig. 76 Germano Celant, exposição *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*. (*Quando as Atitudes se Tornam Forma: Berna 1969 / Veneza 2013*). Perspetiva 1
(©Attilio Maranzano/Prada. http://oma.eu/projects/when-attitudes-become-form - Acesso: 4 dez. 2017)

Fig. 77 Germano Celant, exposição *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*. (*Quando as Atitudes se Tornam Forma: Berna 1969 / Veneza 2013*). Perspetiva 1
(©Attilio Maranzano/Prada. http://oma.eu/projects/when-attitudes-become-form - Acesso: 4 dez. 2017)

Com este enquadramento, analisamos de seguida alguns dos curadores que foram pioneiros desta reconfiguração do lugar do curador, pelo seu carisma, a sua capacidade de reflexão teórica, a sua prática e as opções que assumiram na programação das instituições museológicas que dirigiram. Destacamos alguns dos exemplos que consideramos prevalentes, por valorizarem a Arte como

experiência e a Exposição como Obra, ativando o espaço expositivo, a participação dos artistas e o envolvimento dos públicos.

Precursor: Henry Cole e o Victoria and Albert Museum como "Obra de Arte Total"

Henry Cole (1808-1882), à época responsável pela School of Design de Londres, decide transferir a escola e a sua coleção de Somerset House, onde estava desde a fundação em 1837, para Marlborough House, de modo a concretizar uma tripla função: educar os designers, inspirar os produtores e formar o gosto do público (Trench, 2010, p.8). É esta ação que está na origem do primeiro museu dedicado às Artes Aplicadas à indústria, o Victoria and Albert Museum (V&A)[81], inaugurado em 1852, apenas um ano depois da Primeira Exposição Universal – *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* (1851). Seria assim criado o modelo posteriormente seguido em diferentes países industrializados, com uma clara intenção de desenvolvimento sócio-económico, de reforço da identidade nacional e de educação pela Arte (Conforti, 1997). É importante destacar que Alberto de Saxe-Coburgo-Gota (1819-1861), Príncipe Consorte, impulsionou esta primeira Exposição Universal que espelhava a sua convicção no progresso e a crescente industrialização da Europa. Diferente das exposições industriais a nível nacional realizadas durante a primeira metade do século XIX, este certame universal era a consequência da afirmação do capitalismo liberal e da segunda revolução industrial em curso (Souto, 2011). Henry Cole esteve diretamente envolvido na exposição de 1851, como presidente da Society for the Encouragement of Arts, Manufatures and Commerce desde 1843, onde procurava incentivar a melhoria da qualidade dos objetos manufaturados. Cole, com este intuito, organizara em 1847, 1848 e 1849, as primeiras exposições de Artes Aplicadas à indústria. E em 1849, editara, juntamente com o pintor e designer Richard Redgrave (1804-1888), o periódico *The Journal of Design and Manufatures*, publicação dedicada exclusivamente às Artes Decorativas e Aplicadas, com o intuito de educar o olhar e de formar os profissionais e o público consumidor, de debater a relação entre o ornamento e a forma e de fomentar a cooperação entre as artes e a indústria (Pevsner, 1936/1991, pp.46-47). Foi com esta experiência que Cole impulsionou a realização do grande certame de 1851, contando com a colaboração do arquiteto, designer,

[81] Em 1852, chamava-se *Museum of Manufatures*. Um ano depois passar-se-ia a designar *Museum of Ornamental Art*, voltando a mudar quando, em 1857, é transferido para South Kensington, assumindo o nome do próprio local. Por fim, desde 1899, a designação do museu passa a ser *Victoria and Albert Museum* (Richardson, Lehman, 1997) Para além de *Museum of Manufatures* e *Museum of Ornamental Art*, chegou a ser colocada a hipótese de se intitular *Museum of Ornamental Manufacturing* (Frayling, 2010, p.24). A indefinição quanto à sua designação é representativa dos diferentes entendimentos sobre as Artes Aplicadas, Artes Decorativas e Design, bem como sobre a missão, função e coleção de um museu a eles dedicados.

professor de Artes Decorativas e teórico de design Owen Jones (1809-1874), do arquiteto e historiador de arte Matthew Digby Wyatt (1820-1877) e, mais uma vez, de Richard Redgrave.

O principal motivo de visita à Exposição Universal acabaria por ser o Palácio de Cristal de Joseph Paxton (1803-1865). Pela sua dimensão, uso estrutural do ferro e do vidro, rápida construção, utilização de elementos pré-fabricados e aplicação racional dos princípios de estandartização (Pevsner, 1936/1991, p.133), o Palácio de Cristal refletia a nova estética da máquina, sendo considerado como uma das mais heróicas expressões da modernidade (Berman, 1988, p.248). Arte, Ciência e Técnica surgiam lado a lado, inaugurando uma tradição que iria marcar os grandes eventos durante os séculos XIX e XX. Porém, os novos produtos manufaturados apresentados nas grandes avenidas cobertas, juntamente com maquinarias, produtos agrícolas e obras de Arte não corresponderam às expectativas criadas no público. A maioria dos produtos ignorava a especificidade dos novos materiais e a sua estética era demasiado ornamental, artificial e presa a referências decorativas revivalistas. Pevsner (1936/1991, pp. 42-43) sublinhava que os produtos em exposição, tanto de Inglaterra como dos restantes países, eram disfuncionais e inadequados para o seu tempo[82]. A célere transição do modelo medieval para a produção industrial que faz aumentar a oferta, mas que não consegue acompanhar o rápido crescimento da procura, a incipiente educação de produtores, artesãos, artistas, designers, consumidores, e a falta de tempo para a maturação da revolução em curso vinham manifestar que "the consumer had no tradition, no education, and no leisure, and was, like the producer, a victim of this vicious circle"[83] (Pevsner, 1936/1991, p.46). Se a Exposição de 1851 teve um propósito reformista, a sua maior herança foi a consciência de que essa reforma profunda teria de implicar não só a escola, a fábrica e a oficina, mas também a criação de um museu dedicado às Artes Aplicadas e à indústria (Trench, 2010, p.34).

Em simultâneo, a coleção do museu tinha na sua origem os núcleos de moldes e gessos, livros, desenhos, fragmentos de edifícios e elementos decorativos da School of Design de Londres, que eram a base para o estudo e a cópia dos alunos (Trench, 2010, p.7). A mesma abordagem pedagógica orientava o acervo da biblioteca e as exposições (Frayling, 2010, p.89). No relatório de 1844, constavam exemplos de sedas bordadas, esculturas em madeira, cópias de vitrais antigos, painéis em cerâmica, pintura decorativa em vários materiais, adquiridos na Alemanha, França e Itália (Burton,

[82] O excesso ornamental, as referências historicistas e a disfuncionalidade das formas é manifesta em *Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*, Spicer brothers (1851).

[83] "o consumidor não tinha tradição, nem educação, nem tempo livre, e era, tal como o produtor, uma vítima desse círculo vicioso" (trad. autora).

1999, pp.21-22), com o mesmo propósito. As aquisições recaíam sobre os objetos considerados exemplares da relação ornamento/forma, independentemente da sua época, local de proveniência ou *modus* de produção. A coleção passou a incluir vidros, pratas e cerâmicas, têxteis e luminárias, vestuário e mobiliário, pintura, desenho, escultura ou fragmentos arquitetónicos representativos pela sua inovação, qualidade de desenho e execução técnica, contribuindo para a consciencialização, o conhecimento e a sensibilização estética do público (Trench, 2010, pp. 8-19).

Em 1863, Cole expunha, pela primeira vez, a política de incorporações do museu. Segundo ele, todas as aquisições deviam ser pensadas na medida em que contribuíssem para a melhoria efetiva das Artes Aplicadas. Para além de peças originais, aceitava a integração de cópias e moldes com o objetivo de oferecer uma perspetiva o mais completa possível sobre o gosto e o engenho humano (Cole cit. Burton, 1999, pp.100-103). O trabalho de Cole, fundamentado na ideia de a educação do olhar ser mais eficaz através do confronto de vários registos de diferentes civilizações, levaria Francastel (1956/s.d.) a destacar o pioneirismo do seu pensamento, nomeadamente quando em 1851, "formulava o princípio fundamental do funcionalismo, pois admitia a possibilidade de ver o valor crescente do trabalho e do saber destruir os principios tradicionais do gosto" (pp.37-38). As opções expositivas de Cole em Marlborough House evidenciavam este entendimento, ao apresentar uma seleção de produtos manufaturados, parte deles adquiridos na Exposição de 1851. Segundo Cole, a defesa de um gosto subjetivo seria tão nefasta como a apologia de uma moral ou ética pessoal, por isso considerava ser necessário encontrar os princípios gerais do gosto, os que fossem comuns a todos, independentemente da sua origem cultural ou proveniência (Cole cit. Frayling, 2010, p.24). Por acreditar que existiam alguns princípios comuns que, uma vez aprendidos, podiam conduzir à melhoria da criação, produção e consumo, Cole projetou uma sala introdutória sobre o tema da decoração e os seus falsos princípios. O excesso de ornamento, a inadequação da forma à sua função, a falta de harmonia cromática, a cópia da natureza e a falta de unidade estilística eram os critérios principais para as peças serem incluídas nesta sala, rapidamente conhecida como *Chamber of Horrors (Câmara dos Horrores)* (Frayling, 2010, pp.27-28). Apesar do enorme sucesso junto do público e da sua utilização prática por professores, alunos e designers, como recorda o designer e teórico Christopher Dresser (1834-1904), a sala foi encerrada pois motivou profundas reações e contestações dos fabricantes (Frayling, 2010).

Cole publica, em simultâneo, o folheto *General Principles of Decorative Art* (*Princípios Gerais das Artes Decorativas*) com texto de Richard Redgrave, para ser distribuído pelas escolas de Design entretanto criadas por todo o país a partir de 1835-1836. Neste folheto podia ler-se que o ornamento teria de nascer da justa adaptação aos materiais e das necessidades da indústria, em

lugar de ser uma mera imitação de motivos naturalistas ou uma cópia de estilos históricos (Trench, 2010, pp.8-9). Defendia-se ainda que os fundamentos de qualquer ornamento deveriam ser os princípios de geometrização, utilidade e simplificação (Frayling, 2010, p.29). O V&A de Cole funcionava assim como a Escola Central das Artes, da qual emanavam os programas e os modelos para as inúmeras escolas, numa demonstração da forma como a criação do museu integrava uma reforma mais vasta e nacional. Hoje, é possível reconhecer a intenção de Cole de transformar o museu no protagonista da aplicação da Ciência e das Artes à indústria e da melhoria das condições de vida da população em geral, através da estratégia que implementou e onde incluía exposições itinerantes, museus locais em cidades como Dublin e Edinburgo e novas escolas, respondendo a três princípios fundamentais: "creação de escolas elementares de desenho, com a missão de introduzir os elementos da arte na educação publica, como complemento indispensável da educação nacional; educação de um corpo profissional para as escolas d'arte applicada e fundação do numero indispensável d'ellas; educação do senso artístico da grande maioria por meio de museus públicos da arte applicada à indústria, em que cada um possa de dia e de noite educar e formar o gusto" (Vasconcelos, 1879, p.6). Com uma intervenção cultural e pedagógica articulada e coesa, o V&A conseguiria desempenhar o papel social que Cole perspetivava para todos os museus, serem "antídotos contra a brutalidade e o vício" (cit. Frayling, 2010, p.76).

Em 1852, Cole enuncia um discurso expositivo assente em seis categorias de materiais: Madeira, Metal, Cerâmica, Vidro, Mobiliário, Vários (Burton, 1999, pp.36-37), inaugurando uma taxonomia que se tornou marca do V&A até à atualidade, com tradução ao nível da Arquitetura de interiores. Esta opção recebe a influência de Gottfried Semper que, em 1852, durante o seu exílio político em Inglaterra, elaborou o estudo *Practical Art in Metal and Hard Metals, its Tecnology, History and Styles*, a pedido de Cole. Três anos mais tarde, em resposta ao convite direto do Príncipe Consorte, apresentou também os primeiros planos para o museu a erigir em South Kensington, projeto que acabou por não se concretizar. O projeto de Arquitetura do museu em South Kensington, aberto ao público em 1857, é da autoria do arquiteto Francis Fowke (1823-1865), sendo o modelo para os posteriores museus de Artes Aplicadas (Bryant, 2017, p.18). Os espaços expositivos, com diferentes soluções decorativas e esquemas cromáticos, tinham de ser representativos das melhores práticas das Artes Decorativas da época, e promover a unidade entre as Artes, a Ciência e a indústria, em estreita articulação com os conteúdos em exposição. Esta decisão refletiu a filosofia do Principe Alberto e de Henry Cole de o museu simbolizar a unidade entre todas as Artes, incluindo a Arquitetura, fazendo com que o desenho do próprio edifício, com as diferentes alas, salas expositivas e galerias de circulação, fosse pensado em conjugação com o futuro conteúdo, dramatizando o espaço através da intervenção dos melhores artistas das diferentes Artes Aplicadas. As paredes, os

tetos, os pisos, os frisos, os vãos, as portas e as escadarias eram decorados com frescos, mosaicos, terracotas, mármores, cerâmicas, majólicas, vitrais, esculturas e murais, para além de o mobiliário e a luminária terem sido pensados de raiz. A inspiração principal para os interiores de South Kensighton era proveniente do Gótico e do Renascimento Italiano (Bryant, 2017, p.26), sempre com um teor didático, como o provam os espaços construídos ao longo de cinquenta anos por alguns dos mais reconhecidos artistas da época, convidados por Cole e Redgrave. Um dos locais mais emblemáticos é a *Ceramic Staircase* (1865-69), desenhada por Frank Moody, juntamente com os seus alunos de Design. Em porcelana e mosaico *Della Robbia*, painéis de cerâmica vitrificada e pintada, e pavimento ao estilo romano, a temática deste lugar de circulação remetia para a cultura clássica, abordando a busca da Arte pelo homem e representando os deuses da Agricultura, Comércio e Manufatura, da Poesia, da Música e da Arte (Bryant. 2017. p.64-69). Destacamos também as três salas de refeição e de repouso – *Gamble Room, Green Dining Room* e *Poynter Room* – abertas ao público em 1868, fazendo do V&A o primeiro museu a ter um restaurante com instalações sanitárias próprias (Bryant, 2017, p.49). Em termos decorativos, a *Green Dining Room* (1865-8), da autoria de William Morris (1834-1896), de Philip Webb (1831-1915) e de Edward Burne-Jones (1833-1898) é um exemplo *Arts and Crafts*, com um estilizado padrão de oliveiras, um friso com cães de caça e lebres, e uma moldura com elegantes figuras femininas e um padrão de folhas, flores e frutos (ver figura 106). Esta sala possuía também, como todos os outros espaços do museu, função pedagógica, evidente na inscrição da passagem bíblica (Eclesiastes 2:24) que destacava o valor e a alegria do trabalho (*There is nothing better for a man than that he should eat and drink, and make his soul enjoy the good of his labour*[84]). Os motivos e padrões das salas adjacentes são já testemunho da influência japonesa que marca as Artes Decorativas europeias nos últimos anos do século XIX. O terceiro espaço a destacar é o *Cast Courts* (1870-1873), galeria desenhada para a exposição de esculturas e de grandes fragmentos arquitetónicos, em particular os moldes da Coluna de Trajano e do Pórtico da Glória da Catedral de Santiago de Compostela, tendo sido inaugurada em 1873 com a mesma linha de orientação dos espaços anteriores. As suas paredes, pintadas a verde-oliva e a vermelho-púrpura, o pavimento em mosaico e a decoração dos arcos e balcão são característicos do período vitoriano, afirmando-se como um dos locais de maior impacto visual (ver figura 78 e 79).

[84] "Não há nada melhor para um homem do que comer, beber e fazer a sua alma desfrutar do bem do seu trabalho" (trad. autora).

Fig. 78 William Morris, Philip Webb e Edward Burne-Ownes, *Green Dining Room* (1868), Victoria and Albert Museum
(Bryant, 2017, p.50)

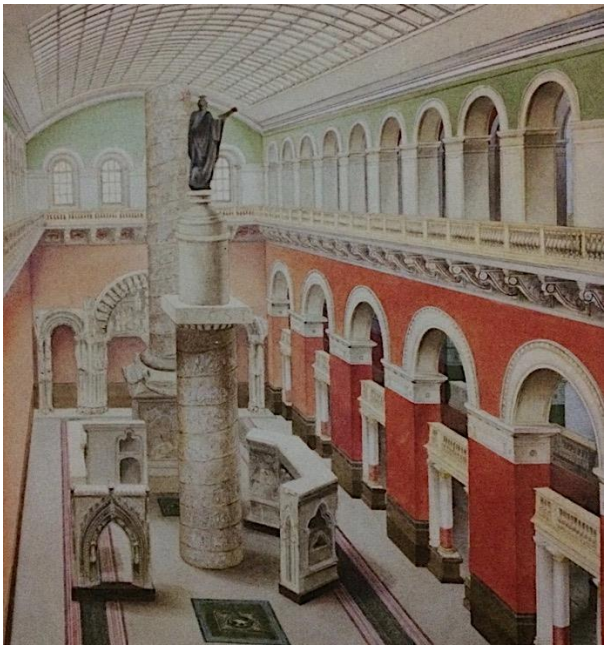


Fig. 79 Anónimo, aguarela sobre *The western architectural court* (c. 1873), Victoria and Albert Museum
(Bryant, 2017, p.144)

Estes exemplos evidenciam o pensamento de Cole, para quem as exposições e os restantes espaços do V&A deveriam ser tanto didáticos como representativos das Artes e Artes Aplicadas contemporâneas[85]. Este didatismo assumia duas vertentes de modo a concretizar a sua ideia de

[85] Esta ideia encontra referente em Munique, no Glyptothek (1816-1834) e na Alte Pinakothek (1826-1836) do arquiteto Leo von Klenze (1784-1864), na Neue Pinakothek (1846-1853) de Friedrich von Gärtner (1791-1847) e

museu-escola. Na primeira, Cole defendia que o museu tinha de ser um lugar vivo de educação, aprendizagem e criação, uma escola prática, promovendo assim, como aconteceu com a *Ceramic Staircase*, a colaboração de alunos no desenho e na execução dos elementos decorativos. Na segunda, defendia que cada exposição teria de comunicar com os públicos de um modo claro e apelativo, para os sensibilizar e consciencializar da importância das Artes Aplicadas, numa relação de espelho com os objetos expostos (Trench, 2010, p.15).

Com a saída de Cole da direção do museu, em 1873, as aulas práticas e os ateliês que tinham marcado os primeiros anos em South Kensington foram interrompidos (Frayling, 2010, p.74). O interesse pelas antiguidades e o colecionismo foi-se sobrepondo à incorporação de produtos industriais e manufaturados e a vertente pedagógica deixou de ser privilegiada na orientação das exposições e na política de incorporações (Frayling, 2010, p.73). As sucessivas direções passaram a discutir se a coleção e a programação deveriam continuar a ter enfoque na criação contemporânea com uma vertente didática ou se, por outro lado, deveriam ter como parâmetro a qualidade estética de artefactos históricos e multiculturais de modo a darem a conhecer a evolução do gosto e dos estilos (Burton, 1999, p.36). A taxonomia expositiva de Cole é discutida no *Committee of Re-Arrangement*, no seguimento das obras de ampliação do museu, realizadas entre 1899 e 1909, segundo projeto de Aston Webb (1849-1930), depois de este ter ganho o concurso de 1891, surgindo como alternativa a apresentação por épocas ou estilos (Dunn, Burton, 1997). Em consequência, no novo edifício inaugurado em 1909, a exposição continuava a estruturar-se por materiais, mas o espaço expositivo era mais neutro e simples. Webb opta por paredes lisas e sem qualquer elemento decorativo, enfatizando apenas as coberturas, cornijas, molduras de portas, colunas e escadarias (Bryant, 2017, p.29). Será só no Pós-Segunda Guerra Mundial, com a direção de Leigh Ashton (1944-1955), que se avança para um novo discurso expositivo, organizando as peças por estilo, período e nacionalidade (Dunn, Burton, 1997). É também durante este período que os ambientes originais e os seus ornamentos começam a ser dissimulados, seguindo a linguagem do cubo branco então em voga, através da inclusão de painéis amovíveis e monocolores. Só com Roy Strong (1974-1987) como diretor do museu é que o design e a criação contemporânea readquirem maior importância, refazendo a relação do V&A com o tempo presente, através da aquisição de design do século XX (Wilk, 1997) e de um novo espaço dedicado à produção contemporânea – *Boilerhouse Project* (1981-1989) – com coordenação e financiamento de Terence Conran, designer e empresário britânico. Com

---

de August von Voit (1801-1870) ou ainda no Staatliche Kunsthalle em Karlsruhe (1846), concebido por Heinrich Hübsch (1795-1863) (Bryant, 2017, p.26).

Dame Elizabeth Esteve-Coll como diretora (1988-1995), o enfoque no design do século XX reforça-se, nomeadamente através de um programa de exposições temporárias, da política de aquisições e da abertura de uma nova galeria destinada à Arte e ao Design do século XX (1993). Desde 2001 que o V&A desenvolve um vasto programa de restauro e de reabertura dos espaços originais. Assinalamos a reabertura em 2016 das salas *Gamble Room, Green Dining Room* e *Poynter Room* com a sua função original (Bryant, 2017, p.50)[86]. Esta estratégia de renovação e de reabertura de espaços desenvolve-se em simultâneo com o convite a destacados arquitetos e designers da atualidade para a criação de novas galerias e de instalações expositivas, permanentes ou temporárias. Consideramos que este *FuturePlan*, conforme designado pelo museu, é uma das demonstrações da prossecução da herança de Henry Cole, naturalmente reinterpretada e atualizada, sendo que a Arquitetura e o Design de interiores dos vários edifícios continuam a ser parte constituinte da identidade do V&A, configurando-se como um dos seus conteúdos expositivos e didáticos. Conforme sublinha Bryant (2017):

> "The ideia of a museum as a total work of art – of architecture and collections as an ensemble was nothing new. The difference in South Kensigton was that the museum was no papal palace or former royal residence but was conceived from scratch for the education of the widest public audience."[87] (pp.25-26)

Neste sentido, têm vindo a ocorrer sucessivas ampliações ou transformações dos espaços expositivos, a par com novas áreas de educação, receção, lazer, restauração ou loja. Como por exemplo, a renovação das salas dedicadas à Idade Média e Renascimento, ao Médio Oriente e à Joalharia, espaços desenhados por diferentes arquitetos na primeira década do século XXI. Por outro lado, promovem-se instalações artísticas específicas que exploram a vivência estética e sensorial do lugar, sem esquecer a componente didática. Por exemplo, em 2009, o artista Edmund de Waal (n.1964) idealiza uma instalação inspirada nas três coleções de porcelana do V&A: porcelana chinesa, do século XVIII e moderna (Viena, Bauhaus e Construtivista). Na cúpula que antecede a galeria dedicada à cerâmica, Wall projeta um friso em alumínio lacado a vermelho em toda a circunferência e dispõe 425 peças de porcelana branca, com diferentes formatos e dimensões (ver figura 80). Consideramos ainda que a herança de Cole pode também ser encontrada em algumas das opções

[86] Estas salas foram fechadas durante a Segunda Guerra Mundial passando a funcionar como armazém. Em 1961, foram praticamente desmontadas, continuando, no entanto, a serem utilizadas como armazém até 1974, e só em 1978 reabriram ao público, após obras de restauro (Bryant, 2017, p.50).

[87] "A ideia de um Museu como 'Obra de Arte Total' – da Arquitetura e das coleções como conjunto – não era novidade. A diferença em South Kensigton é que o museu foi concebido do zero para a educação de todos os públicos, não era um palácio papal ou uma antiga residência real" (trad. autora).

mais recentes de aquisição para o espólio do museu e na prioridade dada à ação educativa e social que continua a caracterizar a missão do V&A.

Fig. 80 Edmund de Waal, instalação *Signs & Wonders* (*Sinais & Maravilhas*), *The McAulay Gallery,* Victoria and Albert Museum 2009.
(http://collections.vam.ac.uk/item/O1192588/signs-wonders-installation-waal-edmund-de/ - Acesso: 4 dez. 2017)

Alfred Barr, o MoMA, Alexander Dorner e a Exposição como Metanarrativa

A abertura, em 1929, do *Museum of Modern Art* (MoMA), em Nova Iorque, tem particular relevância para a institucionalização da História da Arte Contemporânea e para a afirmação do Design como disciplina museológica. Alfred Barr, o seu diretor fundador, preconizou logo no primeiro folheto de apresentação, em 1929, que o museu era dedicado a todas as expressões da criação moderna. O seu entendimento multidisciplinar do movimento moderno (Lowry, 2004, p.29) ficava também em evidência na orgânica do MoMA, com a criação do departamento de Arquitetura e Design dirigido pelo arquiteto Philip Johnson (1906-2005), em 1932, e do departamento educativo sob a direção de Victor d'Amico, pioneiro da educação artística no contexto museológico, em 1937. A sua política expositiva em que a Pintura, a Escultura, o Design, o Cinema ou a Arquitetura eram apresentados em diálogo, reforçava este mesmo ideal. Com formação académica em História da Arte e a prática do seu ensino em Wellesley College, Barr vai construir o seu próprio pensamento sistémico e coeso sobre a evolução da Arte Moderna, materializando-o em termos espaciais através de narrativas sólidas e documentadas. A escolha, a sequência e a disposição das obras eram decisões tomadas de forma a elaborar um discurso cronológico, sequencial e didático que construísse a história da

progressiva abstratização da Arte Moderna. Tão ou mais importante, o espaço expositivo pensado como cubo branco, configurava-se como o lugar ideal para a apresentação deste discurso por ser ele próprio, na essência, uma abstratização, conforme Barr identificava ser a tendência da Arte Moderna (Altshuler, 2008, p.17). Deste modo, o espaço expositivo, segundo Barr, era um local quase imaculado e ideal, depurado, sem ruído visual, fechado em si mesmo, sem relação com o exterior e com uma luz homogénea. As paredes fixas eram substituídas por painéis móveis e ajustáveis, com uma tonalidade uniforme e clara. O espaço branco emoldurava cada obra como um objeto de pura contemplação. Tudo à sua volta era anulado para a deixar sobressair no vazio ou num lugar atemporal e etéreo. As peças gravitavam como formas puras, distanciadas entre si consoante as afinidades estilísticas, de modo a permitir o entendimento da sua função para o discurso expositivo. Para Barr, eram importantes os textos explicativos que contextualizavam os núcleos, e as legendas de cada peça, identificando a sua autoria, data, técnicas e materiais, normalmente agrupadas e colocadas à entrada de cada núcleo expositivo (Newhouse, 2005, p.23). Assim, o discurso e o espaço expositivo, pensados em uníssono, traduziam a visão de Barr sobre o movimento moderno e, por isso, conforme ressalta Paola Antonelli (2006, p.90), as exposições do MoMA diferenciavam-se por darem uma particular atenção à cenografia e ao desenho total do espaço. O modelo cubo branco transformar-se-á na ideologia expositiva dominante do século XX, ao mesmo tempo que a narrativa expositiva cronológica manter-se-á preponderante na Museologia até ao aparecimento de uma organização temática iniciada pela Tate Modern, já em 2000. A coerência e o determinismo com que Barr edificou este sistema, e a sua qualidade e unidade integral levam-nos a considerar que a exposição idealizada por ele se aproxima do conceito de "Obra de Arte Total". A materialização do seu ideal de espaço expositivo é de tal forma conseguida, eficaz e persistente que se tornou a imagem arquétipa da Arte do século XX (Obrist, 2015, p.29).

Conforme analisa em detalhe Kantor (2002, p. 243 e ss.), na origem da conceção museológica de Barr está o conhecimento direto da pesquisa artística e expositiva das vanguardas europeias, nomeadamente o seu encontro com a Arquitetura do movimento moderno. Durante 1927 e 1928, ainda professor e investigador de Wellesley College, Barr realiza a sua "Grand Tour" pela Europa, passando por Inglaterra, Holanda, Alemanha e Rússia, e contactando diretamente com artistas, arquitetos e curadores, visitando ateliês, edifícios e exposições. Particular relevância tem a sua visita à Escola da Bauhaus em Dessau, o convívio com Walter Gropius, Moholy-Nagy e Herbert Bayer, a visita ao Landesmuseum de Hanôver onde conhece Alexander Dorner e a exposição *Pressa*, em Colónia. O próprio Barr mencionará, mais tarde, que uma das suas referências para o conceito do MoMA com múltiplos departamentos disciplinares surgira da Escola da Bauhaus como uma unidade das Artes, do Design e da Arquitetura (Kantor, 2002, p.155). Igualmente central é o encontro entre

Barr, Johnson e o historiador de Arquitetura Henry-Russell Hitchcock (1903-1987) no final dos anos de 1920, unidos no seu interesse pela Arquitetura do movimento moderno. Tanto Hitchcock como Johnson tinham já visitado a Europa antes de partirem juntos, em 1930, para uma grande viagem pela França, Bélgica, Holanda, Alemanha, Suécia, Dinamarca e Suíça no âmbito da pesquisa para a qual tinham sido contratados por Barr e que viria ganhar forma, dois anos mais tarde, na emblemática exposição *Modern Architecture: International Exhibition* (*Arquitetura Moderna: Exposição Internacional*) (1932) e no livro publicado em sequência, *The International Style: Architecture Since 1922* (Tostões, 2002, p.88).

A primeira exposição dedicada ao Design é *Machine Art* (*Arte da Máquina*) (1934), curada pelo próprio Philip Johnson (Lowry, 2004, p.41) (ver figura 81 e 82). Em três pisos, a exposição apresentava uma seleção de peças industriais, componentes de máquinas, ferramentas, móveis e objetos de uso doméstico que eram expostos como objetos de Arte para contemplação, sobre plintos brancos ou suspensos nas paredes brancas das galerias, sob o efeito de um foco de luz que os recortava do espaço, realçando a sua forma escultórica e a sua beleza. Encontravam-se dispostos, por exemplo, pás de hélices, rolamentos de esferas, válvulas de descarga, maçanetas das portas, réguas, micrômetros, baterias, frascos, bobinas e molas, aparelhos de laboratório, instrumentos de trabalho, objetos domésticos e alguns móveis. Não era a primeira vez que máquinas, ferramentas e utensílios eram apresentados numa exposição, o que era verdadeiramente inovador, e que o título atesta, foi *o modus* expositivo. As opções tomadas são representativas dos pressupostos teóricos fundadores do MoMA e do modo como Barr lia o Design pela sua estética e refinamento, e não tanto pela sua funcionalidade intrínseca, e como esta leitura era apresentada em sequência de um processo de concetualização de Johnson.

Fig. 81 Philip Johnson, exposição *Machine Art* (*Arte da Máquina*), MoMA, 1934. Perspetiva 1
(Fotografia de arquivo. https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1784/installation_images/12397 - Acesso: 9 jan.2017)

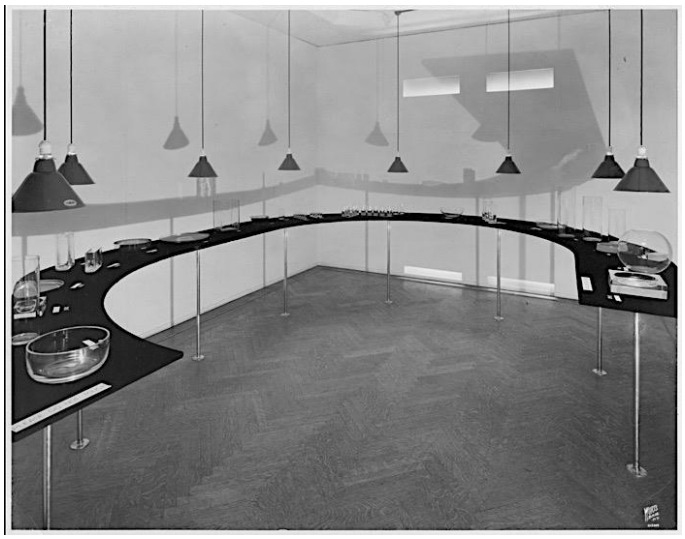


Fig. 82 Philip Johnson, exposição *Machine Art* (*Arte da Máquina*), MoMA, 1934. Perspetiva 2
(Fotografia de arquivo. https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1784/installation_images/12401 - Acesso 9 jan.2017)

Dois anos mais tarde, as exposições *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (*Arte Fantástica, Dada e Surrealismo*) e *Cubism and Abstract Art* (*Cubismo e Arte Abstrata*) seriam decisivas para a definição do modelo expositivo moderno. As obras dispunham-se numa narrativa linear, a eixo com o nível do olhar (ver figura 83). Agrupadas por semelhanças formais ou em conjuntos autorais, davam corpo à ideia curatorial da evolução histórica da Arte Moderna. Em paredes brancas e iluminadas de maneira uniforme, as obras eram o único objeto de contemplação. Plintos e bases eram também pintados de branco. Na exposição *Cubism and Abstract Art* (Cubismo e Arte Abstrata), os objetos integravam o percurso, sendo expostos como ícones do movimento moderno, por espelharem a sua estética e traduzirem uma nova conceção de espaço. Por exemplo, a cadeira *Wassily* desenhada por Marcel Breuer (1902-1981) enquanto projetava o mobiliário para a habitação de Wassily Kandinsky em Dessau (1925/27) é elevada do chão e fixa lateralmente à parede, colocando em evidência o seu complexo e visível esqueleto em aço tubular cromado, referência da estética depurada, geométrica, abstrata e leve, que resultava daquele material (ver figura 84). Em simultâneo, o diagrama que Barr desenha para explicar a evolução da Arte Abstrata mostrava o lugar que atribuía à estética da máquina e o modo como via o seu contributo no desenvolvimento da Arte Moderna, conforme analisa em detalhe Kantor (2002, p.295).

Fig. 83 Alfred Barr, exposição *Cubism and Abstract Art* (*Cubismo e Arte Abstrata*), MoMA, 1936. Perspetiva 1
(Fotografia de Beaumont Newhall.
https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2748/installation_images/12456?locale=en - Acesso: 9 jan.2017)

Fig. 84 Alfred Barr, exposição *Cubism and Abstract Art* (*Cubismo e Arte Abstrata*), MoMA, 1936. Perspetiva 2
(Fotografia de Beaumont Newhall.
https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2748/installation_images/12502?locale=en - Acesso 9 jan.2017)

Importa, porém, referir que a perspetiva de Barr sobre a Arte e a Arquitetura moderna assenta numa leitura formalista que remete para segundo plano os fundamentos políticos, éticos e sociais do movimento moderno, dissociando a estética da ideologia, conforme sublinham Kantor (2002), Tostões (2002), ou Altshuler (2008). A sua leitura tem uma tradução direta na forma como configura o espaço expositivo ideal, como é evidente desde as primeiras exposições do MoMA. Kantor (2002, p.239) refere que "Barr's avoidance of political, economic, or social relevance in his schematized historical development of modernism created a neutral discourse that could be filled in from any ideological point of view"[88]. Tostões (2002, p.88) sublinhou que a influência das vanguardas europeias é sentida no MoMA, mas de forma estetizada e anti-ideológica, que vai ao encontro a

[88] "A forma como Barr no seu esquema explicativo do modernismo desconsiderou a relevância política, económica ou social deste movimento criou um discurso neutro que poderia ser lido de diferentes perspetivas ideológicas" (trad. autora).

realidade económica, comercial e financeira dos Estados Unidos. Da mesma forma, O'Doherty (2008, p. 39) interpreta a persistência do modelo do cubo branco como resposta à conveniência comercial das grandes galerias de Arte norte-americanas que durante os anos de 1950 tinham a pintura como objeto principal de transação. Em 1939, a exposição *Art in Our Time* (Arte no Nosso Tempo), inaugura o novo edifício do museu projetado por Philip L. Goodwin (1885-1958) e Edward Durell Stone (1902-1978) e marca a consagração do cubo branco (Kantor, 2002, p.312) (ver figura 85).

Fig. 85 Alfred Barr, exposição *Art in Our Time* (*Arte no Nosso Tempo*), MoMA, 1939
(Fotografia de Eliot Elisofon. https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2743/installation_images/12915?locale=en - Acesso: 9 jan.2017)

Entre 1929 e 1943, Alfred Barr é, pois, o maestro de uma vasta orquestra de curadores, arquitetos, artistas e mais profissionais que materializam esta ideologia expositiva. Destacamos o arquiteto e designer Herbert Bayer pelo seu contributo na espacialização deste discurso, revolucionando a teoria e a prática expositiva. Entendeu o espaço como uma entidade fluida e dinâmica, privilegiando a cor, a luz, as linhas, os planos e as estruturas leves, em detrimento dos volumes e das separações rígidas, alargando o campo de visão do visitante e trabalhando as diferentes distâncias e localizações das peças (Dorner e Dewey, 1949, p.200). É no MoMA que Bayer desenvolve a sua teoria da visão dinâmica, com as exposições *Bauhaus 1919-1928* (1938) que desenha com Walter Gropius e Ise Gropius (1897-1983), *Road to Victory* (*Caminho para a Vitória*) (1942) ou *Airways to Peace (Via aérea para a paz)* (1943). Tomando como exemplo a exposição sobre a Bauhaus, compreende-se como Bayer ativa o olhar do visitante através de vários dispositivos, de desenhos geométricos marcados no chão, da disposição de imagens com diferentes escalas e direções, das vitrinas e da iluminação (ver figura 86-88).

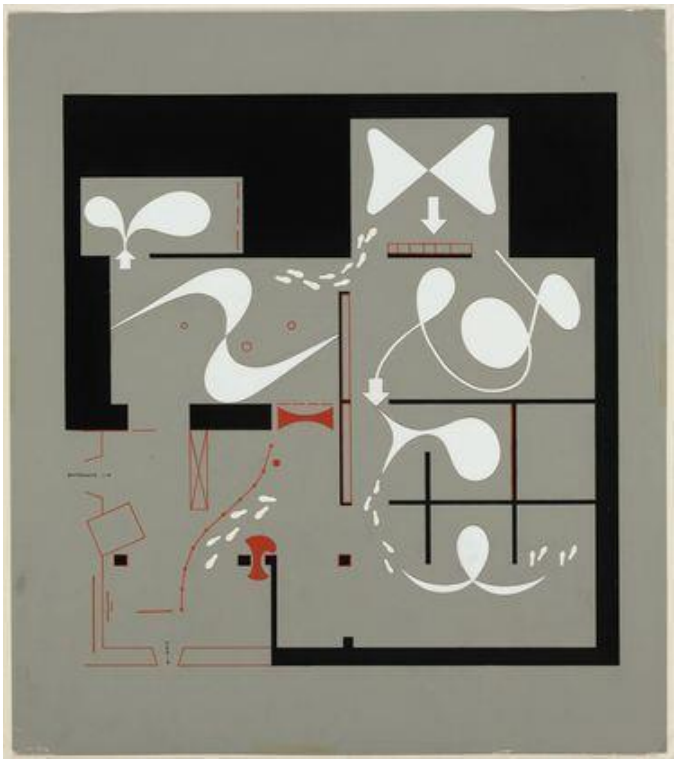


Fig. 86 Herbert Bayer, Planta da exposição *Bauhaus 1919-1928*, MoMA, 1938
(https://www.moma.org/collection/works/287 - Acesso: 8 fev. 2017)

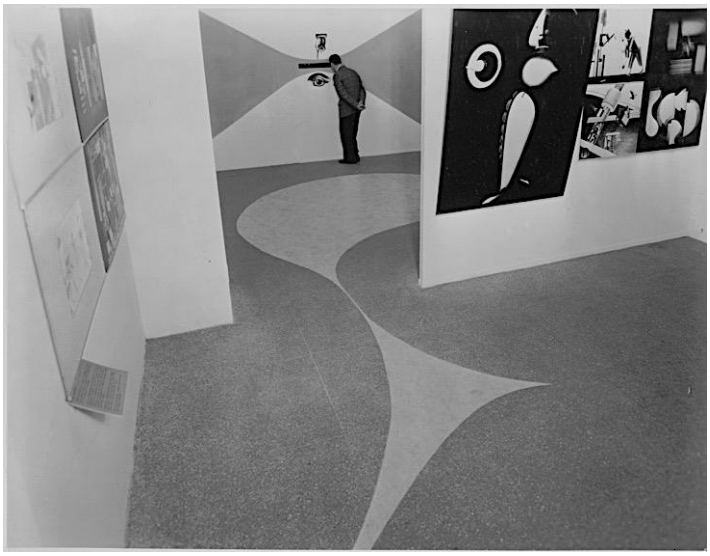


Fig. 87 Herbert Bayer, Walter Gropius e Ise Gropius, exposição *Bauhaus 1919-1928*, MoMA, 1938. Perspetiva 1
(Fotografia de Soichi Sunami. https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2735/installation_images/12857?locale=en - Acesso: 8 fev.2017)

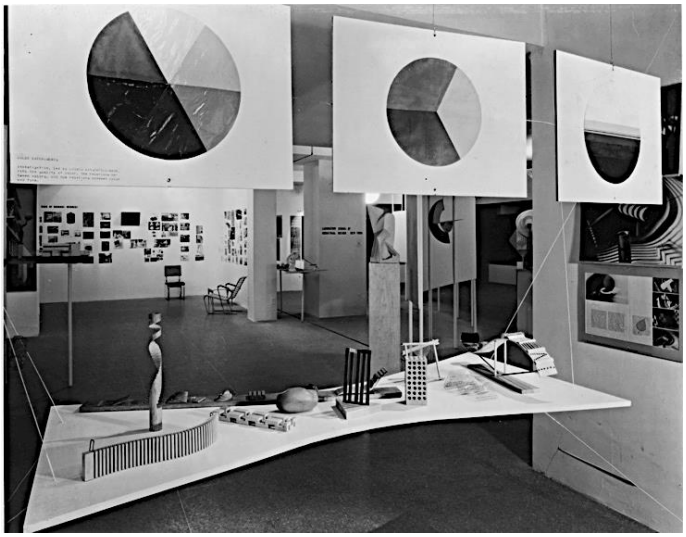


Fig. 88 Herbert Bayer, Walter Gropius e Ise Gropius, exposição *Bauhaus 1919-1928*, MoMA, 1938. Perspetiva 2
(Fotografia de Soichi Sunami. https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2735/installation_images/12862?locale=en - Acesso: 8 fev. 2017)

Bayer tinha estado ligado à Escola da Bauhaus, onde dedicou uma particular atenção às questões da perceção visual no espaço expositivo. Ainda na Europa, mais concretamente em 1930, Bayer colocou em prática a sua teoria na Sala 5 (Secção alemã) na *Exposition International des Arts Décoratifs (Exposição Internacional de Artes Decorativas*), em Paris, esquematizando-a no catálogo da exposição e, sete anos mais tarde, explicitada no texto *Fundamentals of Exhibition Design* (Bayer, 1937). Existem várias afinidades com o trabalho de El Lissitzky, conforme refere Pohlmann (1999, p.58). Porém, enquanto El Lissitzky sobrepunha e acumulava as imagens criando um todo contínuo indiferenciável, Bayer dispunha-as em vários planos e direções, mas mantendo-as definidas e independentes. Soltando da parede os painéis com as fotografias de diferentes edifícios modernos, colocava-os desde o chão até ao teto, em diferentes planos, alturas e níveis, alguns na diagonal, explorando "*a* theory of dynamic, non-linear vision which, for exhibition practices, meant establishing a relationship between the human visual field and the photographic space"[89] (Ribalta, 2008, p.19) (ver figura 89).

[89] "a teoria da visão dinâmica, não-linear, significou na prática expositiva o estabelecimento da relação entre o campo visual humano e o espaço fotográfico" (trad. autora).

Fig. 89 Herbert Bayer, Secção Alemã (Sala 5), *Exposition International des Arts Décoratifs (Exposição Internacional de Artes Decorativas*), Paris, 1930
(Ribalta, 2008, pp. 192-193)

Partindo das diferenças entre a prática da leitura de um livro e a visita a uma exposição, Bayer (1937) considera que a eficácia de uma Exposição resulta do modo como determinado tema é apresentado ao público de forma direta, apelativa e integral, deixando no visitante uma forte impressão, que encontra afinidades com a linguagem publicitária. Depois de analisar a organização do espaço e os vários mecanismos de condução do público, desde a iluminação, à cor, ao grafismo ou ao movimento, Bayer defendeu que as exposições devem ser desenhadas de forma dinâmica e aberta, encontrando-se soluções que ampliem o campo de visão do homem. Estas medidas passavam pelo uso de novos materiais e de técnicas expositivas, pela introdução da diagonal, e pelo conhecimento do efeito psicológico de cada opção. A intenção era a ativação do espaço, de modo a que o movimento físico de cada visitante despoletasse a criação de uma experiência imersiva. Comparando os diagramas do campo de visão apresentados em 1930 e 1937 (ver figura 90 e 91), conclui-se que Bayer vai ampliar a área de perceção de cada sujeito ao representá-lo no centro do espaço, recebendo múltiplos estímulos visuais de todos os lados através da sua movimentação física. Ou seja, em 1937, Bayer assinala a particularidade de a Exposição conseguir criar um campo de visão até 360°, ultrapassando o ângulo físico de 180° graus, o que permite a criação de um ambiente imersivo.

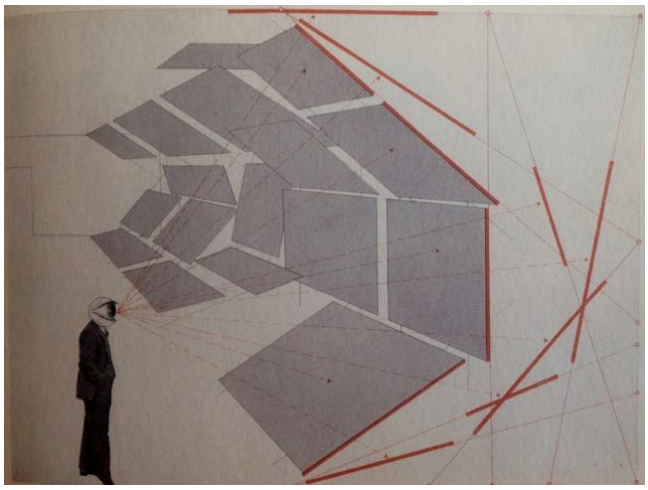


Fig. 90 Herbert Bayer, diagrama do campo de visão publicado no catálogo da Secção Alemã (Sala 5), *Exposition International des Arts Décoratifs* (*Exposição Internacional de Artes Decorativas*), 1930
(Ribalta, 2008, p.203)

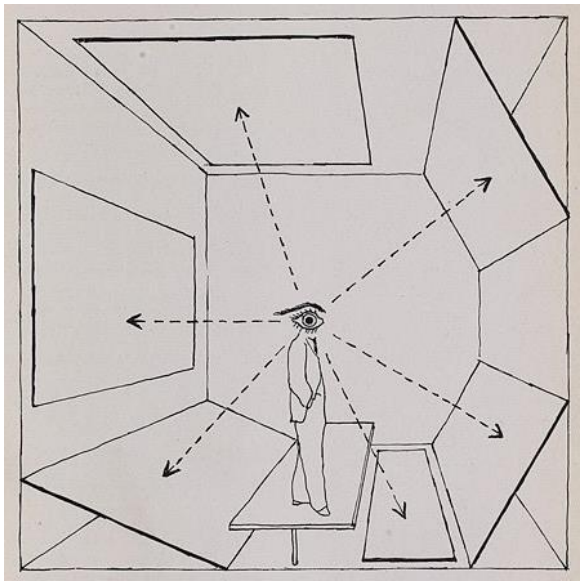


Fig. 91 Herbert Bayer, diagrama do campo de visão ampliado que integra o ensaio *Fundamentals of Exhibition Design*, 1937
(*Production Manager*, vol.6, nº2. December 1939-January 1940 - Fac-simile. Ribalta, 2008, p.219)

Esta teorização resume muitas das questões em estudo nas vanguardas do século XX e vai constituir-se como uma referência para o trabalho expositivo posterior[90]. Alexander Dorner, a respeito da

[90] Um exemplo da herança de Bayer e de El Lissitzky é a exposição *Parallel of Life and Art* (*Paralelo de Vida e Arte*) (1953) (Ribalta, 2008, p.23-24). Organizada pelos arquitectos Alison (1928-1993) e Peter Smithson (1923-2003) e pelos artistas Eduardo Paolozzi e Nigel Henderson, no Institute of Contemporary Art: ICA, a exposição denota a influência daqueles pioneiros na forma como o espaço é ativado pela disposição de planos de imagem, em diferentes tamanhos e formatos. A herança pode também ser identificável na forma como esta exposição apresenta imagens reproduzidas segundo diversos processos fotográficos e provenientes de fotografias aéreas, raio-x ou perspetivas microscópicas, articulando a Ciência, as Artes e a vida (Ribalta, 2008, pp. 409-411).

exposição *Road to Victory*, realça os aspetos mais relevantes da estratégia de ativação do público de Bayer:

> "The pictures and the ideas and activities they (photographs) represented interpenetrated in the minds of the visitors, interacting and creating associations and spontaneous reactions. (...) One entirely forgot that one was in an exhibition. The photographs avoided all idealistic symbolism, with its static, freezing effect....The arrangement of the photographs was an active cooperation with the physiological and psychological activities of the visitor"[91] (Dorner e Dewey, 1949, p.207).

Importa analisar o pensamento museológico e a prática curatorial de Alexander Dorner enquanto diretor do Landesmuseum, entre 1925 e 1937, dada a sua influência na formulação concetual do então jovem Alfred Barr[92]. O *Abstract Cabinet* de El Lissitsky no Landesmuseum, analisado no capítulo anterior, não foi pensado como uma sala isolada, pois, pelo contrário, integrava o pensamento museológico revolucionário e didático de Alexander Dorner de recontextualizar as obras e criar *atmosphere rooms* em que os públicos podiam sentir e compreender o *zeitgeist* de cada época. A teoria de Dorner baseava-se em dois conceitos: o de que "une oeuvre d'art n'est pas le produit d'un individu genial, mais la forme d'expression d'um état social. Qu'elle est tissée dans sons contexte historique et ne saurait être comprise qu'à partir de là"[93] (Nobis, 1998, p.149); e o de que a missão principal dos museus é elevar o espírito humano através do autoconhecimento do homem, tornado possível pelo entendimento da Arte de épocas passadas (Löschke, 2013, p.25). Para tal, era fundamental criar espaços diferenciados que oferecessem uma experiência imersiva aos visitantes, tanto a nível inteletual como emocional, de modo a que estes pudessem sentir-se identificados com o que viam. O teor e a espacialidade das salas eram pensados de acordo com o período histórico ou a natureza das obras em exposição, estabelecendo Dorner uma inter-relação entre a Arte e a Arquitetura da sala (Nobis, 1998, p.149), manifestando um sentido fenomenológico da Arquitetura e uma atenção para com a perceção do visitante. Esta opção é fundamentada numa teoria geral da História da Arte em que a evolução das várias expressões artísticas desde tempos milenares era entendida como um caminho para uma progressiva conquista da terceira dimensão – o espaço – em correlação com a quarta dimensão – o tempo – o que tem, conforme Nobis (1998, p.149), uma direta

---

[91] "As fotografias, e as ideias e as atividades que elas (fotografias) representavam, interpenetravam-se nas mentes dos visitantes, interagindo e criando associações e reações espontâneas. (...) Qualquer um se esquecia por completo que estava numa exposição. As fotografias evitavam todo o simbolismo idealista, ou o seu efeito estático e congelado... A disposição das fotografias resultava de uma cooperação ativa com a dimensão fisiológica e psicológica do visitante." (trad. autora).

[92] Depois de sair do Landesmuseum, Dorner emigrará para os Estados Unidos e assumirá a direção do Rhode Island School of Design Museum entre 1938 e 1941, tendo prosseguido a mesma filosofia expositiva.

[93] "uma obra de arte não é o produto de um indivíduo genial, mas a forma de expressão de um estado social. Ela é tecida no seu contexto histórico e só pode ser entendida a partir dele" (trad. autora).

relação com a forma como Dorner concebe a exposição através da ativação do espaço e da experimentação sensorial dos tempos históricos evocados. É de assinalar que esta opção de Dorner é reconhecida em 1929 pelo historiador de Arquitetura Sigfried Giedion (1888-1968) que inclusive compara o Landesmuseum a um laboratório experimental (Uchill, 2015a, p.15). Giedion, em 1941, publica o seu livro *Space, Time and Architecture*, onde sintetiza o seu conceito *space-time* como um dos valores principais da Arquitetura moderna (Tostões, 2002, p.97), conceito esse que, na nossa opinião, manifesta afinidades com a forma como Dorner materializa no seu discurso museológico a dinâmica das relações espaço-temporais ao longo da História (Löschke, 2013, pp.25-38).

Dorner utilizava cores evocativas de cada época ou movimento, optava pela aplicação de materiais que tivessem uma afinidade com o espírito do tempo e alterava as molduras das pinturas de acordo com as questões colocadas por cada movimento artístico (Löschke, 2013, p.26). A iluminação, os suportes e o mobiliário eram também escolhidos caso a caso. O número de peças era significativamente reduzido e cada obra dispunha-se a eixo do nível do olhar (Altshuler, 2008, p.17). Eram ainda usados outros dispositivos cenográficos como música ambiente ou cortinas que separavam as salas entre si, dando o sinal inequívoco da alteração para outro conceito de espaço-tempo. Por exemplo, para a sala dedicada ao Renascimento, Dorner escolhia as molduras que se assemelhavam a janelas ou que tinham uma volumetria arquitetónica, procurando fazer uma relação com os estudos de perspetiva característicos dessa época, colocando-as sobre um fundo cinzento. Na sala dedicada ao Barroco, as paredes eram cobertas de veludo vermelho e as molduras douradas. Enquanto Bayer revolucionava a conceção expositiva explorando as questões visuais e ópticas, Dorner procurava ativar os públicos através da experiência emocional e da interpretação racional (Uchill, 2015a, p.168) (ver figura 92 e 93).

Fig. 92 Alexander Dorner, Sala do Renascimento Italiano. Landesmuseum. Hanôver , s.d.
(Löschke, 2013)

Fig. 93 Alexander Dorner, Sala Ramberg. Landesmuseum. Hanôver, s.d.
(Löschke, 2013)

Dorner entendia "the museum based on a dynamic concept of art history; the museum as a relative, not an absolute truth; the elastic museum which means both elastic display and elastic building; bridges between the artists, the museum and other disciplines"[94] (Obrist, 2000, pp.51-52). O museu era um espaço dinâmico, experimental e educativo, uma central de energia (*Kraftwerk)*, nas palavras do próprio Dorner, que devia procurar educar, ativar e emancipar os públicos (Obrist, 2000, pp.51-52). Dorner aceitava o uso de reproduções de obras para promover o melhor entendimento da Arte

[94] "o museu baseado num conceito dinâmico de História da Arte; o museu como uma proposta relativa, e não uma verdade absoluta; o museu elástico, que implica uma exposição e um edifício elásticos; pontes entre os artistas, o museu e outras disciplinas" (trad. autora).

e recontextualizar os objetos no museu (Uchill, 2015b). Um dos objetivos fundamentais desta estratégia, conforme Dorner explicita, logo em 1924, no artigo que escreve *Was sollen heute Kunst-Museen?* (*O que os museus de arte devem fazer hoje?*) (Löschke, 2013), era que os públicos sentissem o conjunto de salas e respetivos períodos históricos como um todo, compreendendo as suas transições e mudanças. Nesta medida, atribuía particular relevância aos textos explicativos e às legendas. Por essa razão, colocava em destaque nas passagens para cada sala, a frase abaixo transcrita, dirigindo-se diretamente aos públicos:

> "Do not regard this art as in competition with the art of our time; it was created under completely different conditions, but has advanced beyond the art of the previous period in its conception. Please consider this and then look at the exhibition...(Alexander Dorner)."[95] (Löschke, 2013, p.34).

Dorner é, pois, um pioneiro nos anos de 1920-1930, experimentando ideias que serão exploradas, mais tarde, por vários curadores após a Segunda Guerra Mundial. Em termos da influência exercida em Alfred Barr, consideramos que terá sido essencial o seu entendimento didático do museu e a sua noção do espaço expositivo ser, ele mesmo, evocativo do período representado nas obras, criando com estas uma unidade total. É esse legado que Barr reinterpreta, concebendo a galeria cubo branco como a natural tradução do projeto filosófico do movimento moderno, no qual a pesquisa sobre a representação concetual do espaço e do tempo tinha sido marcante em todas as expressões artísticas. Um lugar branco, abstrato e ideal.

Museu como Laboratório ou Museu Aberto: Pontus Hultén e Willem Sandberg

Pontus Hultén (1924-2006) é um dos programadores e curadores que aprofunda a herança de Alexander Dorner, perspetivando o museu como um lugar aberto para a criação, para o lazer e para a participação, um laboratório vivo e experimental para todas as Artes e expressões criativas, que incentivasse a convivência entre os artistas e os públicos (Serota, 2000, p.14). Com formação em História da Arte e uma prática artística ativa durante os anos de 1950 em que se inclui uma experiência cinematográfica (Pardey, 2015, p.221), Hultén para além do seu conhecimento académico e da sua sensibilidade artística, desenvolve uma rede de amizades com artistas que influencia o seu pensamento museológico e a sua ação curatorial. Para Hultén, o museu tinha de ser um centro multicultural, socialmente interventivo e em constante dinâmica e transformação, permeável ao crescente fluxo de informação da sociedade contemporânea. Nessa medida, Hultén

[95] "Não olhe para esta arte em comparação com a arte do nosso tempo; esta arte foi criada em condições completamente diferentes, e avançou para além da arte do período que a precede. Por favor, considere isso e, em seguida, olhe para a exposição... (Alexander Dorner)" (trad. autora).

acreditava que o museu devia ser idealizado como um estúdio, de modo a permitir uma informalidade na vivência da Arte como um processo intrínseco à vida, sendo que as exposições eram pensadas de modo a manifestar o papel catalizador que as Artes desempenhavam no desenvolvimento do ser humano e do coletivo social (Tellgren, 2017). Em termos espaciais, o museu tinha de ter uma versatilidade de circuitos, de salas, de soluções e de suportes de modo a ser capaz de estar em constante mutação para acolher as mais variadas expressões da criação contemporânea. A Arte invadia todos os espaços do museu, surpreendendo os visitantes. O museu era uma casa de todas as Artes, promovendo concertos de música, ciclos de cinema, conversas e aulas, ateliês diversos, espaços de leitura e de estudo, *happenings*, recitais de poesia, espetáculos de dança ou teatro, tendo as exposições o papel de catalisador dessa dinâmica. São disso exemplo, os concertos de piano de John Cage (1912-1992) em frente das pinturas de Sam Francis (1923-1994) e Robert Rauschenberg (1925-2008) ou o bailado da companhia de Merce Cunningham (1919-2009) junto das esculturas em exposição. Verifica-se ainda a intenção de o museu ser um lugar em que os públicos de diferentes origens socioculturais, gerações e formações se misturassem, numa política de real democratização da Cultura e das Artes. Em termos expositivos, Hultén vai distinguir-se pela organização de grandes exposições multidisciplinares, entendendo-as como um campo de experimentação (Obrist, 2008, p.32). Promovia também projetos específicos com artistas com quem tinha uma forte afinidade, como Daniel Spoerri, Jean Tinguely (1925-1991), Niki de Saint Phalle (1930-2002) ou Claes Oldenburg. Para Hultén, era evidente que a eficácia da ação de um museu de Arte Moderna e Contemporânea passava pelo conhecimento da comunidade onde estava inserido e das escolhas que, nessa medida, tinha de fazer. O museu devia estar do lado dos artistas, ser um espaço de criação e de experimentação, mas sem ficar confinado a um pequeno grupo de pessoas. A diversificação da oferta cultural para adultos e crianças, associada a um aumento das horas de funcionamento do museu, era uma forma de cativar e de fidelizar os públicos, aumentando o número de frequentadores habituais. A missão do museu consubstanciava-se, assim, por um processo colaborativo com os artistas e por uma relação de confiança com os seus públicos (Tellgren, 2017).

A ação de Hultén é marcante no Moderna Museet (Estocolmo), onde trabalhou desde a sua abertura, em 1958, assumindo a sua direção e programação entre 1960 e 1973 (Tellgren, 2017, p.15), e no Centre Pompidou, onde foi seu diretor-fundador, participando ativamente na conceção e no desenvolvimento dos trabalhos desde 1973, e estando à frente da sua programação de 1977, data da sua inauguração, até 1981. Muitos dos princípios que notabilizaram o Centre Pompidou tinham sido implementados em Estocolmo por Hultén e pela sua equipa, onde destacamos o curador Carlo Derket, responsável pela mediação e pedagogia (Hillstrom in Tellgren, 2017, p.150). Hultén, em

ambas as instituições criou a ideia de um lugar multidisciplinar, um laboratório vivo para a criação, para a experiência prática, a inovação e a participação, com programas educativos e espaços idealizados e dinamizados para as crianças, num horário alargado, de modo a fomentar uma vivência heterógenea. Na génese do pensamento museológico de Hultén, encontram-se as referências da Escola da Bauhaus, de Duchamp e do movimento Dada (Andersson in Tellgren, 2017). A correlação entre estas duas referências permitiu-lhe conceber a ideia de um museu como centro cultural pulsante, alegre, espontâneo e descontraído que possibilitava a fruição livre, lúdica e participativa de cada visitante. Em termos expositivos, Hultén optava, tanto no Moderna Museet como no Centre Pompidou, por um espaço aberto com iluminação natural que possibilitava um constante redesenho expositivo, gerando um fator surpresa e diferentes vivências.

No Moderna Museet, destacamos as exposições *Rörelse i konsten* (*Movimento na Arte)* (1961) e *Hon – en catedral (Ela – A catedral*) (1966) de Niki de Saint Phalle. Em *Movimento na Arte* a exposição é idealizada por Hultén como um percurso com uma matriz histórica, mas sem princípio ou fim evidentes. Todo o interior do museu era ativado pelo conceito expositivo, com os trabalhos a serem instalados desde a entrada do museu. Muitas peças convidavam à interação direta dos visitantes, o que criava um ambiente geral inclusivo, divertido e descontraído (Hillstrom, 2017, pp.149-151) (ver figura 94 e 95).

Fig. 94 Pontus Hultén, exposição *Rörelse I Konsten* (*Movimento na Arte*), Moderna Museet, 1961. Perspetiva 1
(© Jean Tinguely / Bildupphovsrätt 2017**.** https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/the-collection/research/pontus-hulten-moderna-museet/the-study-gallery/ - Acesso: 9 dez. 2017)

Fig. 95 Pontus Hultén, exposição *Rörelse I Konsten* (*Movimento na Arte*), Moderna Museet, 1961. Perspetiva 2
(© Alexander Calder / Bildupphovsrätt 2017. https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/the-collection/research/pontus-hulten-moderna-museet/the-study-gallery/ - Acesso: 9 dez. 2017)

Em *Hon*, Saint Phalle, com a colaboração de Jean Tinguely e Per Olov Ultvedt (1927-2006), constrói uma escultura gigante de uma mulher deitada com 28 metros de comprimento que ocupava toda a galeria expositiva. Os públicos entravam pela sua vagina e no seu interior podiam visitar uma galeria expositiva com quadros falsos, sentar-se num pequeno cinema, ver um planetário, um aquário e um "milkbar". Esta escultura de proporções arquitetónicas, tinha capacidade para receber 150 pessoas em simultâneo, tendo gerado um ambiente de festa e de participação enquanto ocupou o espaço do museu (ver figura 96).

Fig. 96 Niki de Saint Phalle, instalação *Hon – en catedral* (*Ela – A catedral*), Moderna Museet, 1966
(©Hans Hammarskiöld/Moderna Museet. https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/the-collection/history/ - Acesso: 9 dez. 2017)

Rörelse i konsten e *Hon* são também representativas da afinidade museológica e do espírito de colaboração existente entre Hultén e o também carismático designer gráfico, curador e diretor do Stedelijk Museum (Amesterdão) entre 1945 e 1962, Willem Sandberg (1897-1984). Hultén e Sandberg integraram obras de autores internacionais nas coleções dos respetivos museus; desenvolveram uma estreita e intensa colaboração com artistas contemporâneos, convidando-os a participar ativamente em todo o processo curatorial; deram particular atenção à política editorial como forma de disseminação; trabalharam a mediação e a ação educativa; e conceberam a Exposição como um campo de pesquisa e de experimentação. As duas exposições referidas anteriormente são também exemplos concretos que testemunham as afinidades e sinergias de pensamento entre estes dois homens. Em 1961 o tema de uma exposição dedicada à Arte Cinética nasceu da estreita colaboração entre Hultén, Sandberg, Spoerri e Tinguely, muito embora tenha distintas apresentações no Moderna (*Rörelse i konsten*, 1961) e no Stedelijk (*Bewogen Beweging*, 1961) (Pardey, 2015).

A exposição *Hon* foi inspirada na exposição *Dylaby - Dinamic Labyrinth* (*Labirinto Dinâmico*) realizada em 1962, como um labirinto dinâmico (Tellgren, 2017, p.29). Sandberg conta com a colaboração de Jean Tinguely, Daniel Spoerri, Niki de Saint Phalle, Martial Raysse (n.1936), Per Olov Ultvedt e Robert Rauschenberg para edificar diferentes ambientes de entretenimento e de diversão (Petersen, 1998). A exposição foi montada como uma *assemblage* de materiais disponíveis e de objetos encontrados na rua, representando um "ato extremo", como defende Petersen (1998, p.279), que colaborou no desenho e na montagem expositiva. Pelas plantas e fotografias de época, reconhece-se o espaço fragmentado da exposição. Entre as várias salas, podia encontrar-se uma galeria de tiro ao alvo de Saint Phalle, com uma série de animais fantasmagóricos, esqueletos de dinossauros e cabeças de gesso; uma galeria de balões coloridos de Jean Tinguely mantidos em movimento através de várias ventoinhas; ou a sala de Daniel Spoerri onde alterava as premissas espacio-temporais, ativando as paredes, o teto e o chão, modificando o sentido do mobiliário em 90°, colocando-o nas paredes, de modo a criar uma perturbação na perceção física do visitante (Altshuler, 2013, p.33) (ver figura 97 e 98).

Fig. 97 Willem Sandberg, exposição *Dylaby*. Instalação de Jean Tinguely, Stedelijk Museum, 1962
(Altshuler, 2013, p.33)

Fig. 98 Willem Sandberg, exposição *Dylaby*. Instalação de Daniel Spoerri, Stedelijk Museum, 1962
(Altshuler, 2013, p.30)

Deste modo, os públicos eram parte integrante da ação e cada Exposição era entendida como uma obra composta por vários ambientes (Petersen, 2007, p.33), indo ao encontro da ideia de Sandberg do museu como lugar aberto e descontraído, um ponto de encontro, comprometido politicamente,

que devia chegar ao homem comum para funcionar como um catalisador sociocultural[96]. Distintos entre si na forma como deixavam desenvolver livremente ou dirigiam a intervenção dos artistas, os destinos de Sandberg e Hultén voltariam a encontrar-se, pois Sandberg propôs o nome de Hultén para ser seu sucessor no museu em Amesterdão (situação que acaba por não acontecer) e foi o vice-presidente do júri do concurso para o edifício do Centro Pompidou, com um papel ativo na formulação do seu programa enquanto museu aberto e multidisciplinar (Petersen, 2007, p.34 e pp.116-120).

Já em Paris, Hultén desenvolve a tipologia de exposições multidisplinares onde cruza as Artes Plásticas com a Arquitetura, o Urbanismo, a Fotografia, o Design, as Artes Decorativas, o Teatro, o Cinema, a Dança, a Música, a Literatura, numa tentativa de síntese (Heinich, 2009, s.p.). Por outro lado, procurava também fomentar leituras entre o Ocidente e o Leste ou os dois lados do Atlântico. As exposições *Paris-New York, 1908-1968* (1977), *Paris-Berlin, 1900-1933* (1978), *Paris-Paris* (1981), *Les Réalismes* (*Os Realismos*) (1980) e, sobretudo, *Paris-Moscou, 1900-1930* (1979) são exemplares do seu pensamento e do modo como soube trabalhar com audácia o espaço interior descarnado e industrial concebido por Richard Rogers (n.1933) e Renzo Piano, propondo uma leitura transdisciplinar e global sobre as Artes, a História e a Sociedade do século XX. Hultén inova o discurso expositivo, respeitando o visitante e colocando nas suas mãos a decisão do percurso e da perceção das obras, alterando o próprio paradigma de conceção e desenho expositivo (Obrist, 2008, p.32), uma vez que:

> "The layout of the collection and of some exhibitions would make an attempt to take account of the different lengths of time dedicated to the works on display during a visit: alongside a rapid and distracted viewing, they realized that time would also be spent to rest and to prolonged contemplation, and that some visitors would want to know as much as possible

[96] Importa mencionar a renovação profunda que Sandberg foi promovendo nos interiores do edifício do museu. Com os arquitetos Frits Adolf Eschauzier (1889-1957) e Bart van Kasteel (1921-1988), Sandberg foi intervindo nos vários espaços de modo a torná-los funcionais, simples, modernos, confortáveis e bem equipados para poderem receber a Arte Moderna e Contemporânea, e acolherem os seus públicos. Conforme descreve Petersen (2007, pp.68-115), o museu esteve em constante remodelação durante toda a direção de Sandberg. Entre as várias medidas, são de destacar: a pintura de branco dos tijolos das áreas comuns; a criação de um café-restaurante com esplanada e vista para o jardim de esculturas; a abertura de uma biblioteca com sala de leitura e de um auditório; vários melhoramentos nas áreas de circulação e atendimento do público; e a ampliação do museu com a abertura, em 1954, de um novo corpo para exposições. A Arte não estava confinada às salas expositivas, invadia os outros locais, interpelando o visitante na sua passagem e estada. Um exemplo é o mural de Karel Appel colocado no interior do restaurante. Nos espaços expositivos, Sandberg preferia o *open space* com uma iluminação natural lateral, de modo a controlar a densidade da luz interior e desenvolver diferentes cenografias e percursos com estruturas flexíveis e modelares (Marcar, 2013, pp.85-109).

about what they were looking at while others would shun any kind of information"[97] (Del Drago, 2008, p.17) (ver figura 99)

Fig. 99 Pontus Hultén, exposição *Paris-Moscou, 1900-1930 (Paris-Moscovo, 1900-1930)*, Avenida central com quiosque de propaganda Centre Pompidou, 1979

(Archives MNAM, fotografia de Jacques Faujour. https://histoiredesexpos.hypotheses.org/894 - Acesso: 9 dez. 2017)

No caso da exposição *Paris-Moscou*, o caráter experimental é mais notório, nomeadamente no núcleo de apresentação de cartazes. Como defende Imbert (2013):

> "la majorité des affiches ont été suspendues au plafond au dessus de l'allée centrale. L'effet produit est celui d'une nuée d'images, qui rappelle la nature pléthorique de l'affiche, qu'elle soit commerciale ou de propagande. Cet accrochage redonne à l'affiche sa fonction originelle: le défi d'attirer l'attention du passant, dans un cadre où elle n'est pas l'objet prioritaire des regards. (s.p.)"[98]

Um dos locais mais importantes que fez do Centre Pompidou um laboratório vivo e de público heterogéneo (Barranha, 2007a, p.71) foi o espaço multiusos do intitulado *forum*, idealizado como uma grande arena de 900m^2 (Bidaine, 2011, p.46), escavada no piso térreo para receber conversas, projeções, exposições, filmes, performances e *happenings*. Este foi o palco de variadas instalações artísticas, nomeadamente de Salvador Dalí, John Cage, Jean Tinguely, Merce Cunningham, Nam June

[97] "O desenho da coleção e de algumas exposições procuram levar em consideração os diferentes tempos que um visitante pode dedicar para observar as obras expostas: ao lado de um visitante rápido e distraído, também é necessário contemplar um tempo para descansar e ter uma longa contemplação. Alguns visitantes gostam de saber o máximo possível sobre o que estam a olhar, enquanto outros evitam qualquer tipo de informação" (trad. autora).

[98] "a maioria dos cartazes é suspensa do teto, no corredor central. O efeito é o de uma nuvem de imagens que lembra a natureza pletórica do cartaz comercial ou de propaganda. Esta solução expositiva confere ao cartaz a sua função original: desafiar e atrair a atenção do transeunte, num ambiente onde não é o objeto prioritário do olhar" (trad. autora).

Paik (1932-2006), Gaetano Pesce (n.1939) ou do coletivo Coop Himmelb(l)au (n.1968). A criatividade dos artistas ocorria em performances inesperadas, perante os espectadores (Viatte, 2007, pp.52-53) (ver figura 100 e 101).

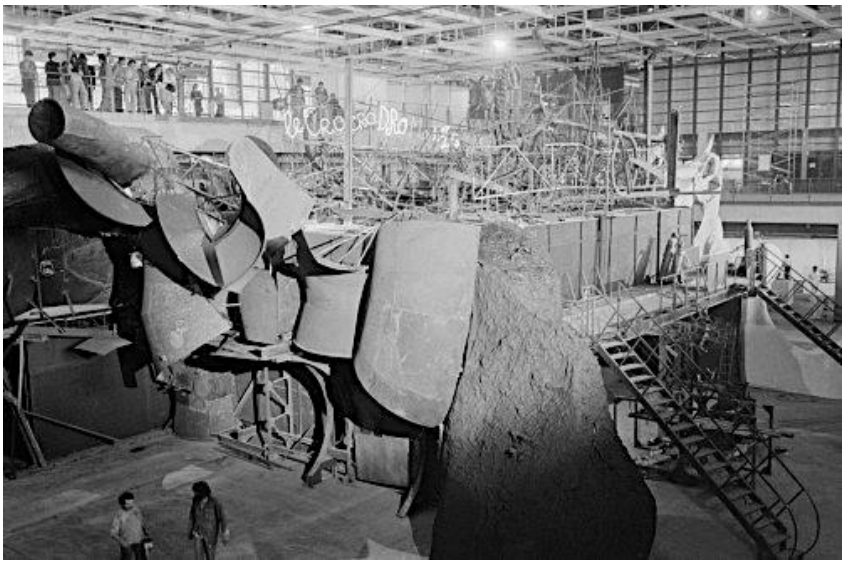


Fig. 100 Jean Tinguely, *Le Crocrodrome de Zig et Puce* (*O Crocodilo de Zig e Puce*), performance inaugural no forum.do Centre Pompidou. 1977

(Fotografia de Jacques Faujour. https://histoiredesexpos.hypotheses.org/tag/jacques-faujour - Acesso: 9 dez. 2017)

Fig. 101 Salvador Dalí, exposição/instalação no forum., Centre Pompidou, 1979

(Fotografia de Jacques Faujour. https://www.franceinter.fr/culture/40-ans-du-centre-pompidou-ces-expos-qui-ont-marque-l-histoire-de-l-art-contemporain - Acesso: 9 dez. 2017)

Mais do que uma experiência contemplativa, Hultén procurava a interação com os públicos, convidando-os a assumir a sua responsabilidade enquanto participantes. Merece também destaque a modelação do espaço expositivo aberto ser feita apenas com três tipos de painéis: painéis leves e sólidos; painéis translúcidos; e painéis de vidro (Piano e Rogers, 1987, p.54) (ver figura 102 e 103).

Fig. 102 Richard Rogers e Renzo Piano, Sistema expositivo, Centre Pompidou, 1977. Perspetiva 1
(Ateliê Renzo Piano. Newhouse, 2006, p.197)

Fig. 103 Richard Rogers e Renzo Piano, Sistema expositivo. Centre Pompidou, 1977. Perspetiva 2
(https://www.architectsjournal.co.uk/buildings/archive-pompidou-cannot-be-perceived-as-anything-but-a-monument/10016957.article - Acesso: 9 dez. 2017)

No projeto original, foi idealizado um sistema de 33 unidades/galerias em *mezzanines* suspensas e móveis, que se deslocariam ao longo de terliças metálicas, criando pisos de exposição intermédios (Silver, 1994, pp.157-158). Mais do que darem uma resposta específica a um programa concreto, procuravam que o espaço incorporasse as ideias em desenvolvimento pelas práticas contemporâneas, nomeadamente a improvisação e a participação. Como recorda Rogers, estes elementos eram fundamentais para assegurar um trabalho cénico e modular do espaço interior

(Rogers e Piano, 1987, p.33). Rogers e Piano propunham ainda um sistema inovador de exposição chamado *le Cinakothèque*, um *rack* motorizado supenso do teto com uma série de telas verticais onde eram colocadas, dos dois lados, pinturas. Movidos por controlo eletrónico, permitiam a visualização das obras que não estavam regularmente em exposição, subindo ou descendo com facilidade (Silver, 1994, p.162) (ver figura 104). Esta ideia acabaria por ser concretizada apenas em 2005 e no Moderna Museet, para receber a coleção doada por Hultén. Piano redesenha a proposta que havia apresentado para o Centro Pompidou e projeta 30 ecrãs ou telas verticais que poderiam ser acionados pelo visitante para que determinada obra fosse apreciada e analisada. O *Pontus Hultén Study Gallery* abrirá em 2008 (Tellgren, 2017, pp.27-28), acabando também por não funcionar devido a problemas estruturais e funcionais. Apesar disso, consideramos que esta ideia de flexibilidade e mudança no paradigma de exposição não deixa de constituir uma experiência relevante no modo de repensar a habitual relação do visitante com as obras e com o espaço expositivo/espaço de estudo e arquivo (ver figura 105).

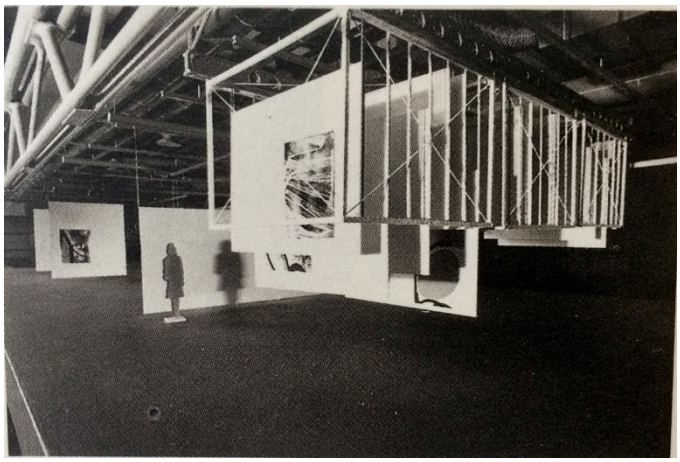


Fig. 104 Renzo Piano e Richard Rogers, Projeto de cinakothèque com telas verticais suspensas,s.d.
(Rogers e Piano, 1987, p.67)

Fig. 105 Renzo Piano, *Pontus Hultén Study Gallery*, Moderna Museet, 2005-2008
(Fotografia de Albin Dahlström/Moderna Museet. https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/the-collection/study-gallery/ - Acesso: 9 dez. 2017)

A intenção de uma total flexibilidade, abertura e transparência dos espaços expositivos no Pompidou acabou por ser uma experiência de curta duração. Tal como Hultén reconhece (Iskin, 1981, p.30), apesar destas qualidades, o espaço interior era muito difícil de trabalhar, quer em termos de modelação, quer em termos de iluminação, natural e artificial. Depois da saída de Hultén, tanto Viatte (2007, p.64) como Del Drago (2008, p.18) concordam que houve uma inflexão com Dominique Bozo, seu sucessor, entre 1981 e 1986, deixando o foco de ser colocado na experiência do visitante para se centrar nas obras. As exposições pluridisciplinares deram lugar às monografias e, em 1985, apenas oito anos depois da sua abertura, o Centre Pompidou fechava para realizar uma profunda renovação, sobretudo do piso 4, para albergar a exposição permanente, a cargo da arquiteta e designer italiana Gae Aulenti (1927-2012), com projeto de iluminação de Piero Castiglioni (n.1944). A dificuldade em lidar em termos museográficos com o espaço original leva a uma construção de salas de diferentes dimensões para a apresentação das várias tipologias de peças. Paredes neutras e brancas configuram diferentes galerias ao longo de um eixo paralelo à fachada principal, oferecendo também bases, plintos e vitrinas para a colocação das obras (Viatte, 2007, pp.67-69)[99] (ver figura 106 e 107).

Fig. 106 Gae Aulenti, perspetiva de uma sala da exposição permanente, Centre Pompidou, 1985
(©Centre Pompidou. http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-balancier-millenaire/popup11.html - Acesso: 9 dez. 2017)

[99] O Centre Pompidou vai passar ainda por uma outra renovação, entre 1997 e 1999, com projeto de Jean François Bodin, em colaboração com Renzo Piano, reabrindo em 2000. As principais alterações ocorreram nos pisos 4 e 5 piso.

Fig. 107 Gae Aulenti, eixo central (norte-sul) da exposição permanente, Centre Pompidou, 1985
(©Centre Pompidou. http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-balancier-millenaire/popup12.html - Acesso: 9 dez. 2017)

Ocultavam-se as infraestruturas técnicas; as vigas tornavam-se menos evidentes, muito embora continuassem à vista; era definido um sistema de iluminação regular e controlado com sancas de luz; e dispunham-se as obras de pequenos formatos nas passagens entre as salas. Consideramos assim que após um período revolucionário, optava-se por uma estabilização do discurso e do espaço. A distância entre o visitante e a obra aumentava, com uma separação clara dos lugares destinados a cada um.

Já em 2000, na sequência da renovação liderada por Renzo Piano entre 1998-1999, outra profunda alteração também contraria o projeto inicial. O fórum é totalmente reorganizado, criando-se a sul um café *mezzanine* e galerias para exposições contemporâneas; a norte, uma loja, e sob esta, a galerie des enfants (Viatte, 2007, p.89); a antiga arena central é reduzida de modo substancial, dando-se um enfoque particular à receção e ao consumo; o fórum passa a ser um espaço de distribuição e de circulação, e não um espaço de criação em continuidade com a praça exterior. Antítese da ideia original, em termos expositivos, as grandes opções espaciais posteriores acabavam por criar uma dissonância entre a estética do exterior e as galerias expositivas, tal como Grande defende (2009b, p.204), "ironicamente, o modelo museológico, contra o qual nascera o Beaubourg, entranhava-se agora no seu próprio organismo", perdendo-se a intenção desenvolvida por Hultén, Piano e Rogers, tal como Baudrillard identifica (Baudrillard e Nouvel, 2002, p.39).

Peter Noever, a ativação das coleções históricas

O Museu Austríaco Imperial das Artes e da Indústria é fundado em 1863 como *Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, atualmente Museum für Angewandte Kunst* (adiante, designado MAK). Ao contrário do V&A, em Viena foi primeiro criado o museu e só depois, em 1867, é que foi constituída a Escola de Artes Aplicadas, para funcionarem em articulação (Pokorny-Nagel, 2007, p.18). O seu objetivo, ser centro de formação para os artistas e designers, os industriais e o público (Noever, 2008, p.8), aproximava-o da referência inglesa. O edifício do museu (1871), em estilo renascentista, foi um dos principais edifícios do novo *Ring*. Da autoria do arquiteto Heinrich von Ferstel (1828-1883), a construção do vasto complexo foi também inspirada em South Kensington e no pensamento de Gottfried Semper, para quem:

> "a new museum and exhibition concept that would display both the specificity of materials (be iron, textiles, glass, or clay) and the evolution of the process of transformation (historic, ethnographic, and technological) in a manner that would systematically integrate its four basic parts: raw materials, machinery, manufatures, fine arts."[100] (cit. Asman, 2002/2005, p.395).

Este pensamento influencia as opções do seu diretor-fundador, o professor e historiador de Arte Rudolf von Eitelberger (1817-1885), nomeadamente na definição da *study collection*, reservas visitáveis organizadas por materiais (vidro, cerâmica, metal, mobiliário de assento, têxteis) e na biblioteca/arquivo organizada por materiais (Noever, 2007, p.7). É ainda de assinalar que os tetos das salas expositivas construídas entre 1906 e 1909 foram profusamente decorados, segundo desenhos do arquiteto austriaco Ludwig Baumanne (1882-1929), tendo em consideração a tipologia e a natureza das peças a expor.

Com esta herança, o designer e curador Peter Noever (n.1941) programa a remodelação da coleção permanente do museu e repensa a sua missão, introduzindo a Arte Contemporânea e o Design para dialogarem com as Artes Decorativas. Segundo Noever (2008, pp.4-5), o MAK deveria ser um centro cultural, um laboratório de criação artística, com uma coleção de Artes Aplicadas, Design e Arte Contemporânea. A iniciativa que fez granjear maior notoriedade a ambos foi ter experimentado novas estratégias de exposição das coleções históricas através de intervenções artísticas contemporâneas (Noever, 2008, pp. 4-5). Esta estratégia fez com que o MAK, sob a sua direção, entre 1986 e 2011, ganhasse um substancial protagonismo no panorama museológico de final do

[100] "Um novo museu e um conceito expositivo que mostraria a especificidade dos materiais (ferro, têxtil, vidro ou argila) e a evolução do processo de transformação (histórico, etnográfico e tecnológico) de forma a integrar quatro fases principais: matérias-primas, maquinaria, manufatura, belas artes" (trad. autora).

século XX e início do século XXI. Noever inicia então novas abordagens expositivas, procurando outros modos de apresentação do acervo e novas significações, ao colocar em contraponto os espólios, o espaço, a história do museu e o olhar contemporâneo mantendo, porém, a estrutura e a organização da *study collection* e da biblioteca do museu. Com Noever, o artista substitui o arquiteto ou o designer da exposição, podendo explorar diferentes perspetivas e olhares sobre o objeto e a sua exposição, mas sob a sua orientação. Noever (2008) considera que o olhar do artista *"*supplies the objects with fresh, contemporary legibility in a way that reeducates our eyes and our perceptions"[101] (p.16). Entre os artistas convidados a desenhar instalações específicas na exposição permanente, destacamos a intervenção de Barbara Bloom (n.1951), Donald Judd e Jenny Holzer (n.1950).

Fotógrafa e designer, Bloom tem vindo a ganhar notoriedade com as suas instalações artísticas *site-specific* onde trabalha a memória, a história e as estórias que os objetos encerram, o colecionismo e o desejo de possessão, a relação entre a palavra e a imagem, a ausência-presença, a familiaridade-estranheza, a realidade e a sua representação (Hickey, Tallman, 2008). Também tem recriado espaços através da fotografia de objetos ícones colocados em cenários predefinidos. Nesta medida, os museus, as suas coleções e as salas expositivas são um dos temas privilegiados do seu olhar (Hickey, Tallman, 2008). No MAK, Bloom trabalhou, em 1994, o núcleo dedicado ao Historicismo e à Arte Nova, mais especificamente o importante acervo de cadeiras Thonet. Numa galeria corredor, Bloom instala uma série de cadeiras em madeira curvada por trás de telas brancas, em contraluz, como se de estilizadas silhuetas chinesas se tratassem. Junto ao teto, um friso de imagens históricas de cadeiras e pessoas sentadas (Noever, 2008, p.58) (ver figura 108).

[101] "oferece aos objetos uma nova e contemporânea legibilidade que reeduca o nosso olhar e a nossa percepção" (trad. autora).

Fig. 108 Barbara Bloom, instalação sobre as cadeiras Thonet, Núcleo do Historicismo e da Arte Nova, MAK, 1986
(fotografia Bárbara Coutinho 2016)

Numa alusão ao universo do cinema, Bloom encontra inspiração na proximidade que reconhece entre as intenções de Michael Thonet (1796-1871) e a firma IKEA em desenvolver uma produção em série e barata, apostando simultaneamente em estratégias de grande publicidade e distribuição (Hickey e Tallman, 2008, p.53). O resultado é que as cadeiras se desmaterializam, mas, simultaneamente, ganham uma forte presença visual que prende a atenção dos públicos. As mesmas peças que poderiam, num discurso convencional, causar algum desinteresse ou monotonia no visitante, tornam-se inesquecíveis através de uma instalação concetual que associa ainda o nome de alguns intelectuais marcantes do século XIX a diferentes cadeiras. Paradoxalmente, as diferenças de forma e de estilo entre as cadeiras desenhadas por Michael Thonet, Adolf Loos (1870-1933) ou Josef Hoffmann sobressaem, sem qualquer distração ou elemento supérfluo. É como se o visitante estivesse perante o desenho original de cada peça, mesmo que não olhasse diretamente para cada objeto. A identificação destas cadeiras acaba por resultar de um exercício de descodificação e de memória do visitante. Bloom propõe ainda um outro nível de participação, uma vez que para conhecer realmente cada uma das peças e as identificar com o seu autor e data, o público terá de passar para trás da tela e observar diretamente os objetos, transformando-se também ele próprio, momentaneamente, em sombra. Consideramos assim que numa época em que o apelo visual é tão forte, esta instalação artística chama a atenção do visitante, fazendo-o permanecer mais tempo no local para decifrar cada forma, tornando a pesquisa que lhe está subjacente, mais do que nunca, atual e pertinente, pois, indiretamente, obriga à reflexão sobre o valor do objeto em si mesmo, a sua imagem e representação.

Donald Judd, por sua vez, reinstala a galeria dedicada ao Barroco, Rococó e Classicismo, pensando-a como uma instalação segundo os princípios do Minimalismo. Partindo de uma reflexão sobre a artificialidade inerente à exposição de objetos, decide dispor as várias peças como numa construção mental, agrupando-as simetricamente em pares, por dimensões, cores e tipologias. A perceção do espaço e das peças acaba por levar, por contraste, a uma melhor compreensão da própria estética barroca, apesar de o espaço expositivo primar por uma poética purista, seca e geométrica num rigoroso trabalho das ideias de módulo, ritmo, seriação e repetição de formas. Exemplar é a reconstituição da Sala Dubsky, pertencente originalmente a um palácio e que foi reconstruída dentro do museu. A solução de a colocar no meio da sala gerou um duplo espaço interior e, em termos de escala e volume, seguiu o pensamento minimalista, colocando-a a eixo da sala e deixando um espaço exatamente simétrico para a apresentação das peças individuais. A opção pelo branco exterior em contraste com a exuberância do interior rococó reforça mais esta dualidade. Judd desenhou também as vitrinas, com uma secura, simplicidade de formas e rigor geométrico que lhe são peculiares. A disposição das peças em linha, no seu interior, acentua o seu entendimento formal (Noever, 2008, pp.29-37) (ver figura 109 e 110).

Fig. 109 Donald Judd, núcleo do Barroco, do Rococó e do Classicismo. Ao centro, sala Dubsky (exterior), MAK, 1986
(fotografia Bárbara Coutinho 2016)

Fig. 110 Donald Judd, núcleo do Barroco, do Rococó e do Classicismo. Ao centro, sala Dubsky e pormenor de vitrina, MAK, 1986
(fotografia Bárbara Coutinho 2016)

Jenny Holzer reinstalou a galeria dedicada ao mobiliário Estilo império através de dois gestos contemporâneos: dispõe, no centro da sala, uma série de cadeiras sobre uma estreita, baixa e longa superfície de vidro, e retira as legendas do seu espaço habitual, ou seja, perto de cada peça, para as colocar junto ao teto e a correr num display de LEDS, uma das matérias que trabalha por excelência. Desta forma, propõe uma solução alternativa ao convencional sistema de informação museográfico, valorizando sobretudo o objeto por si próprio e não pelo que representa do ponto de vista autoral, estilístico ou histórico. A prioridade é colocada na relação direta e emotiva que cada visitante estabelece na sua interação com a peça, diminuindo qualquer mediação ou informação complementar. O visitante é que decide qual o grau de conhecimento que quer adquirir sobre cada peça (Noever, 2008, pp.48-57). Esta instalação exige, mais uma vez, um exercício de decifração por parte dos públicos (ver figura 111).

Fig. 111 Jenny Holzer, núcleo do mobiliário Estilo Império, MAK, 1986
(fotografia Bárbara Coutinho 2016)

Estas três instalações são exemplo da relação dinâmica entre a coleção histórica e a ação de cada artista que, aprofundando a sua própria linguagem e manifestando um respeito pelo conteúdo a trabalhar, sabe sublinhar a essência de cada peça e de cada núcleo, ao mesmo tempo que estimula outras formas de perceção e de vivência da Exposição e do espaço expositivo. Elemento importante para a qualidade do resultado final foi a escolha curatorial de Noever incidir em artistas com sensibilidade arquitetónica.

Esta estratégia de convidar artistas para ativar as coleções e espaços não é nova, como podemos ver neste capítulo e no anterior. Na atualidade, ela é mesmo um dos eixos principais definidores da programação cultural da Fondazione Nicola Trussardi. Em 2002, Beatrice Trussardi convidou Massimiliano Gioni (n.1973) para assumir a direção artística desta fundação e juntos têm vindo a promover eventos temporários em espaços esquecidos ou neglicenciados de Milão para demonstrar como a exposição de Arte pode dar uma nova identidade e visibilidade a cada local *(*Fondazione Nicola Trussardi, s.d., s.p.). Cada espaço é entendido como um *object trouvé*, sendo ativado pelos artistas convidados através de instalações *site-specific*, ao mesmo tempo que é desenvolvida uma estratégia de reabilitação do edificado. É uma instituição nómada que tem a cidade, a sua história e o seu património, como lugar de intervenção, fazendo da Arte Contemporânea um agente de transformação e reanimação sociocultural, e convocando para a vivência de cada sítio as memórias individuais e coletivas da comunidade (Hans Ulrich Obrist in Gioni, 2010b, pp.7-8). Outro exemplo da

simultânea ativação do espaço e das peças é a exposição organizada pelo Musée Galliera no âmbito da sua programação fora do edifício sede. O curador Olivier Saillard (n.1967) desenha a exposição de modo a sublinhar as afinidades formais entre as peças de Madame Grès (1903-1993) e as esculturas do Musée Bourdelle (ver figura 112). Quatro anos mais tarde, em 2015, Mark Dion (n.1961)[102] concebe uma exposição com um espírito idêntico na Galleria Borghese, estabelecendo relações de proximidade entre os coordenados de Azzedine Alaïa (1940-2017) e as esculturas do museu em Roma.

Fig. 112 Olivier Saillard, exposição *Madame Grès, La Couture à L'Oeuvre (Madame Grès, a Costura como Obra)*. Musée Bourdelle, 2011

(Fotografia de Pierre Antoine. https://www.nytimes.com/2011/04/19/fashion/19iht-fgres19.html - Acesso: 9 dez. 2017)

Para concluir, podemos afirmar que os curadores analisados revelam a consciência política do papel vital que as Artes podem desempenhar no desenvolvimento do ser humano e da sociedade. Afirmando o seu papel enquanto autores ou artistas, ativam o espaço expositivo, os públicos, os contextos e a ação dos artistas, tendo a função de maestros ou de diretores de toda a ação, e entendendo a Exposição enquanto Obra.

[102] Mark Dion tem dedicado uma particular atenção ao processo de levantamento, ordenação, classificação e exposição de artefatos. Os conceitos de arquivo e inventário são referências constantes em trabalhos em que Dion é também influenciado pela tradição dos antigos museus de História Natural e pelos históricos gabinetes de curiosidades (Dion in McShine, 1999, p.98).

Capítulo 4. O arquiteto-curador e a ativação do espaço como conteúdo

"The mistery of the world is the visible, not the invisible"[103]
Oscar Wilde (cit. Sontag 1964/2009, p.3)

[103] "O mistério do mundo é o visivel, não o invisivel" (trad. autora)

Leitura fenomenológica da Arquitetura: Buren e o Guggenheim Museum; Salcedo e a Tate Modern

Na atualidade, inúmeros museus e centros dedicados à Arte programam os seus espaços para a instalação de obras *site-specific,* em seguimento das pesquisas minimalistas, entendendo o museu como *site*. Esta estratégia é representativa das múltiplas interseções entre Arte-Arquitetura (Foster, 2011; Sardo, 2010), consubstanciando-se no trabalho de artistas contemporâneos que trabalham o espaço enquanto matéria física, emocional e psicológica.

Daniel Buren é um dos vários artistas que tem realizado o seu trabalho a partir da Arquitetura do museu e do espaço expositivo, manifestando, desde a década de 1960, uma visão crítica sobre a moldura institucional dos museus e discutindo o seu contributo para uma determinada construção histórica. Critica os diretores, programadores e curadores que querem ocupar o papel do artista; o modelo do cubo branco como espaço neutral; e o entendimento do edifício como obra de Arte, por se sobrepor ao conteúdo para o qual serve. Em termos formais e visuais, Buren notabilizou-se pela aplicação das suas riscas verticais de cor com as quais emoldura várias pinturas ou assinala a sua ausência, marca plintos, bases e suportes expositivos, altera a sinalética interior, ou pontua paredes, janelas, vidros e portas, escadarias, corredores e fachadas de museus. Com isto, Buren altera a experiência visual e física do visitante, ao mesmo tempo que o convida a uma outra compreensão do lugar (Gingeras *in* Buren, 2005, p.3B-3), estendendo a sua ação, inclusive, à indumentária dos vigilantes de sala. Importa ainda mencionar que Buren tem vindo a transformar, desde 1968, espaços públicos e locais não museológicos com a intenção de sublinhar a ideia de que a Arte pode ser exposta em qualquer lugar, não ficando confinada ao interior dos museus (Putnam, 2001, p.26). Dando primazia à obra *in situ*, Buren confronta-nos enquanto transeuntes, colocando as suas riscas em praças e empenas de prédios, na sinalização pública, em escadas rolantes, nos bancos de jardim ou nas mesas de café, chamando a atenção para o que muitas vezes passa despercebido. O facto de as riscas poderem ser confundidas com um banal padrão decorativo pela maioria das pessoas ainda adensa mais o paradoxo, uma vez que só reconhece a intenção de Buren quem identificar o seu trabalho. Buren tem também vindo a dar particular atenção à fronteira entre a prática expositiva e a encenação teatral. Nas suas peças *Act I* (Paris, 1967)*, Act II* (Belgrade, 1972) *e Act III (*Nova Iorque, 1973), Buren analisa a perceção do público numa galeria expositiva e numa sala de teatro, questionando o tempo necessário para a apreensão da obra. Nas três situações, o público está sentado na plateia e observa, durante quinze minutos, uma pintura colocada frontalmente no palco.

Passado esse tempo, uma nova pintura é apresentada, repetindo-se o processo por quatro vezes. Com esta intervenção, Buren sublinha o gesto de encenação inerente a qualquer exposição, ao mesmo tempo que interpela o público para a consciência da importância do contexto de apresentação na perceção da Arte (Gingeras *in* Buren, 2005, p.3B-7). Subjacente à opção de privilegiar a obra *in situ* está o reconhecimento de Buren de quanto a Arquitetura e o espaço expositivo influenciam a vivência do visitante. Buren acredita que a obra pensada para um determinado local pode ter um efeito transformador até na própria configuração e no significado do espaço. Para tal, há um estudo sistemático que é indispensável realizar de modo a conhecer as características físicas e espaciais da Arquitetura, o seu valor simbólico, histórico e político, e o modo como é utilizada pelas pessoas no seu dia a dia (Buren, 2005). É desta análise que Buren extrai os elementos que lhe permitem criar uma obra que transforma a perceção da Arquitetura e a vivência do público.

Dado o significado do Guggenheim Museum, construído em Nova Iorque entre 1956 e 1959, centramos a análise nas duas intervenções propostas por Buren para este museu, em 1971 e 2005. Antes, porém, importa realçar algumas das características que distinguem este espaço, percebendo como Frank Lloyd Wright (1867-1959) responde ao programa inicial de criar um museu para a pintura não-objetiva com uma proposta que cria um sistema integrado entre o edifício, as obras e o público, criando uma unidade entre estes três vetores (Levine, 2009, p.83), ao mesmo tempo que afirma o protagonismo da Arquitetura, *leitmotiv* dos museus no século XX (Lampugnani, 1999, p.11). O centro da configuração espacial é uma rampa em espiral que ocupa praticamente todo o interior do grande volume circular e que transforma de modo radical a habitual organização dos espaços e o esquema de circulação dos visitantes nos museus. Aludindo a duas referências clássicas, a rotunda e a cúpula, Wright inova a sua estrutura e vivência ao conceber um zigurate invertido, conforme Wright designa (Colomina, 2012, p.76), em que a rampa que o configura é, em simultâneo, o lugar de exposição, o espaço de contemplação e a área de circulação do público, para além de definir a forma escultórica do edifício. Ao fazer esta galeria-rampa (Levine, 2009, p.85), Wright revoluciona a conceção e a habitabilidade do espaço museológico, rompendo com as galerias em sequência (*enfilade).* Desafia as suas convenções, conforme tem vindo a ser sublinhado por vários autores, constituindo-se como um ícone da Arquitetura dos museus do século XX. No entanto, a proposta de Wright tem sido confrontada simultaneamente com uma série de críticas pela forma como apresenta as obras em paredes inclinadas, recebendo a iluminação natural da cúpula central e da parte superior das paredes através de um corte ou filete, e pelo modo como a configuração espacial gera interferências visuais entre as peças em presença, subordinando as obras ao espaço. O esquema de circulação interna é uma questão central na sua proposta. Wright propõe o acesso dos visitantes ao

topo da rotunda por meio de um elevador e, desde este ponto, fá-los descer por uma espiral contínua e aberta sobre um amplo vão central, que cria um átrio no piso térreo e é encimado por uma cúpula envidraçada. Ao mesmo tempo que o visitante observa as obras expostas nas paredes à cota em que este se encontra, o seu campo visual abarca as peças expostas do outro lado da espiral e nos diferentes níveis da rampa, vendo e sendo visto. Wright ativa a presença dos públicos com a intenção de os transformar em protagonistas da principal experiência estética que criou: uma promenade que permite aos visitantes múltiplos e simultâneos pontos de vista que se intersetam com o espaço, tornando-o ativo, fluido e dinâmico (ver figura 113-115).

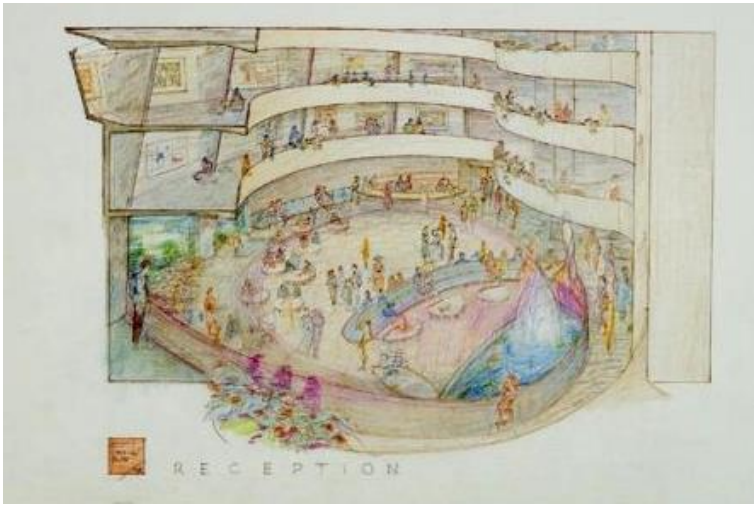


Fig. 113 Frank Lloyd Wright, desenho a grafite e lápis de cor da receção do Guggenheim Museum, s.d.
(Frank Lloyd Wright Fondation. Colomina, 2016, p.76)

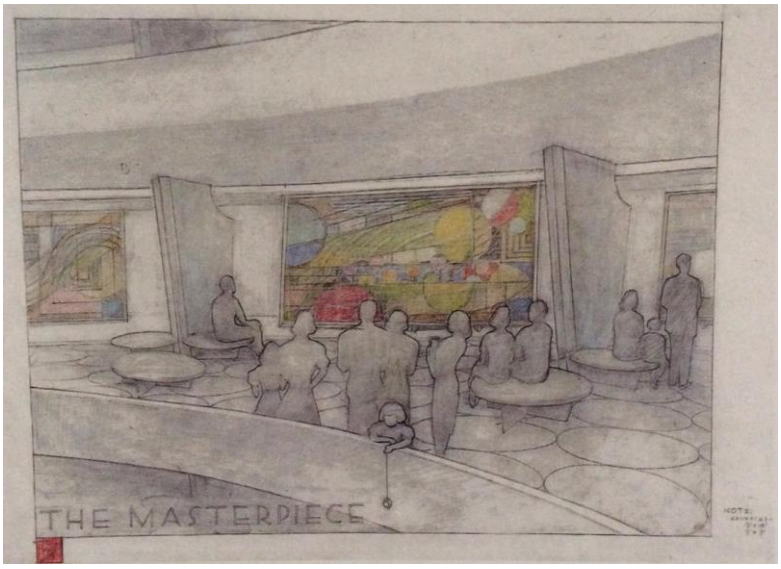


Fig. 114 Frank Lloyd Wright, desenho do interior do Guggenheim Museum, s.d.
(Colomina, 2016, p.77)

Fig. 115 interior do Guggenheim Museum, 1959
(Levine, 2009, p.85)

É importante realçar como a ideia de rampa, associada à criação de uma promenade arquitetural, é desenvolvida como característica principal do espaço expositivo moderno. Essa promenade é pensada primeiro por Le Corbusier (1887-1965), conforme Colombina refere (2012, p.70), no contexto da habitação privada, sendo disso exemplo a Maison La Roche (1922-23) e a Villa Savoye (1928-31). A rampa é também utilizada, logo em 1931, por Walter Gropius na exposição desenhada em conjunto com Herbert Bayer, Marcel Breuer e Moholy-Nagy para a Secção Alemã da exposição do *Baugewerkschaften (Sindicato dos Trabalhadores da Construção Civil)*, em Berlim (Pohlmann, 1999, p.60). Storrie (2007, pp.50-151) é um dos autores que também sublinha o valor da espiral como planta para o museu, referindo-se tanto à espiral de Wright como à espiral várias vezes redesenhada por Le Corbusier. A primeira configuração ideal de museu para Le Corbusier data de 1928 e trata-se do *World Museum*, inserido no âmbito do *Mundaneum* projetado para Genebra; a sua segunda formulação ocorre em 1931 com o *Museum of Living Artists (Museu dos Artistas Vivos)*, para Paris; e volta a ser teorizado, no *Museum of Unlimited Growth (Museu de Crescimento Ilimitado)*, em 1939 (Levine, 2009; Colomina, 2012). A referência direta ao zigurate da primeira configuração acaba por se dissipar, optando Le Corbusier pela utilização de uma planta em espiral de secção quadrada no plano horizontal, num único nível elevado sobre *pilotis*, opção usada como estratégia para permitir a expansão constante, racional e infinita do museu, em consequência do crescimento dos seus acervos. O centro do museu era sempre coincidente com o centro da espiral, configurando-se como uma sala de planta quadrada com um duplo pé-direito, cujas dimensões variam consoante o projeto, mas que funciona sempre como espaço de receção e distribuição do público. O acesso realizava-se por uma galeria coberta que dirigia o visitante ao hall central, a partir do qual a circulação era feita por meio de rampas que o conduziam a outras salas de menores dimensões e pés-direito inferiores,

combinando assim o circuito em rampa com uma série de galerias expositivas (1939) (Levine, 2009, pp.74-75). No *Mundaneum*, em 1928, Le Corbusier conduzia os visitantes até ao topo da pirâmide através de um elevador e desenhava o circuito da visita de cima para baixo, ao longo da espiral em rampa (Colombina, 2012, p.72). No esquema-tipo de Le Corbusier, em que reconhecemos a mesma radicalidade moderna que informa a sua *Maison Dom-ino*, o espaço interior do museu recebia uma iluminação natural, mas o visitante não tinha quase qualquer ligação visual com o exterior. Storrie (2007, pp.150-151) reconhece na proposta de Le Corbusier que este, antes de Wright, procurava ativar o espaço através da reformulação do esquema de circulação dos públicos, criando diferentes perspetivas e ângulos de visão com a intenção de fundar uma nova relação entre os visitantes, as obras e o espaço. Será já nos anos de 1950 que Le Corbusier concretiza o seu modelo ideal de museu, nomeadamente no Sanskar Kendra City Museum, em Ahmedabad (1951) e no Chandigarh Museum and Art Gallery (1958), na Índia, ou no National Museum of Western Art, em Tóquio (1956-1959), como se fossem protótipos do projeto de 1939 (Yamana, 2009, p.29). Em Tóquio, Le Corbusier desenvolve um vasto estudo sobre as condições de iluminação e de exposição das obras (Levine, 2009, p.77), detalhando a organização espacial das galerias expositivas segundo uma planta em suástica, constituindo mezanines entre andares (Yamana, 2009, p.29) (ver figura 116 e 117).

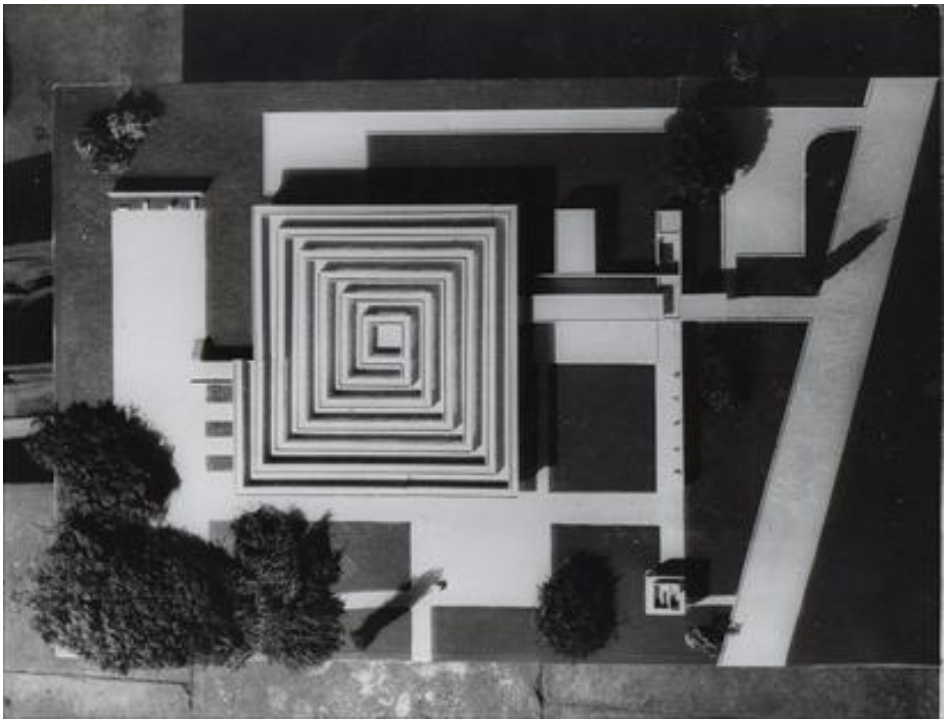


Fig. 116 Le Corbusier, *Musée à Croissance Illimitée (Museu de Crescimento Ilimitado)*, 1939. Perspetiva aérea
(Fotografia Lucien Hervé © FLC/ADAGP. www.fondationlecorbusier.fr - Acesso 2 jul.2017)

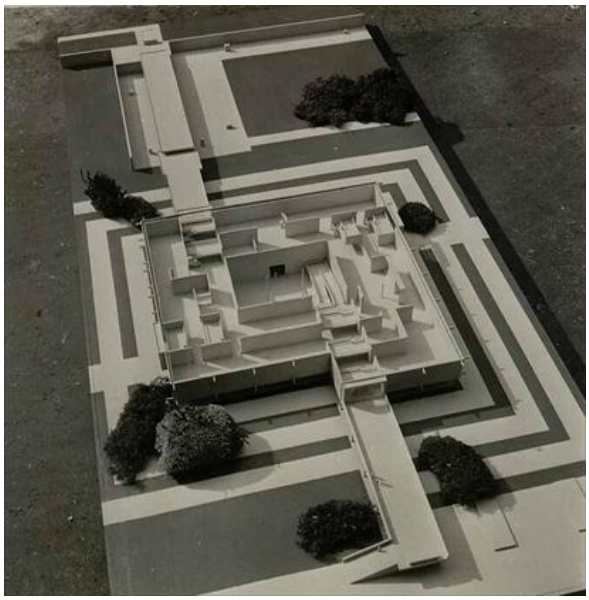


Fig. 117 Le Corbusier, *Musée à Croissance Illimitée* (*Museu de Crescimento Ilimitado*), 1939. Organização espacial interior
(© FLC/ADAGP. www.fondationlecorbusier.fr - Acesso 2 jul.2017)

Mais do que um lugar para a contemplação das obras, a espiral de Wright funciona como um espaço performativo em que todos os elementos são, ao mesmo tempo, atores e observadores da ação, o que faz com que Levine realce a condição cinestésica criada pela espiral e o seu valor como espaço de sociabilidade (2009, pp.86-87). Embora considerada por muitos inadequada para a exposição de obras de Arte (Colomina, 2016, p.76), facto que motivou a introdução de uma série de alterações após a inauguração do museu (Levine, 2009, p.86 e ss.), a proposta de Wright tem-se apresentado como um catalisador para a Arte Contemporânea (Spector, 2009, pp.127-129), gerando uma série de instalações *site-specific*. As duas propostas de Buren, respetivamente em 1971 e 2005, que iremos analisar, inserem-se nesta tendência e sublinham a ideia da Exposição como uma Obra que resulta da articulação do espaço, das obras e do público.

Em 1971, Buren apresenta a sua primeira proposta para o Guggenheim, por ocasião da exposição *Guggenheim International Exhibition*. Os curadores Edward Fry (1935-1992) e Diane Waldman (n.1936) convidaram 21 artistas minimalistas e concetuais a apresentar obras que respondessem ao contexto expositivo do Guggenheim (Dennison in Buren, 2005, p.1B-capa). Buren propõe um trabalho *in situ* que estabelece um confronto direto com a rotunda e a rampa em espiral projetada por Wright. Segundo Buren, a solução de Wright criava um vórtice central hipnótico que chama a atenção dos visitantes, por ação de uma força centrípeta, fazendo-os virar as costas para as paredes periféricas onde as obras são expostas (Buren, 2005, p. 1B-capa e p.1B-8). Deste modo, "a resposta" de Buren a Wright é conceber uma grande tela com 20 metros x 10 metros com as habituais riscas verticais (em branco e azul), frente e verso para ser suspensa a meio da rotunda, por baixo da claraboia circular, descendo aproximadamente até 3 metros de altura. A sua intenção era que o

público a entendesse como pintura, quando a observasse frontalmente, mas a pudesse vivenciar como um objeto escultural em relação com a escala do lugar, quando a visse de modo perpendicular. A intervenção de Buren foi de facto pensada para aquele local tão singular e resultou de um entendimento intrínseco do edifício e da espacialidade da rotunda. Alterou temporariamente a vivência do espaço, lançando a questão para a sua utilidade funcional enquanto museu.

O trabalho de Buren gerou fortes críticas por parte de outros artistas convidados para a exposição, o que fez com que na véspera da inauguração a obra acabasse por ser retirada, alegadamente por interferir com a leitura das outras peças em presença. Buren ainda contra-argumentou defendendo que a obra de Wright não pressupunha a possibilidade ou a intenção de as obras serem lidas de um lado para o outro da rotunda, dado o seu diâmetro de quase 30 metros (Buren, 2005, p.1B-8). Embora o público não tenha chegado a ver a proposta de Buren, este trabalho desafiava "the viewing conditions of this particular museum, and the tricky dynamic of cooperation inherent in the very concept of group exhibitions"[104] (Dennison in Buren, 2005, p.1B-4) (ver figura 118 e 119).

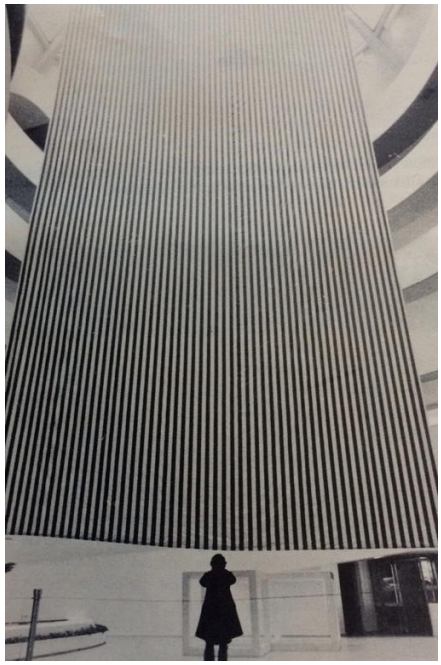


Fig. 118 Daniel Buren, tela às riscas no centro da espiral, Guggenheim Museum, 1971
(Buren, 2005, p.1B4)

[104] "as condições de visualização deste museu em particular e a complexa dinâmica da cooperação inerente ao conceito de exposição coletiva" (trad. autora).

Fig. 119 A espiral do *Guggenheim museum* após a retirada da tela proposta por Daniel Buren, 1971
(Buren, 2005, p.1B6)

Dezoito anos depois, em 1989, Buren "dialogo de novo" com Wright, a convite do então diretor Thomas Krens (Buren, 2005, p.1A-6), dando início a um longo processo de trabalho criativo que se concretiza em 2005 com a inauguração da exposição *The Eye of the Storm* (*O Olho da Tempestade)* cuja instalação principal era *Around the Corner* (*Ao Virar da Esquina*). Buren (2005) começou por idealizar uma caixa que continha o edifício, alterando a sua natureza de contentor para conteúdo. Ou, dizemos nós, sublinhando a sua identidade original enquanto conteúdo. No exterior, a sua formalização tinha a intenção de reintegrar o edifício na malha ortogonal de Manhattan. Durante o desenvolvimento do projeto, esta ideia acabou por cair, mas é a sua matriz que configura o volume final interior (Buren, 2005, p.1A-6-7). O cubo inicial girava e deslocava-se para o eixo da espiral, ou seja, para o centro do vórtice, ou para o "olho da tempestade", para o bissectar. Apenas duas faces eram visíveis, ficando o resto do cubo implicitamente inscrito na proposta. O projeto final centrava-se assim apenas no interior do edifício, como um ângulo espelhado que intersetava em planta a rotunda de Wright, elevando-se até à claraboia central, fazendo perder a continuidade visual da rampa. A superfície espelhada duplicava a imagem, voltando a reconstituir a espiral e a sua integridade perdida, ao mesmo tempo que refletia o espaço vazio, apenas assinalado pelas habituais riscas verticais (branco e verde-brilhante) que formavam um friso na bordadura do parapeito. Buren rompe também com a leitura visual habitual da rotunda e com a iluminação natural de Wright.

Quando o público entrava no museu, via a rotunda à sua frente. Com Buren, de forma ousada e radical, confrontava-se com o alçado posterior desse ângulo reto, ou seja, com a gaiola de vigas de madeira que suportavam as duas paredes falsas, formando um ângulo de 90°. Só depois desta visão inicial (o verso) é que o público acedia à rotunda e se deparava com as superfícies espelhadas. Em termos de circulação, os visitantes iam entrando e saindo deste corpo à medida que subiam a rampa, vivenciando uma experiência caleidoscópica. Deste modo, Buren, tal como Wright, reforça o papel dos visitantes enquanto protagonistas de um espetáculo coletivo através da forma como os seus reflexos se intersetam na superfície espelhada, acentuando assim a perceção prismática do local (ver figura 120 e 121).

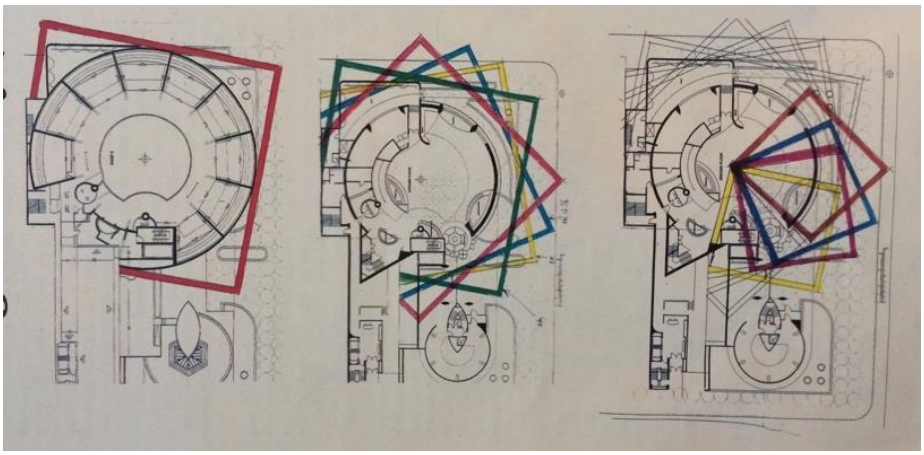


Fig. 120 Daniel Buren, estudos para a exposição *The Eye of the Storm* (*Around the Corner*) (*O Olho daTtempestade* [*Ao Virar da Esquina]*), Guggenheim Museum, 2005
(Buren, 2005, p.1A8)

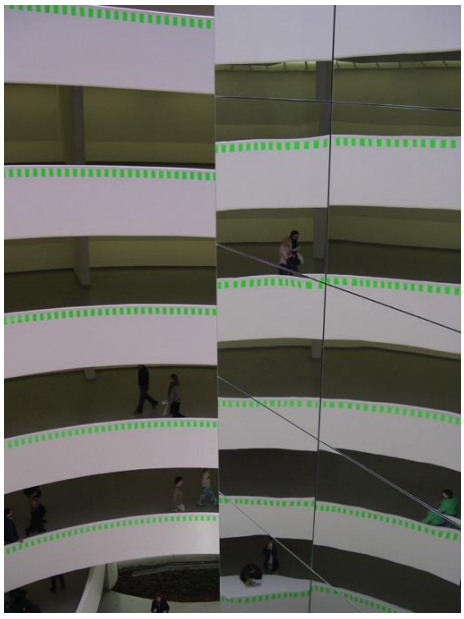


Fig. 121 Daniel Buren, *Around the Corner* (*Ao Virar da Esquina)*, espiral do Guggenheim Museum, 2005
(fotografia Bárbara Coutinho 2005)

Buren transformou ainda a claraboia num vitral, *The Rose Window* (*A Janela Rosa*) ao cobrir os vidros alternadamente com uma película cor-de-rosa que modificava a iluminação no interior. Esta mostra integrava ainda uma sala com uma seleção de vinte quadros do início da carreira de Buren que cobriam uma parede ao estilo do *salon* (*Murs de Peinture [Paredes de Pintura*]) e um trabalho projetado para as janelas nas galerias Thannhauser para as quais cria um padrão geométrico que se repete com um determinado ritmo, ao cobrir os vão com um gel colorido e translúcido (Buren, 2005, p.1A-6-7). Através da ativação dos públicos e da luz, da cor, do espaço, dos novos volumes e dos espelhos, Buren cria uma "Obra de Arte Total" irrepetível que realça a Arquitetura do edifício, sem sucumbir a ela (ver figura 122 e 123).

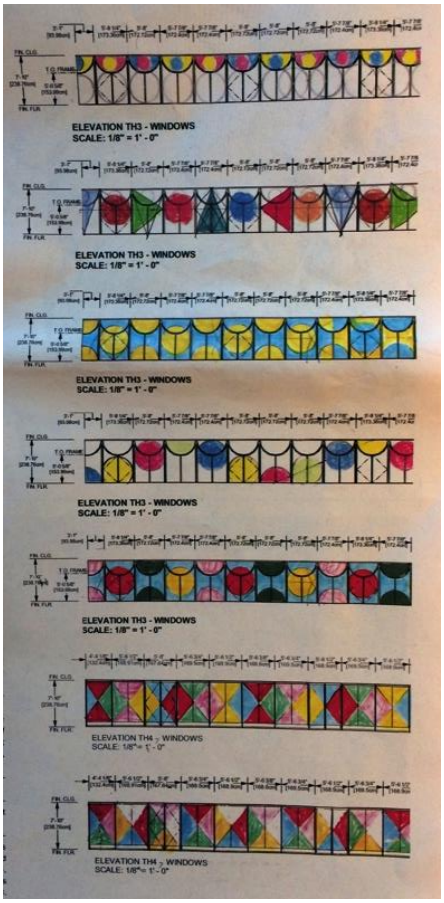


Fig. 122 Daniel Buren, estudos para *The Eye of the Storm* (*Colour, Rhythm, Transparency, work in situ*) (*O Olho da Tempestade – Cor, Ritmo, Transparência, trabalho in situ*), Guggenheim Museum, 2005
(Buren, 2005, p.1A5)

Fig. 123 Daniel Buren, *Colour, Rhythm, Transparency, work in situ* (*Cor, Ritmo, Transparência, trabalho in situ*) Guggenheim Museum, 2005

(© Daniel Buren. https://danielburen.com/images/exhibit/1273?ref=search&q=Guggenheim - Acesso 2 jul.2017)

A concretização desta obra em 2005 é demonstrativa das mudanças que ocorreram nos museus desde 1970. Por isso, importa voltar à primeira proposta de Buren em 1971 porque reconhece o vazio central da espiral como o lugar por excelência para ser matéria de trabalho de artistas (Dennison in Buren, 2005, p.1B-4). Entre os exemplos posteriores, assinalamos dois casos. Em 1992, a exposição de Dan Flavin, *Untitled – to Tracy, to Celebrate the Love of a Lifetime (Sem título - para Tracy, para Celebrar o Amor de uma Vida),* em que uma coluna com uma secção de 12 tubos de luz fluorescente era colocada no centro da rotunda e da claraboia, irradiando uma luz cor-de-rosa que se espalhava por todo o ambiente, criando uma "Obra de Arte Total", em resultado da fusão do espaço e dos objetos (Dennison in Buren, 2005, p.1B-4). O segundo exemplo é a exposição *Maurizio Cattelan: All* (*Todos*) em 2011/2012. Maurizio Cattelan (n.1960) cria para a espiral do Guggenheim uma instalação expositiva radical que celebra a singularidade do local e se afirma como obra *per si* (Spector, 2011, p.11). Cattelan não contraria a intencionalidade do gesto arquitetónico de Wright, pelo contrário, sublinha-o conforme é seu hábito. Deixa as paredes da rampa nuas e instala no vórtice todas as suas obras bidimensionais ou tridimensionais (esculturas, fotografias, pinturas), realizadas desde final da década de 1980, suspendendo-as no meio da rotunda por uma treliça metálica, em diferentes alturas e direções. O visitante foca a sua atenção para o vazio central, cheio de peças do artista, que subverte assim a importância da espiral de Wright. Cattelan notabilizou-se por parodiar o sistema da Arte e a cultura material contemporânea através de gestos provocatórios e iconoclastas como este (ver figura 124).

Fig. 124 Maurizio Cattelan, exposição *Maurizio Cattelan: All* (*Maurizio Cattelan: Todos*), Guggenheim Museum, 2011-2012

(© David Heald. https://www.guggenheim.org/exhibition/maurizio-cattelan-all - Acesso 2 jul. 2017)

Outro exemplo do museu como *site* para a criação de obras específicas que tomam o espaço como componente identitária é a Tate Modern. Em Londres, *Shibboleth* (2007-2008) de Doris Salcedo (n.1958) conduz-nos para a Turbine Hall, espaço pensado para o desenvolvimento de obras *site-specific* e que se tornou icónico deste museu e da Arte Contemporânea no geral (Davidts, 2007, p.77). Com os seus 155 metros de comprimento, 23 metros de largura, 35 metros de altura e uma área total para a instalação das obras de 3300 m^2, a Turbine Hall recebeu, entre 2000 e 2017, 16 instalações ou esculturas de grande escala[105]. Antes de analisar a particularidade da intervenção de Doris Salcedo no conjunto das intervenções realizadas, importa referir que os arquitetos Jacques Herzog (n.1950) e Pierre de Meuron (n.1950) sempre pensaram a Turbine Hall como "um espaço semipúblico, como a praça em frente ao Beaubourg" (Sudjic, 1999, p.186), ou seja, como um lugar que fomentasse uma nova experiência de Arte e uma relação mais próxima entre os artistas, a instituição e o público (Davidts, 2007, p.77). Entre os vários projetos a concurso, este foi o único que propôs a integridade espacial da Turbine Hall na sua totalidade para que funcionasse como uma área

[105] Unilever Serie: Louise Bougeois, I Do, I Undo, I Redo (2000); Juan Muñoz: Double Bind (2001-2002); Anish Kapoor: Marsyas (2002-2003); Olafur Eliasson: the Weather Project (2003-2004); Bruce Nauman: Raw Materials (2004-2005); Rachel Whiteread: Embankment (2005-2006); Carsten Höller: Test Site (2006-2007); Doris Salcedo: Shibboleth (2007-2008); Dominique Gonzalez-Foerster: Th.2058 (2008-2009); Miroslaw Balka: How it is (2009-2010); Ai Weiwei: Sunflower Seeds (2010-2011); Tacita Dean: Film (2011-2012); Tino Sehgal 2012 (2012) | Richard Tuttle: I Don't Know. The Weave of Textile Language (2014-2015); Hyundai commission: Abraham Cruzvillegas: Empty Lot (2015-2016); Philippe Parreno: Anywhen (2016-2017) (http://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/turbine-hall - Acesso novembro 2017)

pública, um prolongamento da rua e um espaço expositivo (Davidts, 2007, p.83). A centralidade da Turbine Hall no funcionamento e na organização espacial do museu é ainda reforçada após a ampliação realizada pela mesma dupla de arquitetos, a Switch House, inaugurada em 2016.

Ao contrário das anteriores instalações – todas diferentes em termos concetuais, formais e materiais (Davidts, 2007, p.78) – Doris Salcedo não ocupou o espaço com esculturas de grandes dimensões que conseguissem responder à monumentalidade da galeria através de um gigantismo e de uma espetacularidade de formas, tal como fez Louise Bourgeois (1911-2010), em 2000, Anish Kapoor (n.1954), em 2002-2003, e Rachel Whiteread (n.1963), em 2005-2006. Não criou uma experiência imersiva ou um ambiente que promovesse qualquer entretenimento, lazer, descontração e brincadeira, como aconteceu com Olafur Eliasson (n.1967), em 2003-2004, ou com Carsten Höller (n.1961), em 2006-2007. Ao mesmo tempo, não recorreu a uma complexa cenografia, nem criou uma interatividade que gerasse a adesão imediata do visitante. Em termos arquitetónicos, esta intervenção não competiu, ignorou ou contrariou o espaço. Pela primeira vez, a instalação proposta foi realizada diretamente com o edifício, ao contrário das anteriores e das subsequentes intervenções. Todolí sublinha mesmo tratar-se de uma transformação real e não metafórica cujo impacto prolongar-se-ia para além do período da sua exposição (in Borchardt-Hume, Gilroy, Weizman e Bal, 2007, p.8), ficando como uma cicatriz no próprio edifício.

Salcedo assume o risco de deixar o espaço da galeria totalmente vazio e de criar uma fratura profunda e longitudinal no chão, o que faz com que a perceção do espaço sofra uma alteração, pois coloca o foco da atenção do visitante debaixo dos seus próprios pés. Em termos formais, o público é confrontado com uma fenda, como se fosse consequência de um episódio sísmico. Porém, quando se aproxima, percebe que esta cavidade é esculpida em betão e com rede de arame habitualmente utilizada em vedações e fronteiras (Weizman in Borchardt-Hume, Gilroy, Weizman, Bal, 2007, pp.38-39). Esta fratura tem um valor formal e arquitetónico, mas também um sentido político e social. Este duplo valor é comum a todas as esculturas e instalações de Doris Salcedo, que costuma utilizar os objetos (cadeiras, sapatos, mesas, etc.) e os espaços pela sua dimensão histórica e psicológica para debater as várias formas de discriminação e de exclusão. Para Salcedo (in Borchardt-Hume, Gilroy, Weizman, Bal, 2007) *Shibboleth*:

> "addresses the w(hole) in history that marks the bootomless difference that separates whites from non-whites. The w(hole) in history that I am referring to is the history of racism, which runs parallel to the history of modernity, and is its untold dark side (…) addresses the experience of the great majority of humans beings: a huge, socially excluded underclass that

lives on the edges, on the epicenter of catastrophe, on the borders of life"[106] (p.65) (ver figura 125 e 126)

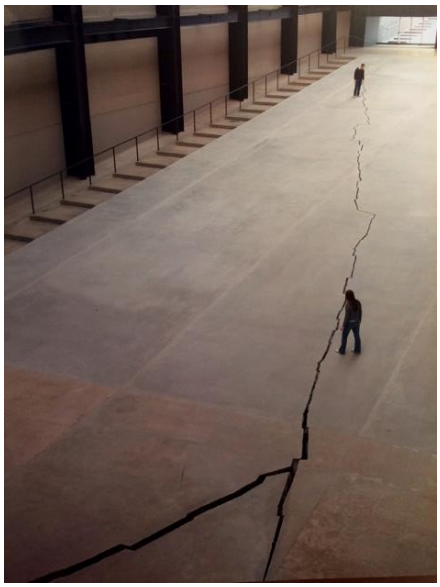


Fig. 125 Doris Salcedo, instalação *Shibboleth*, Tubine Hall da Tate Modern, 2007-2008
(Fotografia Stephen White. Borchardt-Hume, Gilroy, Weizman, Bal, 2007, p.67)

Fig. 126 Doris Salcedo, instalação *Shibboleth*, Tubine Hall da Tate Modern, 2007-2008
(Fotografia Sérgio Clavijo. Borchardt-Hume, Gilroy, Weizman, Bal, 2007, p.67)

[106] "Aborda (todo) o buraco existente na história que marca a diferença insondável que separa brancos de não-brancos. O (todo) buraco a que me refiro é a história do racismo, paralela à história da modernidade, sendo o seu lado negro incontável (...). [Shibboleth] aborda a experiência da grande maioria dos seres humanos: uma vasta e socialmente excluída subclasse que vive nos limites, no epicentro da catástrofe, nas fronteiras da vida" (trad. autora).

Pensamos que Salcedo conseguiu integrar a particularidade do *site* e fazer uma instalação significativa, não sendo tentada a encher o vazio da galeria através da ampliação, expansão, multiplicação ou amplificação dos seus trabalhos, conforme Davidts defende que os anteriores artistas convidados acabaram por fazer (2007, pp.78-79). Este mesmo autor, citando James Meyer (Davidts, 2007, p.80 e p.88), considera que é o facto de a dimensão da Turbine Hall estar para além da capacidade humana de perceção e de entendimento que faz colapsar a viabilidade de uma intervenção artística, conforme era protagonizado pelo minimalismo e movimentos posteriores, uma vez que é quase impossível fazer com que o visitante seja um participante ativo e autorreflexivo. Em nosso entender, a instalação de Salcedo não sucumbe a esta inevitabilidade.

Os exemplos analisados valorizam as características imanentes dos materiais e as qualidades sensíveis de cada espaço, sendo representativos da interpretação fenomenológica da Arquitetura. Consideram também como parte constituinte da obra a vivência dos públicos, fazendo com que sejam trabalhadas as várias dimensões do sujeito. Esta perspetiva adquire relevância por ter como prioridade a experiência significativa do espaço expositivo, realçando a capacidade de a Arquitetura suscitar emoções e memórias, sendo, por isso, representativa da fenomenologia, filosofia que se centra na experiência concreta do sujeito no espaço construído. A leitura fenomenológica da Arquitetura, analisada em particular por Juhani Pallasmaa (n.1936) (1996/2005; 2009), mas também eleita por outros arquitetos como Steven Holl (n.1947) (1996; 2000), Bernard Tschumi (n.1944) (1994) ou Peter Zumthor (n.1943) (2006a; 2006b), valoriza a Arquitetura como fenómeno e sublinha a importância de considerar a perceção humana no momento do projeto, tomando como referência a filosofia de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), de Martin Heidegger (1889-1976) ou de Gaston Bachelard (1884-1962).

Considerando a organização do espaço como a essência da Arquitetura (Zevi, 1948/1996) e a sua configuração em termos interiores como a inter-relação entre os planos, as matérias, as cores, a luz e a disposição entre os objetos entre si e os objetos e o lugar, consubtanciando-se na experiência física, sensorial e corpórea do sujeito, compreende-se como esta leitura, aplicada ao espaço expositivo, pode corroborar a ideia da Exposição como "Obra de Arte Total". A valorização da vivência multissensorial do espaço (Pallasmaa, 1996/2005) é outra característica da fenomenologia que assume um particular valor na hipótese colocada por chamar a atenção para a necessidade de atender a todos os sentidos do homem, e não apenas à visão. O primado dado à experiência do sujeito tem também relevância no desenho e na concretização da Exposição como o momento privilegiado para uma vivência estética global que parte do facto singular de a Exposição permitir a experiência física e presencial da obra em correlação espacial com toda a envolvente. Recordemos

como, segundo Merleau-Ponty (1945/2005), a definição de real é inseparável da sua vivência concreta pelo homem, e de como Heidegger (1954/2001) lê os conceitos de sujeito e de espaço numa perspetiva relacional:

> "When we speak of man and space, it sounds as though man stood on one side, space on the other. Yet space is not something that faces man. It is neither an external object nor an inner experience. It is not that there is men, and over and above them space; for when I say 'man', and in saying this word I think of being who exists in a human manner – that is, who dwells – then by the name 'man' I already name the stay within the fourfold among things."[107] (p.154)

Nessa medida, os estudos sobre a perceção e a fenomenologia na Arquitetura têm particular significado no trabalho curatorial e no desenho expositivo. Informam estas práticas sobre o modo como o sujeito apreende a realidade, os factores e os estímulos que influenciam esse processo, bem como sobre as estratégias arquitetónicas que podem intensificar a experiência sensorial e significativa do espaço, de modo a que a vivência da Exposição transcenda, pela sua qualidade, aquele instante, ganhando um valor existencial. Da mesma forma, têm particular importância os estudos que analisam a gramática expositiva, como o de Newhouse (2005), e a morfologia do espaço expositivo, como faz Tzortzi (2016), pois permitem um melhor entendimento da dimensão espacial da experiência no museu.

Neste capítulo, analisamos a obra de alguns dos arquitetos que, assumindo o papel de curadores e desenvolvendo um trabalho teórico-prático experimental sobre a exposição que ativa o espaço expositivo, a participação dos visitantes e as peças apresentadas, conceberam a Exposição como uma "Obra de Arte Total". Consideramos estes casos selecionados como exemplares, pois ativam o espaço como conteúdo sem silenciarem as peças em exposição ou mudarem o seu significado, tal como também não pretendem ser um momento de distração ou de entretenimento. A ativação do espaço está intimamente correlacionada com as peças em exposição, e vice-versa, num processo simbiótico que permite viver uma experiência memorável da Arquitetura em que, tal como Pallasmaa (1996/2005) defende:

> "space, matter and time fuse into one singular dimension, into the basic substances of being, that penetrate our consciousness. We identify ourselves with this space, this place, this

[107] "Quando falamos de homem e de espaço, parece que o homem está num lado e o espaço noutro. No entanto, o espaço não é algo que esteja em frente do homem. Não é nem um objeto externo nem uma experiência interior. Não existem homens e sobre ou além deles o espaço; quando eu me refiro ao 'homem', e ao dizer esta palavra penso no ser que existe de maneira humana – isto é, aquele que habita o espaço – então, ao dizer 'homem', eu já estou a nomear a existência dentro da complexidade de estar entre as coisas" (trad. autora).

moment, and these dimensions become ingredients of our very existence"[108] (p.72).

Os exemplos que iremos analisar de seguida trabalharam a Exposição como experiência acionada pelo visitante através da sua presença e vivência, interconectando o espaço e os objetos. Consideramos que a perspetiva fenomenológica que dá forma aos exemplos selecionados, ganha na atualidade maior relevância, uma vez que os processos de digitalização de informação e de virtualidade do real podem conduzir ao que Pallasmaa nomeia de dessensibilização táctil e sensorial do homem (1996/2005, p.12) e de dessensualização ou de-erotização para o instante vivido (1996/2005, p.34). Esta desconexão do meio físico envolvente e a desmaterialização da sua experiência concreta da Arte podem reduzir o valor vital das Artes para o desenvolvimento integral do ser humano. Importa, pois, procurar a reativação do espaço físico, fazendo-o com sensibilidade, bom senso e responsabilidade, de modo a que este não se sobreponha a cada peça em exposição.

Precursor: John Soane, a casa-museu como "Obra de Arte Total"

A ideia do arquiteto inglês neoclassicista John Soane (1753-1837) de constituir uma casa-museu para apresentar a sua coleção, acolher a sua biblioteca e ser um espaço para a educação dos seus alunos e futuros arquitetos, é um momento precursor. Soane foi membro do *Office of Works*, ficando ligado à longa remodelação do Bank of England (a partir de 1788), ao desenho da Dulwich College Picture Gallery (1811-1814) e à remodelações no Palace of Westminster (1822) (Knox, 2013), para além de ser professor de Arquitetura da Royal Academy School a partir de 1806 e um colecionador entusiasta ao longo de toda a sua vida. A sua vasta e eclética coleção incluía antiguidades clássicas, góticas e egípcias; móveis e objetos decorativos; esculturas e pinturas; moldes de gesso, mármores romanos e fragmentos arquitetónicos; milhares de desenhos e maquetas de Arquitetura; e uma vasta biblioteca (Knox, 2013). É ainda relevante a preservação do seu próprio ateliê enquanto arquiteto.

A casa-museu é um projeto de vida, assumindo Soane o papel de arquiteto-curador ao selecionar e dispor as peças, conceber o espaço e o desenho expositivo de cada ambiente. É também de assinalar a sua constante atenção em registar em desenho as várias soluções encontradas ao longo do tempo e em publicar catálogos sobre as várias fases de desenvolvimento (Knox, 2013, p.14), demonstrando a consciência da importância de constituir uma memória para a compreensão futura deste ambicioso, vasto e complexo projeto. À medida que a coleção crescia e a ideia de casa-museu

[108] "o espaço, a matéria e o tempo fundem-se em uma dimensão singular, na substância básica do ser que penetra a nossa consciência. Quando nos identificamos com este espaço, este lugar e este momento, essas dimensões tornam-se ingredientes da nossa própria existência" (trad. autora).

ganhava forma, Soane terá necessidade de adquirir três casas no lado norte do Lincoln's Inn Fields, procedendo à sua demolição e posterior construção de três novos edifícios em tijolo em sucessão, de modo a criar uma unidade arquitetónica no exterior e um percurso expositivo no interior (Knox, 2013). Em 1792, adquire o primeiro edifício (nº12), realiza uma série de obras até 1794 e instala aí a sua casa, escritório e um espaço para as suas coleções. Mas é em 1807, apenas um ano depois de ter sido nomeado professor de Arquitetura na Royal Academy, que Soane começa a desenvolver a sua ideia de criar neste local um museu de moldes, desenhos e modelos de Arquitetura organizados em categorias, de modo a constituir um método de ensino vivo para os seus alunos. É com este intuito pedagógico que compra então o edifício contíguo (nº 13). Entre 1808 e 1812, Soane desenvolve uma vasta campanha de obras, onde se inclui a construção de um pórtico neoclássico na fachada principal, em pedra, com três níveis. Trata-se de um corpo projetado em relação ao plano dos alçados, com uma *loggia* ao nível do piso 2, destacando-se destes pela sua estética, materialidade, coloração e motivos decorativos (Knox, 2013, p.51). Ao mesmo tempo, Soane continuava a adquirir pinturas, esculturas, artefactos arqueológicos e desenhos para a sua coleção. A este respeito é de assinalar as visões arquitetónicas de Soane registadas em inúmeros desenhos e aguarelas que este arquiteto encomenda a Joseph Michael Grandy, um dos seus colaboradores próximos, e que integram o acervo da casa-museu. Por fim, em 1823, adquire o terceiro e último lote (nº14), procedendo a uma uniformização exterior das fachadas em 1824. Os três lotes foram profundamente alterados ao longo do tempo de modo a se irem adequando às necessidades quotidianas e à construção do conceito museológico de Soane. É em 1833 que o Parlamento inglês consagra este projeto de Soane como museu, ficando o Estado responsabilizado pela preservação da casa e da coleção como uma entidade única, total e inalienável, e pela sua abertura ao público de forma gratuita para a educação e a formação dos públicos, conforme era o propósito de Soane. A casa-museu acabará por abrir ao público em 1937 enquanto Sir John Soane Museum. O espaço expositivo, propriamente dito, desenvolviam-se no piso térreo, piso um e piso subterrâneo. A área residencial, o escritório e o ateliê localizavam-se no segundo piso, estando hoje abertos ao público após uma vasta campanha de obras de restauro concluída em 2015.

Tendo por base a análise de Knox (2013) podemos entender que Soane acaba por optar por uma solução expositiva menos didática e mais estética, não deixando porém de abrir a sua casa-museu a alunos. Em vez de categorizar e apresentar os objetos por tipologias fechadas, Soane desenvolve uma abordagem mais formalista e criativa, propondo múltiplas justaposições que vão sendo modificadas ao longo dos anos, como uma ação de constante *re-assemblage* e reorganização. De acordo com este autor, esta ação não ficava a dever-se apenas às constantes novas aquisições, ela parece ser sobretudo motivada pela constante reflexão de Soane sobre as relações entre os objetos

e os objetos, e os objetos e o espaço, sendo este facto que lhe confere valor para esta dissertação. O edifício era assim pensado como um laboratório de Arquitetura, remodelando Soane continuamente os interiores e experimentando várias soluções que posteriormente aplicava em obras que tinha a seu cargo, mostrando um entendimento da Arquitetura enquanto processo. Pela visita realizada, é percetível como cada divisória era entendida como uma obra em si mesma, sendo intencionalmente desenhada e pensada em detalhe em termos de percursos e de suportes expositivos. Os diferentes pés-direitos dos vários compartimentos ou divisórias, e a associação com estreitos corredores e escadas cantilever geram surpreendentes perspetivas, acentuadas pela seleção criteriosa das cores das paredes, dos tapetes e da decoração dos tetos. O percurso sinuoso e labiríntico, acentua o efeito surpresa. Cada fração tem uma grande densificação de significado em resultado da montagem cerrada de cada plano, onde se evidenciam nichos e pianhas para a colocação de peças; fragmentos arquitetónicos a cobrir paredes ou a emoldurar os vãos das portas; e mobiliário embutido nas paredes. Cada núcleo adquire uma unidade intrínseca enquanto instalação, ao mesmo tempo que é um fragmento de uma obra maior, de natureza eclética e surreal, pelo seu excesso e contraste. Consoante a hora do dia, as condições metereológicas, a estação do ano e também o posicionamento físico de cada visitante, os espaços adquirem ainda gradações de cor e de luz. Um tema que merecia a atenção de Soane, era a iluminação, onde era procurada uma combinação entre a luz natural e a luz artificial. Através de uma série de claraboias e de aberturas zenitais, Soane captava a luz natural, conduzindo-a pelos vários pisos e compartimentos através de espelhos côncavos estrategicamente colocados em diferentes pontos das paredes (Knox, 2013). A este sistema, somavam-se várias lanternas de vidro amarelo que iluminavam pontualmente alguns fragmentos a destacar, criando um jogo de sombras. O resultado final ganhava, assim, uma identidade cénica, ficcional e atemporal. Em termos expositivos, dois espaços merecem ser assinalados: o *Picture Room* (*Sala de Pinturas*) e a *Sepulchral Chamber (Quarto Sepulcral)*. No *Picture Room*, Soane idealiza um sistema expositivo inovador para a época ao projetar uma divisória em que as paredes são, de facto, constituídas por vários planos de painéis sobrepostos e articulados que podem abrir ou fechar, duplicando a área total de exposição e criando diferentes perspetivas de leitura, consoante a sua disposição. Alguns destes painéis, uma vez abertos, dão acesso visual a pequenos compartimentos onde as justaposições das peças e dos desenhos era meticulosamente definida e iluminada. Storrie sublinha o modo como Soane trabalha os espaços interstícios (2007, p.105) encontrando uma afinidade entre Soane e a pesquisa de El Lissitzky no espaço *Proun* pela forma como ambos ativam as paredes e o teto (2007, p.103). No *Sepulchral Chamber,* Soane associava peças originais com cópias de gesso nas sucessivas montagens dos vários planos das paredes, mostrando como o mais importante era o resultado final, sendo um dos espaços representativos da conceção da casa-museu como uma “Obra de Arte Total”, conforme Obrist

ressalta (Bechtler e Imhof, 2014, p.175) (ver figura 127 e 128). Storrie (2007, p.103) acaba por destacar como característica desta casa-museu a grande dificuldade em diferenciar o contentor do conteúdo, sendo que tal resulta da forma como Soane desenha em estreita simbiose o espaço e cada instalação expositiva, concebendo-as de forma integrada.

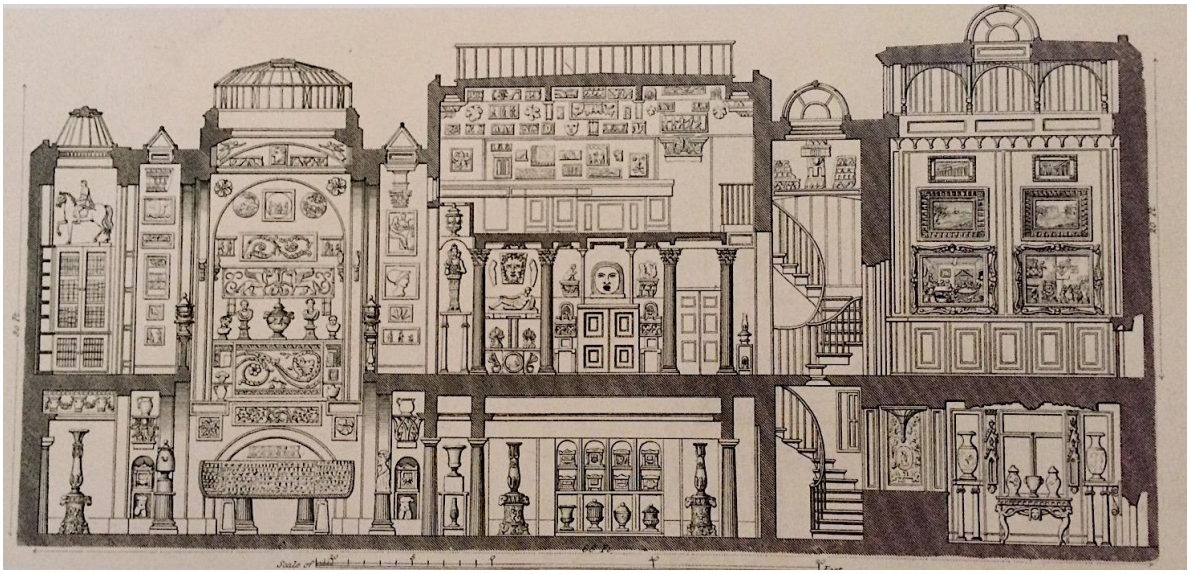


Fig. 127 John Soane, corte longitudinal do projeto da casa-museu. Detalhe, 1835
(Knox, 2013, p.14)

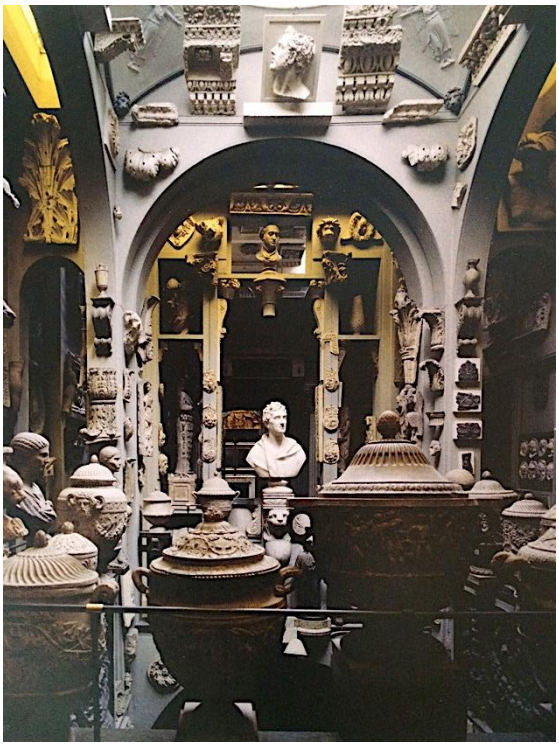


Fig.128 John Soane, Sepulchral Chamber (Quarto Sepulcral), Sir John Soane's Museum
(Knox, 2013, p.116)

A casa-museu é concebida por Soane como um projeto de vida, tendo, por isso mesmo, um caráter inacabado. Afigura-se como um organismo vivo e dinâmico, reconfigurando-se ao longo dos tempos, em consequência de uma necessidade intrínseca e de uma aspiração enciclopédica. Estas características, juntamente com a performatividade do espaço, a simbiose entre a obra e a vida de Soane, e a forma como todas as expressões se conjugam, criando uma Ópera em sentido espacial, levam-nos a estabelecer um paralelismo com a Merzbau de Kurt Schwitters, já analisada no capítulo 1, e a considerar este projeto de Soane como um precursor da ideia de Exposição como "Obra de Arte Total".

A Museografia italiana e a preexistência histórica: Carlo Scarpa, Franco Albini e o Grupo BPR

Em Itália, a necessidade de instalar os museus em edifícios de valor patrimonial desencadeou uma profunda reflexão em termos museográficos, com grande repercussão na produção arquitetónica e na política de restauro, antecipando, como defende Barranha (2007a), os princípios enunciados na Carta de Veneza (1964), "ao recusar o dogma oitocentista da 'unidade de estilo' e ao assumir estética e construtivamente a marca contemporânea" (p.77). A experiência italiana ganha contornos de singularidade no contexto internacional do pós-Segunda Guerra Mundial, nomeadamente pela forma como a preexistência histórica é transformada em espaço expositivo. Mulazzani (1997, p.65) defende, a este propósito, que as transformações de edifícios históricos em museus teve como princípios fundamentais o equilíbrio entre a função museológica e a qualidade de cada peça; o reconhecimento da individualidade de cada objeto a expor; e a ativação do espaço físico de modo a estimular os sentidos do visitante, proporcionando-lhe uma experiência única. Dada as conexões com os vários casos de estudo, analisamos as intervenções de Carlo Scarpa (1906-1978) em Verona; de Franco Albini (1905-1977), em Génova e em Milão; e do Grupo BPR, coletivo constituído por Lodovico Barbiano di Belgiojoso (1909-2004), Enrico Peressutti (1908-1976) e Ernest Nathan Rogers (1909-1969), já sem Gian Luigi Banfi (1910-1945), em Milão. Estes arquitetos criaram uma alternativa à galeria cubo branco e às reconstituições de ambientes de época, conforme era usual neste período. Desenvolvendo uma pesquisa cenográfica que recontextualizava as obras na contemporaneidade, colocaram em diálogo os diferentes tempos históricos em presença, ao mesmo tempo que ativaram o património arquitetónico, assumindo-o como um conteúdo expositivo, através de opções museográficas afirmativas e de suportes expositivos inovadores em termos formais e materiais. Esta recontextualização é realizada a partir da singularidade de cada fragmento, ou peça, de modo a ativar a sua capacidade de diálogo com os públicos. As pinturas, removidas das paredes, destacavam-se na sala através de suportes expositivos específicos ou de reenquadramentos com cores

evocativas, com materiais modernos e com uma iluminação contrastante, ganhando, assim, uma dimensão tridimensional organizadora do espaço, ao mesmo tempo que revolucionam a relação tradicional de quadro-moldura-espaço interior (Moos, 1999, p.24). Tzortzi (2016, p.55) salienta o profundo respeito destes autores pelas obras e a ênfase que colocaram no trabalho sobre o espaço, influenciados pela estética de Benedetto Croce (1866-1952), nomeadamente pela forma como este filósofo italiano valorizava o conhecimento intuitivo e a perceção. Estas intervenções têm como denominador comum o profundo conhecimento dos materiais (madeira, metal, pedra, betão), criando conjugações radicais que enfatizavam os volumes, os planos e as perspetivas visuais entre os vários elementos. A este respeito tem particular importância a forma como os diferentes elementos e suportes são produzidos com mestria e saber, o que imprime uma qualidade tátil a cada detalhe, demonstrando, mais uma vez, a valorização das qualidades sensíveis da Arquitetura. Por outro lado, os fragmentos arqueológicos, os vestígios arquitetónicos ou os elementos escultóricos eram posicionados nas salas de modo a provocar surpresa, ao mesmo tempo que o desenho expositivo tinha uma presença clara e evidente, afirmando-se de forma inequívoca. O espaço expositivo configurava-se, assim, pela materialidade, pela escala e pela articulação das obras, dos suportes expositivos, do mobiliário e dos elementos informativos, numa intervenção que denotava respeito pelos artefactos, sólida cultura geral e arquitetónica, e refinada sensibilidade visual, conseguindo integrar o velho e o novo, o passado e o presente. Esta abordagem foi reconhecida pelo arquiteto e historiador Bruno Zevi (1918-2000) como uma das maiores qualidades da Arquitetura italiana da época, ao afirmar, em 1958:

> "we had been accustomed to museums conceived architecturally on a monumental scale, a shell into which the works of art were inserted at a later stage. But now this concept is being reversed: the works of art themselves create the architecture, dictating the spaces, and prescribing the proportions of the wall. Each picture and statue is studied for the best possible view: it is then set in the necessary spatial quantity"[109] (in Tzortzi, 2016, p.56).

Do vasto trabalho de Scarpa, adquire particular relevância a intervenção realizada no Castelvecchio, em Verona, entre 1958 e 1974, por ser um exemplo de como os objetos e os espaços preexistentes se articulam de forma a se potencializarem em simultâneo (Tzortzi, 2016, p.152), o que, em nosso entender, fomenta uma experiência significativa do lugar. Em 1958, Licisco Magagnato (1921-1987), diretor do museu, convida Scarpa a desenhar uma instalação expositiva, mas a ação acaba por

[109] "Estávamos acostumados, em termos arquitectónicos, a museus concebidos numa escala monumental, a uma concha na qual as obras de arte eram inseridas posteriormente. Mas agora este conceito está a ser invertido: as próprias obras de arte criam a arquitetura, ditam os espaços e definem as proporções das paredes. Cada pintura ou cada estátua é estudada de modo a conseguir a sua melhor visualização, definindo-se então o espaço necessário para a sua instalação" (trad. autora).

estender-se a toda a reorganização integral do museu. Scarpa tem de lidar com um património arquitetónico complexo e muito fragmentado e com uma coleção maioritariamente constituída por esculturas e pinturas do século XII ao século XVIII. Deste modo, em Castelvecchio, Scarpa assume o papel de curador e de arquiteto, selecionando os trabalhos em exposição, definindo o discurso narrativo e organizando a sua disposição no espaço. Segundo Rafael Moneo (cit. Tzortzi, 2016, p.143), este trabalho de Scarpa aproxima-se da perspetiva de um pintor, uma vez que a prioridade é dada à criação de várias composições visuais que funcionam como pontos focais, constituídas pelas obras, o espaço e a iluminação, sendo consubstanciadas pelas relações de escala, materiais e tempos. Ao longo das salas, os objetos afastam-se das paredes ou sobreelevam-se do chão, distribuindo-se no espaço em diferentes direções, criando sombras e texturas. Aproxima-se as esculturas do visitante, criando uma relação de proximidade e de identificação com cada sujeito, enquanto as pinturas, distribuidas pela sala em diferentes direções, interpõem o visitante que as pode percecionar pela frente e verso. O resultado é uma sucessão de planos que se desdobram no espaço. Scarpa trabalha em detalhe as perspetivas visuais entre as pinturas e as relações espaciais entre as esculturas, o espaço e os visitantes, obtendo uma unidade formal e espacial que faz com que os objetos não sejam destinados a ser experimentados independentemente do espaço que ocupam (Tzortzi, 2016, p.146). Para além da madeira, da pedra e do ferro, que assumem uma presença marcante, é ainda de mencionar o reboco a cal das paredes com um acabamento rugoso e o pavimento com uma estereotomia em cimento e pedra. A intervenção de Scarpa passa ainda pela criação de diferentes percursos sobrepostos, onde a mudança de escala, a disrupção dos sentidos e o inesperado ganham força arquitetónica, sendo um exemplo maior a colocação da estátua equestre de Cangrande I della Scala (1291-1329) no pátio que resulta da fratura entre vários edifícios e sobre um pedestal saliente, podendo ser vista de diferentes perspetivas e planos, incluindo de cima, gesto surrealista dada a sua expressividade e carácter inusitado (Tafuri cit. Storrie, 2007, p.144) (ver figura 129 e 130). Deste modo, e tal como referido anteriormente, são as obras que configuram o espaço, criando com este uma unidade.

Fig. 129 Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, galeria de esculturas – séculos XII-XV (piso térreo), Verona, 1958-1974
(Fotografia Klaus Frahm. Los, 1994, p.79)

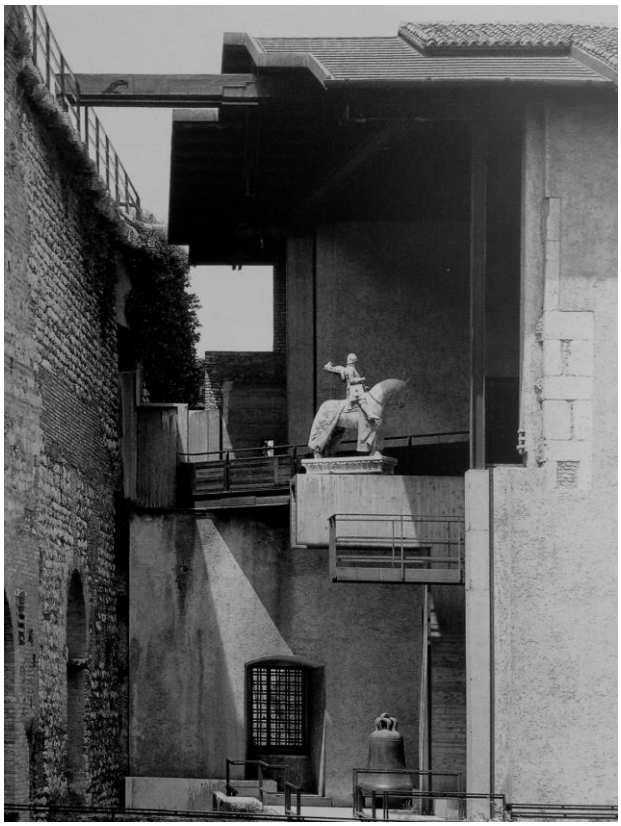


Fig. 130 Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio, pátio sul, Verona, 1958-1974
(Fotografia Klaus Frahm. Los, 1994, p.82)

O trabalho expositivo e museográfico de Franco Albini desenvolveu-se ao longo de quatro décadas, sendo uma presença regular nas várias edições da Triennale di Milano, facto que constitui, por isso mesmo, uma matéria de particular relevância para o entendimento do seu pensamento sobre o objeto em exposição e o espaço expositivo, razão pela qual voltará a ser referenciado no capítulo dedicada ao caso de estudo da Triennale Design Museum (TDM). É também importante mencionar a experiência expositiva que Albini teve durante o período entre-guerras em termos comerciais e

políticos, desenhando lojas, montras e stands, e colaborando em várias mostras do Fascismo, como por exemplo, na *Mostra dell'Aeronautica Italiana (Exposição da Força Aérea Italiana)*, em 1934, em Milão, para onde projeta a *Salla dell'Aerodinamica (Salão de Aerodinâmica*), recorrendo a um sistema quadriculado de grelhas metálicas para a exposição de obras, fotografias e gráficos que dinamizavam o espaço (Jenner, 2013, p.18) (ver figura 131).

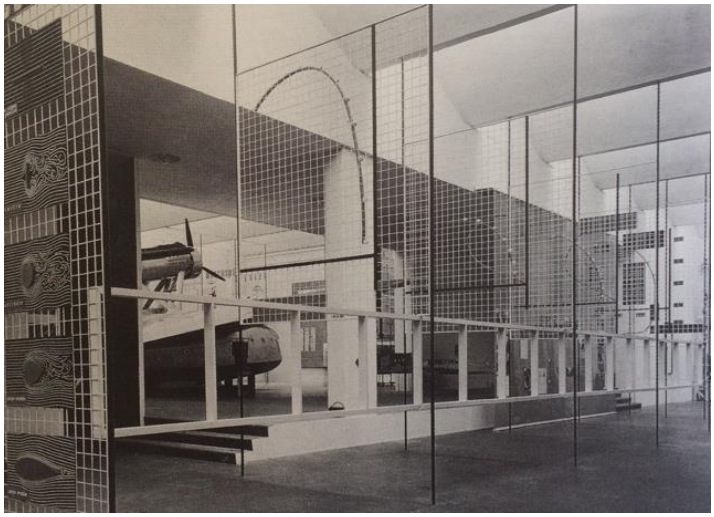


Fig. 131 Franco Albini, *Mostra dell'Aeronautica italiana - Salla dell'Aerodinamica (Exposição da Força Aérea Italiana - Salão de Aerodinâmica*), Milão, 1934
(Fotografia de Aldo Ballo. Bucci e Irace, 2006, p.46)

Esta experiência fá-lo ganhar uma consciência sobre a apresentação publicitária e propangandística dos objetos e a ativação dinâmica de todo o espaço, valores que transportará para as exposições de Arte e para a Museografia após a Segunda Guerra Mundial (Bucci e Irace, 2006). Em 1941, Franco Albini desenha a exposição sobre o trabalho do artista italiano Gino Bonichi (1904-1933), mais conhecido como Scipione, na Pinacoteca di Brera, em Milão, em colaboração com o curador Guglielmo Pacchini, segundo Anelli (2014, p.70), um dos primeiros pioneiros da organização moderna dos museus italianos. Albini solta os quadros das paredes para os transportar para meio da sala, colocando-os em delgados perfis metálicos apoiados no pavimento e em uma grelha de cabos de aço tensionados, formando linhas paralelas no espaço. Esta solução apresenta a própria tela como obra, acentuando o seu sentido tridimensional e valor arquitetónico, ao mesmo tempo que permite que o visitante a possa apreciar pelo seu verso enquanto matéria concreta (Anelli, 2014, p.68). Pequenas absides em tijolo à vista, com cerca de 1.30 metros de altura configuram um espaço de contemplação, solução que individualiza assim algumas obras, enquanto os desehos em papel são colocados em vitrinas de alumínio e vidro, na diagonal. A iluminação é feita por simples lâmpadas e focos suspensos pelos cabos de aço tensionados ou colocados nos perfis; tecidos leves subdividem os espaços ou demarcam áreas do teto; e grupos de 2 cadeiras históricas, como "namoradeiras" colocam-se junto a alguns dos perfis, num convite à contemplação e à conversa (ver figura 132).

Fig. 132 Franco Albini, *Mostra Scipione*, Pinacoteca di Brera, Milão, 1941
(Bucci e Irace, 2006, p.233)

Em Brera, Albini enuncia as características que irá explorar nos anos seguintes e que o singularizaram na Museografia italiana, nomeadamente, a inteligente combinação entre os elementos antigos e modernos; a aplicação de uma sensibilidade moderna na exposição das peças; o primado da linearidade; o desenho de um sistema de horizontais e verticais em metal que deixa livre a parede e permite a exposição de obras bidimensionais e tridimensionais, de diferentes tamanhos, em todas as direções, fazendo com o público possa ver as peças dos vários lados; a elaboração de soluções específicas para cada obra; o trabalho meticuloso dos dispositivos, em particular das vitrinas de vidro e dos suportes individuais para pinturas e esculturas; e a forma como incorporava o vazio (ou o ar) da sala como matéria expositiva (Jenner, 2013, p.19), conseguindo criar atmosferas envolventes. O desenvolvimento de todas estas premissas é bem visível na intervenção realizada por Albini no Palazzo Bianco, em Génova, entre 1949 e 1951, em particular no expressivo dispositivo criado para a escultura de Nicola Pisano (c. 1220-c. 1278) e nos suportes individuais para pinturas em que Albini enterra um tubo de metal com uma ligeira curvatura num capitel antigo, gesto de inspiração dadaísta (Lanzarini e Mulazzani, 2006, p.150). Persianas venezianas controlavam a entrada de luz natural e todo o espaço respirava na sua plenitude, tal como as obras (ver figura 133). Esta intervenção no Palazzo Bianco teve a importante colaboração com a historiadora de Arte e museóloga Catarina Marcenaro (1906-1976), diretora do palácio à época, dando o início a uma longa parceria entre ambos que tem como um dos melhores exemplos o Museo del Tesoro di San Lorenzo (1952-1956), construção subterrânea, de planta hexagonal, em que o espaço, as peças e a iluminação se articulam em estreita simbiose, criando um ambiente de grande dramaticidade e unidade (Mulazzani, 1997, p.103 e ss.) que pode ser identificada como uma "Obra de Arte Total".

Fig. 133 Franco Albini, Sala del Magnasco, *Galleria Comunali di Palazzo Bianco*, Génova, 1949-1951
(Fotografia A. Villani, Bologna. Bucci e Irace, 2006, p.152)

No âmbito da Triennale di Milano, a *Mostra dell'Antica oreficeria italiana* (*Exposição da Ourivesaria Antiga Italiana)* (VI Triennale, 1936), com curadoria de António Morassi (1893-1976), historiador de Arte e diretor da Pinacoteca de Brera, e realizada em colaboração com Giovanni Romano e a *Mostra delle Ceramiche di Picasso* (*Exposição de Cerâmicas de Picasso*) (IX Triennale, 1951), em colaboração com Franca Helga (1920-1989) (Bucci e Irace, 2006) são exemplificativas das premissas de Albini enunciadas anteriormente e que configuram exposições de grande transparência, dinamismo espacial, integral visibilidade das peças que parecem flutuar no espaço e ambiência poética (ver figura 134 e 135).

Fig. 134 Franco Albini com Giovanni Romano, *Mostra dell'Antica Oreficeria Italiana (Exposição da Ourivesaria Antiga Italiana)*, VI Triennale di Milano, 1936
(Fotografia Crimella. Bucci e Irace, 2006, p.49)

Fig. 135 Franco Albini e Franca Helga, *Mostra delle Ceramiche di Picasso (Exposição de Cerâmicas de Picasso)*, IX Triennale di Milano, 1951
(Bucci e Irace, 2006, p.46)

Por último, destacamos a *Mostra Internazionale Confronto del Vetro e dell'Acciaio (Exposição Internacional Comparativa do Vidro e do Aço*) (XII Triennale, 1960), projetada em colaboração com Jay Doblin (1920-1989) por considerarmos ser um perfeito exemplo do modo como Albini, privilegiando sempre a apresentação da arte e dos objetos, ativava as qualidades espaciais e propunha instalações expositivas afirmativas que instigavam o visitante a uma vivência integrada da exposição. Neste caso, Albini e Doblin tiram partido dos diferentes planos da escada e da estrutura do corrimão para criar uma "caixa de luz" onde dispõem, na diagonal ou em níveis criados ao longo da subida, os objetos de vidro e de metal, sublinhando, desta forma, a própria arquitetura do lugar. Albini transforma o primeiro lanço de escadas numa rampa, sublinhando esta gesto através do próprio suporte expositivo que cria um dinâmico movimento continuo que sublinha o movimento da escadaria e transforma o vestíbulo do piso 1 como um local de perceção de todo o espaço. Ao colocarem as peças recortadas e estilizadas pela base branca e pela luz, em contraste com o ambiente escurecido, Albini e Doblin acentuam a transparência e a delicadeza dos objetos decorativos em vidro e estilizam os serviços de cozinha e utensílios em metal. Este é um exemplo de uma instalação que parte das características do *site* e que usa a Arquitetura como forma de potencializar uma determinada poética do objeto a expor, valorizando-os formal e esteticamente. Elemento importante é a pintura de teto da autoria de Gianni Dova (1925-1991), membro do movimento Spazialismo, que, em interligação com os restantes elementos, configuram uma exposição como obra dinâmica que une as peças, o espaço e o movimento do público (ver figura 136).

Fig. 136 Franco Albini com Jay Doblin, *Mostra Internazionale Confronto del Vetro e dell'Acciaio (Exposição Internacional Comparativa do Vidro e do Aço),* XII Triennale di Milano, 1960
(Fotografia Paolo Monti. https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Paolo_Monti_-_Servizio_fotografico_(Milano,_1960)_-_BEIC_6365838.jpg **-** Acesso 2 jul.2017)

A obra de Albini espelha o seu entendimento da função do Museu e da Exposição como locais para a experiência essencialmente estética da Arte, conforme expressa na lição proferida no Politécnico de Turim no ano letivo de 1954/55 (Bucci e Irave, 2006, pp.71-73), o que adquire um particular interesse uma vez que implica um sentido de Exposição como Obra, com uma linguagem própria, que parte da expressão do espaço expositivo como um lugar relacional. Para conseguir criar essa ambiência integrada, Albini defende (1954/55 in Bucci e Irave, 2006):

> "L'architettura, spostando anch'essa il fuoco dell'opera esposta al pubblico, tende ora ad 'ambientare il pubblico', se così si può dire, anziché ambientare l'opera d'arte. L'architettura crea attorno al visitatore un'atmosfera moderna e próprio per questo entra in rapporto con la sua sensibilità, con la sua cultura, con la sua mentalità di uomo moderno"[110] (p.72).

Este entendimento traduz a sua consciencialização do valor fenomenológico da Arquitetura e da importância de introduzir a sensibilidade contemporânea na curadoria e no desenho da exposição.

É ainda relevante mencionar a intervenção do Grupo BPR, já sem Banfi, na renovação dos museus do Castello Sforzesco em Milão, extenso trabalho que tem início em 1947 e se prolonga até 1963, sendo parcialmente desenvolvido em estreita colaboração com o historiador de Arte Costantino Baroni

[110] "A arquitetura, mudando o foco das obras expostas ao público, tende a 'ambientar o público', por assim dizer, em vez de ambientar a obra de arte. A arquitetura cria em torno do visitante uma atmosfera moderna que estabelece uma relação com a sua sensibilidade, cultura e mentalidade enquanto homem moderno" (trad. autora).

(1905-1956), diretor da instituição após a Segunda Guerra Mundial. Esta intervenção em termos museográficos e expositivos é muito marcante, assumindo uma maior expressão na organização espacial do Museo d'Arte Antica, objeto da nossa análise. Vive da tactilidade dos materiais, da presença expressiva dos suportes desenhados e da recontextualização dos fragmentos em termos arquitetónicos. Tal como afirma Mulazzani (1997, pp.72-73), esta intervenção constrói uma perfeita identificação entre a Arquitetura e o Museu, fazendo com que o edifício seja parte do conteúdo expositivo e o museu seja, em si mesmo, uma obra de arte. Os vários dispositivos são construídos em madeira, ferro, bronze, pedra e numa argamassa de betão com pedra, desenvolvendo-se em continuidade com as paredes, com o chão e o teto, sendo marcantes pela sua expressividade crua e austera. O desenho dos elementos expositivos, os materiais utilizados e a sua estética fazem com que esta intervenção tenha uma expressão moderna, ao mesmo tempo que pareça recuar no tempo, até ao século XV, tendo desencadeado uma forte controvérsia quando abriu ao público, em 1956 (Tafuri, 1989a, p.51). A intervenção integra-se formalmente nas preexistências do castelo, sem qualquer vontade de constituir um elemento ornamental ou decorativo, o que não significa uma falta de atenção para com os detalhes construtivos. Em termos expositivos, cada fragmento é colocado no espaço, de acordo com a sua função ou propósito utilitário, permitindo um conhecimento intuitivo por parte do visitante. Por exemplo, os vitrais são colocados no seu respetivo lugar, à frente dos vidros das janelas, permitindo que a iluminação natural provoque uma alteração cromática no espaço interior; os túmulos são colocados diretamente no pavimento, dentro de um recorte que rebaixa ligeiramente o nível, criando uma diferenciação entre os visitantes e as peças; os vestígios dos capitéis são colocados sobre colunas ou pilares cruciformes (ou com outras secções) formados pela justaposição de blocos de madeira; o pórtico de uma igreja é parcialmente reconstituído com os vários elementos existentes, ficando para o visitante o exercício de o completar mentalmente (ver figura 137-139).

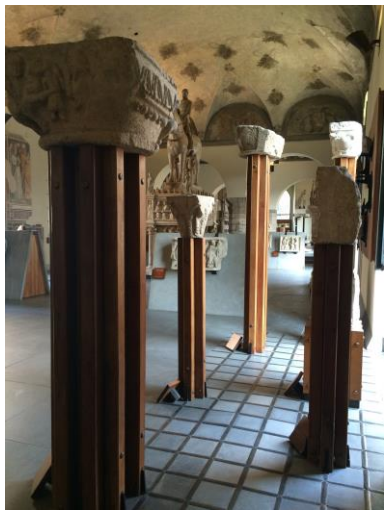


Fig. 137 BPR, Sala della Cancelleria (sala I) – Museo d'Arte Antica, Castello Sforzesco, 1947-1963. Perspetiva 1
(fotografia Bárbara Coutinho. 2016)

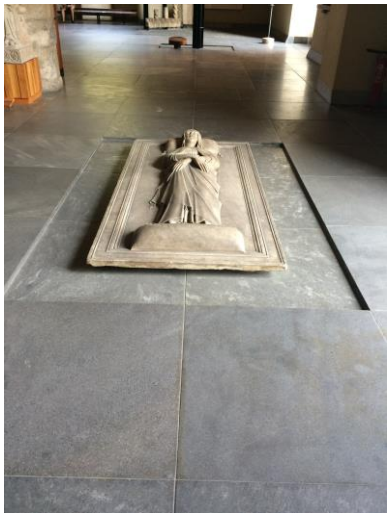


Fig. 138 BPR, Sala della Cancelleria (sala I) – Museo d'Arte Antica, Castello Sforzesco, 1947-1963. Perspetiva 2
(fotografia Bárbara Coutinho. 2016)

Fig. 139 BPR, Sala II e III – Museo d'Arte Antica, Castello Sforzesco, 1947-1963
(fotografia Bárbara Coutinho. 2016)

Compreendemos que a intencionalidade do projeto foi oferecer ao visitante a perceção do espaço onde os vários fragmentos outrora estariam, permitindo, assim, a sua recontextualização e o seu entendimento em termos de escala e de proporção, em relação à arquitetura e ao corpo humano. A iluminação é sobretudo natural, proveniente das grandes janelas do castelo, sendo filtrada por um sistema de ripas móveis, associando-se a esta uma iluminação artificial de candeeiros em metal que projetam a luz sobretudo para os tetos. A interação criada entre cada peça, e o lugar em que esta é colocada, reforça o significado de cada um destes elementos, ao mesmo tempo que faz nascer uma nova obra que transcende o valor individual da peça e do espaço envolvente. Segundo Tafuri (1989a, p.52), a intenção principal de BPR era ensinar as pessoas a olhar.

O visitante, logo à entrada, depara-se de imediato com a *Pusterla dei Fabbri*, uma das antigas portas da cidade medieval, tendo em simultâneo a visão da estátua equestre de Bernabò Visconti (1323-1385) de Bonino de Campione e assistentes (1360-1386), iniciando um percurso histórico que tem início nos tempos gregos e etruscos. Destacamos a pequena *Sala della Cappelletta* (sala V) onde o Grupo BPR desenharam uma cruz, com Cristo crucificado, ligeiramente descentrada em relação ao eixo da sala, em madeira, cujos braços nascem do teto, do chão e das paredes laterais, "crucificando" todo o espaço. Na ampla *Sala delle Armi*, um vasto conjunto de elmos é exposto alinhado na parede, formando vários níveis sobrepostos entre si e à mesma distância, evidenciando-se as peças enquanto conjunto, opção que expressa a influência da estética contemporânea (ver figura 140 e 141)

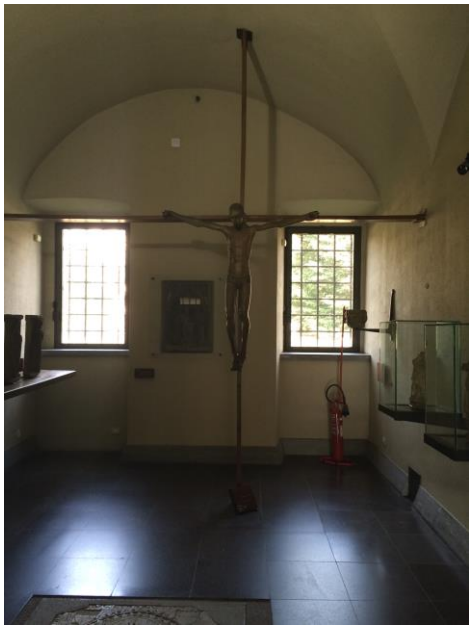


Fig. 140 BPR, Sala della Cappelletta (sala V) – Museo d'Arte Antica, Castello Sforzesco, 1947-1963
(fotografia Bárbara Coutinho. 2016)

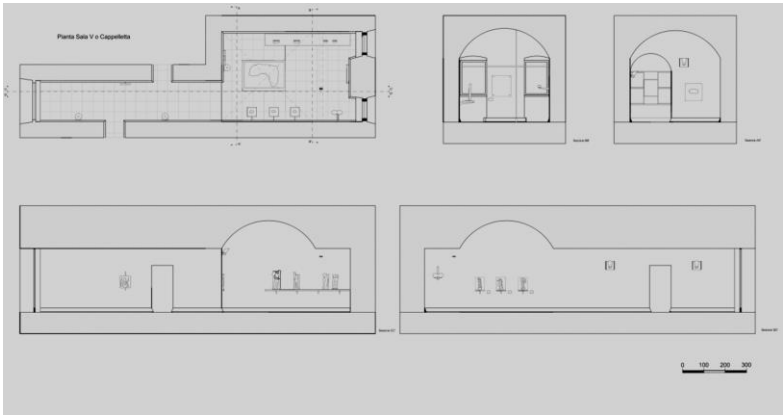


Fig. 141 Plantas e cortes da Sala della Cappelletta (sala V), s.d.
(Autoria Elena Polimi. https://it.wikipedia.org/Riordino_dei_musei_dei_Castello_Sforzesco#media/File:Pdf_Sala_V.svg - Acesso: 2 nov. 2017)

Merece ainda menção a instalação desenhada na *Cappella Ducale* (sala XII) espaço projetado por Benedetto Ferrini (?-1479) e Bartolomeo Gadio (1414-1484) em 1473, com frescos religiosos da autoria de vários pintores, entre os quais Giacomino Vismara e Stefano De Fedeli, onde os BPR instalaram três figuras femininas que entrecruzam os olhares em materno diálogo silencioso, ativando a sala como um espaço de adoração e de contemplação: a *Madonna del coazzone*, escultura atribuída a Pietro Antonio Solari (1445-1493); a *Madonna col Bambino* (sec. XV), escultura gótica colocada na parede sobre um capitel e demarcada com um painel de madeira, e a *Madonna Lia, Milà* (c.1495), pintura atribuída a Francesco Galli (Napoletano) (1470-1501), discípulo de Leonardo Da Vinci (ver figura 142).

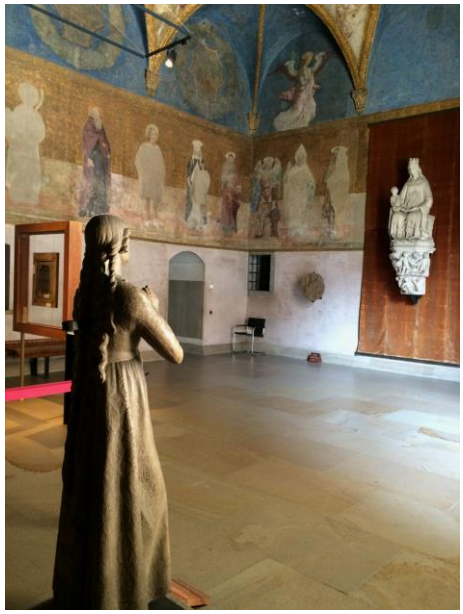


Fig. 142 BPR, Cappella Ducale (sala XII) – Museo d'Arte Antica, Castello Sforzesco, 1947-1963
(fotografia Bárbara Coutinho. 2016)

No final do percurso, no piso térreo, a *Sala degli Scarlioni* abrigava a *Pietà Rondanini*, o último e inacabado trabalho de Michelangelo Buonarroti, em que mãe e filho, em contrário da convencional representação, encontram-se os dois de pé. A *Pietà Rondanini* integra o acervo do museu apenas em 1952, originando uma alteração ao projeto inicial da sala, destinada à apresentação da escultura renascentista da Lombardia. Cientes do valor extraordinário desta obra e do ambiente religioso que Constantino Baroni queria criar (Salsi, 2015, pp.72-73), os BPR desenharam um percurso em desníveis, rebaixando para tal a sala 1.80 metros, tendo, para isso, de destruir uma cave do século XV. Toda a sala foi pensada como um todo, desde o teto falso em madeira de nogueira aos candeiros de metal, diferentes dos projetados para as outras salas, passando pela pontuação meticulosa de poucas peças ao longo do percurso descendente. A intenção era gerar uma gradual aproximação do visitante, sem que este a pudesse ver ao longo do seu trajeto. Assim, desenham uma abside com blocos de arenito cinza (*Pietra Serena*) para isolar a escultura das restantes peças em exposição, criando uma perspetiva de altar, um lugar sacralizado para o recolhimento, intimidade e introspeção do visitante. Dentro da abside que procurava dramatizar o episódio da escultura, o Grupo BPR idealizou um plinto em madeira de oliveira, em forma trapezoidal e com uma base rotativa para a colocação da *Pietà*, procurando permitir a observação da peça em 360˚. A solução expositiva encontrada para a *Pièta* é um exemplo da estratégia italiana de individualizar as obras através da criação de ambientes específicos e unitários (Mulazzani, 1997, p.70). Porém, face às várias críticas, nomeadamente do escritor e diplomata Tommaso Gallarati Scotti (1878-1966) e do historiador e colecionador Lamberto Vitali (1896-1992), a Pietà acabou por permanecer sobre o altar romano do século I, conforme estava desde o início do século XX, decisão que fez com que o público não a pudesse observar em toda a sua plenitude (Salsi, 2015, p.9) (ver figura 143-145).

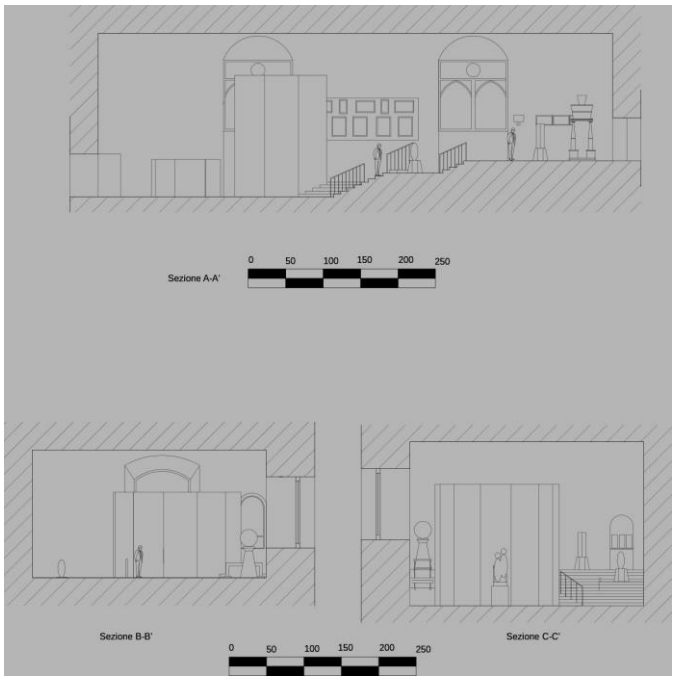


Fig. 143 Cortes da Sala degli Scarlioni (sala XV), s.d.
(Autoria Elena Polimi.
https://it.wikipedia.org/Riordino_dei_musei_dei_Castello_Sforzesco#Corte_interna_e_Portico_dell'elefante - Acesso 3 nov. 2017)

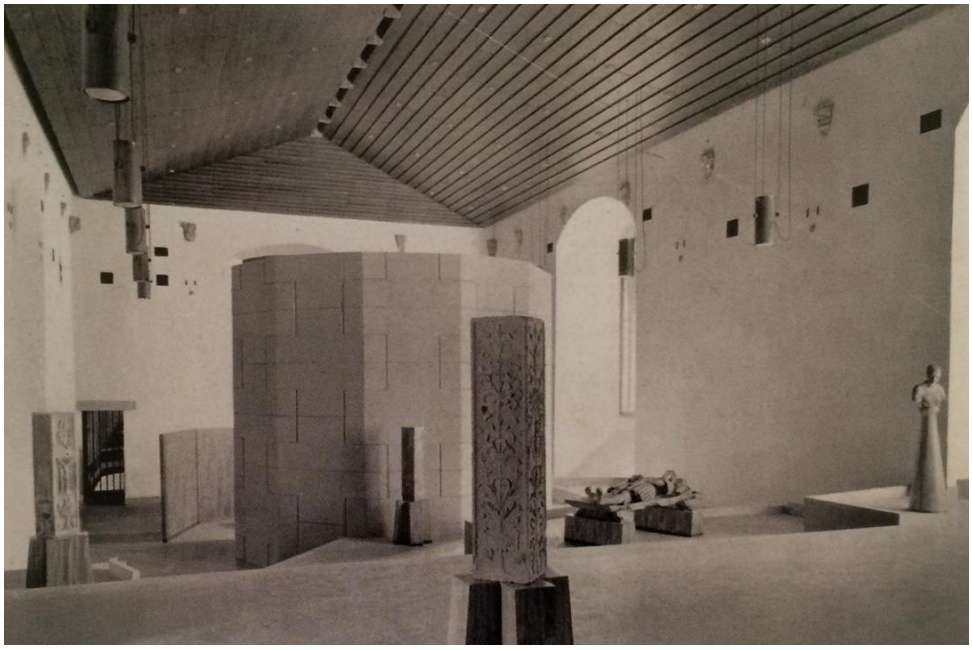


Fig. 144 BPR, Sala degli Scarlioni (sala XV). Perspetiva desde a entrada do público. Museo d'Arte Antica, Castello Sforzesco, 1947-1963
(©Milan Sforza Castle. Salsi, 2015, p.74)

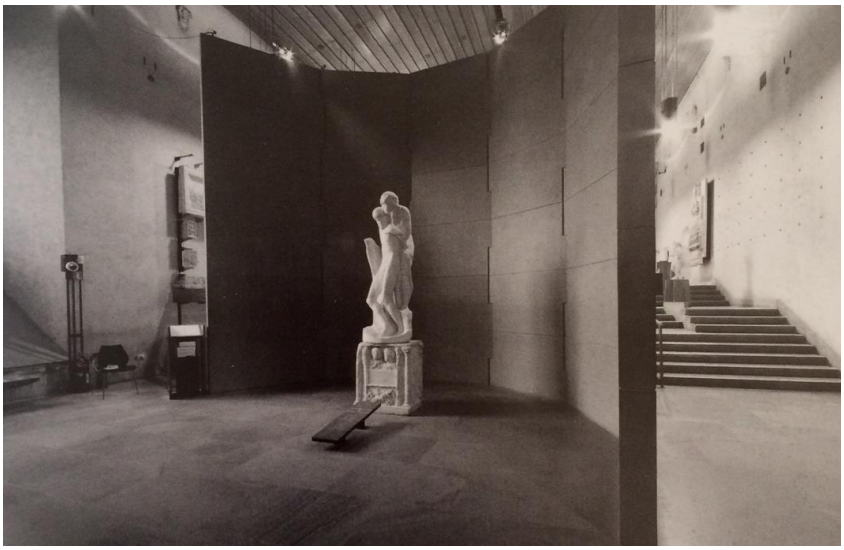


Fig. 145 BPR, Sala degli Scarlioni (sala XV) com a *Pietà Rondanini* sobre o altar romano do século I, no nicho criado com pietra serena. Museo d'Arte Antica, Castello Sforzesco, 1947-1963
(©Milan Sforza Castle. Salsi, 2015, p.11)

Logo após a abertura do museu, em 1956, várias vozes contestaram a museografia dos BPR por a considerarem demasiado invasiva, defendendo a mudança da *Pietà* para um espaço neutro. Porém, esta peça manter-se-ia nesta instalação até 2015[111], ano em que foi feita a sua mudança para outro espaço do Castello Sforzesco, o *Ospedale Spagnolo*, após três anos de restauro deste espaço e de intensivos ensaios sobre as melhores condições de preservação da peça, mesmo em situações sísmicas (aMDL, s.d.d., s.p.), dando origem ao *Museo Pietà Rondanini*. A intervenção de restauro da sala caracterizou-se pela limpeza das paredes e dos tetos de modo a encontrar a arquitetura e a pintura originais do século XVI. Procedeu-se também a uma regularização das paredes com um reboco fino e claro e ao repavimento do chão com carvalho claro (aMDL, s.d.d), constituindo um espaço sóbrio e depurado. Nesta nova instalação, Michele De Lucchi (n.1951)[112] coloca a *Pietà* a eixo da sala, de costas para quem entra, com iluminação natural e artificial, para ser apreciada de todos os lados. A intenção original de De Lucchi era instalar a Pietà sobre a base trapezoidal de madeira projetada pelos BPR, mas razões de segurança implicaram o desenho de um plinto cilíndrico

[111] Até 2015, a *Sala degli Scarlioni* passou por várias transformações, sendo de destacar a introdução de novas peças escultóricas (1990) (Salsi, 2015, p.75) e a instalação de corrimões de segurança que desvirtuaram o desenho original. É também de notar que, em 1999, havia sido realizado um concurso internacional de ideias sobre o melhor conceito expositivo para a Pietà, sendo ganho por Álvaro Siza Vieira (n.1933) que defendia a apresentação isolada desta escultura pelo seu significado civilizacional e artístico (Salsi, 2015, p.9).

[112] Michele De Lucchi é convidado para desenhar esta instalação dada a sua experiência em termos museográficos e também porque, em conjunto com David Chipperfield (n.1953), havia ganho em 2004 o concurso internacional para a realização de um plano diretor com vista à renovação museográfica do Castello Sforzesco (Salsi, 2015, p.18). De acordo com David Chipperfield (2005, s.p.), este plano diretor pretendia melhorar a acessibilidade dos públicos aos vários museus, dotando também o edifício de novos serviços, sendo, para tal, necessário transformar as duas fortificações medievais existentes fora dos panos de muralhas do castelo.

aparentemente simples, mas de engenharia complexa, que garantisse a total segurança desta obra-prima (Salsi, 2015, pp.21-22). O resultado final cria um espaço minimalista, de silêncio e de contemplação, que reforça a escala humana da sala e a extrema humanidade da escultura de Michelangelo. Os outros elementos em exposição nas pequenas salas adjacentes fazem com que a própria história da exposição da peça esteja também em exposição (ver figura 146-148).

Fig. 146 Michele de Lucchi, Museo Pietà Rondanini. Perspetiva geral. 2016
(fotografia Bárbara Coutinho. 2016)

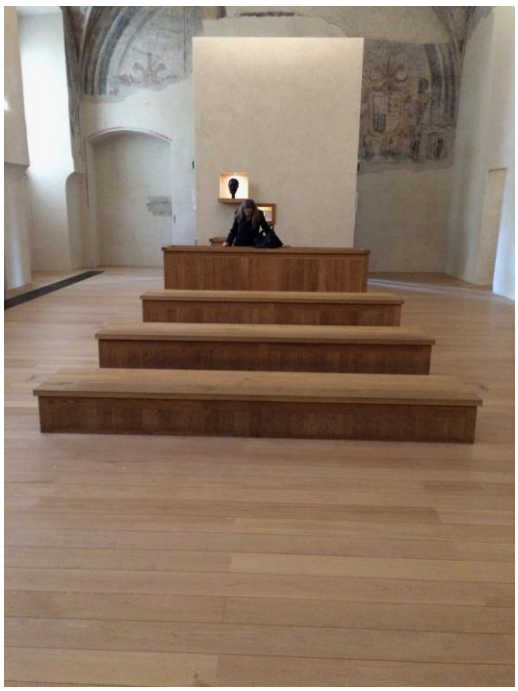


Fig. 147 Michele de Lucchi, Museo Pietà Rondanini. Perspetiva tirada desde a Pietà, 2016
(fotografia Bárbara Coutinho. 2016)

Fig. 148 Michele de Lucchi, Museo Pietà Rondanini. Perspetiva da entrada, 2016
(fotografia Bárbara Coutinho. 2016)

Porém, na antiga sala onde a Pietà se encontrava, a nova opção curatorial é, no mínimo, discutível e paradoxal, visto que se manteve a mesma ambiência, mas instalou-se um televisor no seu lugar, a passar em permanência o processo de transladação da peça de Michelangelo. Esta intervenção, para além de ferir a museografia dos BPR, dessacralizou o espaço, banalizando-o e lança, em nosso entender, um debate sobre a museografia contemporânea (ver figura 149).

Fig. 149 Nova instalação no espaço anteriormente ocupado pela Pietà Rondanini na Sala degli Scarlioni. Museo d'Arte Antica, Castello Sforzesco, 2016
(fotografia Bárbara Coutinho. 2016)

O trabalho de Scarpa, de Albini e dos BPR, nomeadamente a intervenção realizada em núcleos museológicos, mostra a importância da estreita colaboração entre arquitetos, historiadores e

museológos, para além de testemunhar a forma como entendiam a Exposição como uma Obra Total, considerando como conteúdo tanto o edifício como os acervos a apresentar. Reconhecemos também o mesmo respeito pelas obras e pelo património, e a sábia forma de conseguir sublinhar o significado de cada um através da sua articulação, o que por vezes, ocorre quase por confronto, mas que acaba por se harmonizar no todo. Mesmo em termos da política de restauro, a reabilitação dos castelos e dos palácios em que intervêm, consegue não adulterar a sua natureza, mas adaptá-los à nova função expositiva. Os materiais escolhidos (ferro, madeira, pedra, betão) têm uma grande importância, pois a sua utilização e combinação quase sempre inortodoxa, imprimem uma nobreza e atemporalidade a cada intervenção. O resultado são intervenções com uma excelência estética e um valor cenográfico que nos fazem repensar o objeto e a sua exposição, o património e a sua história. Para Tzortzi (2016, p.57) esta escola italiana faz com que a exposição ganhe uma identidade e um significado próprios, sobrepondo-se à ideia de ser uma apresentação do significado individual de cada objeto, o que, em nosso entender, não representa necessariamente um aspeto negativo dada a qualidade concetual, formal e tectónica das várias intervenções, mas também pelo facto de tal consubstanciar a ideia de Exposição como Obra. Scarpa, Albini ou os BPR, com os seus estilos próprios, articulam com mestria a singularidade de cada artefacto, os materiais antigos e modernos, as preexistências, a história de cada lugar, afirmando categoricamente a estética contemporânea e explorando as qualidades fenomenológicas da Arquitetura para acionarem diferentes modos de perceção do visitante.

Frederick Kiesler, Exposição como Galáxia e o pensamento correlacionista

Frederick Kiesler protagoniza um momento singular para o conceito de Exposição como "Obra de Arte Total", pois, ao longo da sua vida, idealiza e desenvolve radicais experiências expositivas onde redefine as relações entre os objetos, o espaço e o público. Arquiteto, escultor, designer, artista, poeta e teórico, Kiesler não chegou a completar os seus estudos em Arquitetura ou em Artes, mas no início da década de 1920, trabalhava já como cenógrafo, experiência importante para a forma como iria desenvolver a sua teoria correlacionista em termos expositivos, concretizando algumas das suas ideias visionárias. É também nesses anos que começa a escrever o seu pensamento arquitetónico e urbanístico em vários artigos e publicações.

Kiesler entendia a Exposição como uma Galáxia habitada por objetos, espaços e públicos, um lugar onde as Artes se voltavam a reunificar, readquirindo uma força vital para a vida do ser humano. Em 1942, Kiesler resume num curto e elucidativo parágrafo o propósito subjacente a todo o seu trabalho expositivo:

> "Primitive man knew no separate worlds of vision and of fact. He knew one world in which both were continually present within the pattern of everyday experience. And when he

> carved and painted the walls of his cave or the side of a cliff, no frames or borders cut off his works of art from space or life – the same space, the same life that flowed around his animals, his demons and himself"[113] (in Davidson e Rylands, 2004, p.174).

A aspiração de Kiesler de querer estabelecer a unidade entre a Vida e as Artes é influenciada pelo pensamento de Josef Hoffmann e do círculo de Viena com quem convive nos primeiros anos da sua vida profissional (Philips, 2001, p.27; Bogner, 2004, p.41). Segundo Kiesler, a unidade e a força vital das Artes tinha sido perdida, muito embora reconheça o esforço de vários artistas que ao longo da história procuraram a revitalização das artes. A terminologia usada por Kiesler é intencional e assertiva. Por Galáxia, entendemos que a visão de Kiesler tem uma abrangência cósmica, na medida em que concebe o espaço expositivo como um sistema complexo de múltiplas entidades ou partículas que geram entre si um campo energético próprio, ao mesmo tempo que é, em si mesmo, uma totalidade que não pode ser abarcada na sua plenitude, mas da qual o homem faz parte, como um pequeno grão ou partícula. Na Exposição como Galáxia, todos os elementos têm a mesma importância e estão numa intercorrelação dinâmica, criando uma obra maior que pode ser vivenciada em termos místicos. A sua linguagem e os termos utilizados nos vários manifestos e textos escritos expressa com clareza a sua leitura mística e espiritual da Arte e da Arquitetura (Bogner e Noever, 2001, pp.11-12), entendo-as como veículos de uma conexão do ser humano com o todo. Por outras palavras, cada elemento é pensado pelas intercorrelações que estabelece com os restantes num todo contínuo, constituído por tempo-espaço-arquitetura, cuja principal característica é a plasticidade e a elasticidade (compreendida como adaptabilidade) de cada um dos seus elementos, demonstrando um entendimento holístico do homem e do universo.

Na génese da sua teoria correlacionista está a convicção de que a essência da realidade não se encontra na "coisa" em si mesma, mas na maneira como esta se correlaciona no seu próprio ambiente. Deste modo, podemos entender o correlacionismo como ciência das relações, tal como Kiesler expressa, em 1942:

> "the tradicional art object, be it a painting, a sculpture or a piece of architecture is no longer seen as an isolated entity but must be considered within the context of this expanding environment. The environment becomes equally important as object, if not more so,

[113] "O homem primitivo não tinha a visão e o facto como realidades separadas. No seu mundo, ambas estavam sempre presentes, em resultado da vivência quotidiana. E quando ele esculpia e pintava as paredes da sua caverna ou um lado de um penhasco, não haviam molduras ou fronteiras a separar as suas obras de arte do espaço e da vida – o espaço era o mesmo, tal como era a vida que fluia em torno dos seus animais, dos seus demónios e de ele mesmo" (trad. autora).

> because the object breathes into the surrounding but also inhales the realities of the environment no matter in what space"[114] (in Davidson e e Rylands, 2004, p.42).

No *Manifesto of Correalism*, escrito em 1947 (facsimile in Bogner e Noever, 2001), esta teoria era descrita como um sistema integrado de interrelações físicas e psicológicas entre o espaço, as obras e os públicos, nascida e amadurecida da observação ambiental, tendo em conta a evolução tecnológica e a investigação biotécnica. Embora este manifesto tenha sido publicado apenas em 1949, as ideias que contém começaram a ser desenvolvidas e experienciadas muitos anos antes. Em 1924, concebe a *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik (Exposição Internacional das Novas Técnicas de Teatro),* em Viena e, um ano depois, em 1925, desenha o pavilhão austríaco *Raumstadt (Cidade no Espaço)* para a *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, em Paris. Na primeira situação, Kiesler desenvolve um sistema de painéis de madeira de diferentes texturas e pintados de vermelho, preto e branco, colocados na horizontal, vertical e diagonal e assentes numa grelha de prumos horizontais e verticais que formavam a unidade *T* e *L*. Deste modo, criava uma estrutura modular que permitia a colocação de peças bidimensionais e tridimensionais em diferentes planos, incorporando o sistema de iluminação, ao mesmo tempo que conseguia garantir uma permeabilidade visual entre os vários pontos da sala (Bogner, 2004, p.35). Já em Paris, Kiesler suspende do teto, num ambiente escurecido, uma estrutura tridimensional em madeira criada pela interseção de planos em diferentes direções e alturas, pintados de vermelho, amarelo e azul, e com uma iluminação direcionada, dando uma tridimensionalidade concreta à pesquisa neoplasticista que podia ser assim sentida pelo público enquanto deambulava à sua volta (Bogner, 2004, p.40). Só em 1936 é que Kiesler cria o laboratório *Design-Correlation* na Universidade de Columbia, onde é professor, e um ano depois, inicia a publicação de uma série de artigos no *Architectural Record* sobre o correlacionismo.

Porém, é em 1942, que Kiesler materializa o seu entendimento do espaço expositivo correlacionista na exposição *Art of this Century (Arte deste Século)* desenhada para a apresentação da coleção de Arte Abstrata e Surrealista de Peggy Guggenheim (1898-1979). Kiesler concebe quatro espaços expositivos, a saber, a *Abstract Gallery*, a *Surrealist Gallery*, a *Kinetic Gallery* e a *Daylight Gallery*, criando diferentes atmosferas que espelham a própria pesquisa artística apresentada em cada espaço (Davidson e Rylands, 2004). Na nota de imprensa emitida por ocasião da inauguração da

[114] "o objeto de arte tradicional, seja uma pintura, uma escultura ou uma peça de arquitetura, deixa de ser visto como uma entidade isolada, devendo ser considerado dentro do contexto de um ambiente em expansão. O ambiente torna-se tão importante como o objeto, ou mesmo mais, porque o objeto imana para o ambiente, mas também inala as realidades desse ambiente, independentemente do espaço que seja" (trad. autora).

exposição, a qual ficaria aberta ao público até 1947, Kiesler resume as principais características de cada espaço. Analisamos apenas a *Abstract Gallery* (*Galeria Abstrata*) e a *Surrealist Gallery* (*Galeria Surrealista*) pela sua representatividade. Antes, porém, importa assinalar duas inovações gerais introduzidas por Kiesler para reunificar a Arquitetura e as Artes: as pinturas são retiradas das convencionais molduras e expostas diretamente no espaço; e a perceção do visitante é ativada através do seu reposicionamento físico no espaço. Segundo Kiesler, a primeira opção fazia com que a pintura deixasse de estar artificialmente destacada ou que fosse um mero elemento decorativo para passar a ser parte integrante da sala, constituindo-se como uma unidade independente, mas em relação dinâmica com o espaço (Bogner, 2004, pp.36-37). Igualmente importante era a ativação da perceção do público através de uma série de objetos correlacionistas que modificavam o posicionamento habitual do corpo em relação ao espaço e às peças. Kiesler idealiza-os como uma familia de objetos multifuncionais que serviam de móvel de assento, permitindo sentar e reclinar, ou de suporte expositivo, permitindo a colocação de esculturas ou a exposição e manuseamento de pinturas e desenhos, podendo o público direcionar as peças segundo o seu melhor ângulo de visão. Construídos em madeira e em linóleo de várias cores, assumiam diferentes formas biomórficas (Davidson e Rylands, 2004, pp.244-249) (ver figura 150). Entre os vários desenhos e esboços, encontram-se ainda projetos visionários de elementos físicos com os quais Kiesler aspirava conseguir oferecer ao público a sensação de gravitar no espaço, perdendo a noção de peso, de modo a experimentar novas formas de contemplação das peças e de vivência do espaço (Bogner, 2004, p.45). Embora não tenham chegado a ser concretizados, estes elementos são importantes, pois permitem entender como Kiesler concebia a exposição como um sistema integrado e acreditava ser possível alterar o modo de percecionar, sentir e entender a Arte.

Fig. 150 Frederick Kiesler, desenho de *peça correlacionista AoTC*, 1942
(publicado em *Design Correlaction*, 1943 in Davidson e Rylands, 2004, p.246)

Na *Surrealist Gallery (Galeria Surrealista)*, as paredes eram côncavas e tinham várias estruturas em metal e em madeira em diferentes alturas, pensadas como braços esticados cujas mãos agarravam as pinturas, projetando-as para junto dos visitantes, que as podiam redirecionar. As obras, afastadas das paredes e iluminadas individualmente, pareciam flutuar no espaço, enquanto a curvatura das paredes era sublinhada por uma suave iluminação geral e pelo teto baixo (Davidson e Rylands, 2004, pp.230-239). O ambiente geral era escurecido, sendo que a cor e a intensidade da luz eram programadas em sinestesia com uma instalação de som de um comboio em andamento, estimulando os vários sentidos do visitante (ver figura 151).

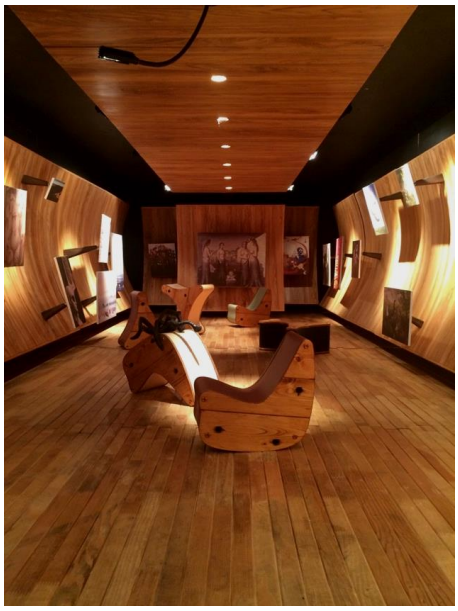


Fig. 151 Frederick Kiesler*, Surrealist Gallery (Galeria de Arte Surrealista)*, *Exposição Art of this Century (Arte deste Século)*, 1942
(Maqueta 1:3 para a exposição *Frederick Kiesler: Life Visions*, MAK, Viena, 2016. fotografia Bárbara Coutinho. 2016)

Na *Abstract Gallery (Galeria Abstrata)*, as paredes foram anuladas com um tecido azul ondulante e tensionado através de um sistema de fixação simples e visível. A iluminação era uniforme e obtida por tubos fluorescentes, em oposição com a dramaticidade da galeria surrealista. As telas e as pequenas esculturas dispostas em diferentes ângulos através de um sistema de cordas tensionadas em forma de V, de diamante ou de pirâmide invertida (Davidson e Rylands, 2004, pp.214-217) formavam um espaço abstrato de cores, linhas e planos (ver figura 152).

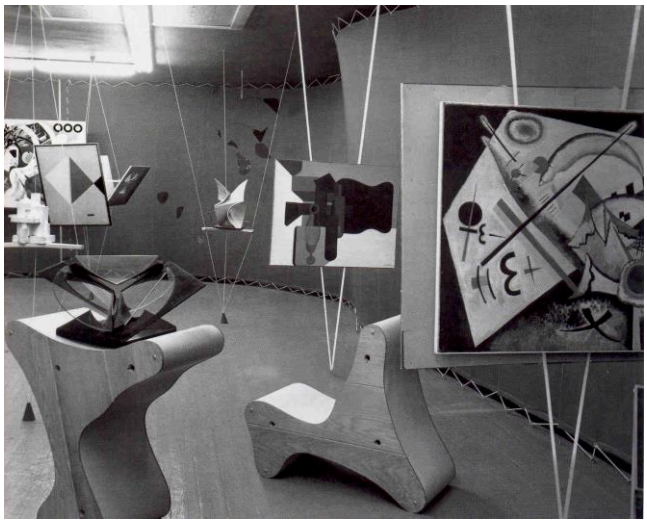


Fig. 152 Frederick Kiesler, *Abstract Gallery (Galeria de Arte Abstrata)*, *Exposição Art of this Century (Arte deste Século)*, 1942
(Fotografia Berenice Abbott. Davidson e Rylands, 2004, p.219)

Em 1947, Kiesler desenha mais duas exposições importantes. A exposição *Blood Flames* (*Chamas de Sangue*) na Hugo Gallery (Nova Iorque) e a *Exposition Internationale du Surrealism* (*Exposição Internacional do Surrealismo*) na Galerie Maeght (Paris), onde ganha destaque a *Salle de Superstition*. Em Nova Iorque, Kiesler cria uma unidade contínua e elástica através de um campo de cor que percorre os planos do teto, das paredes e do chão. As pinturas sem moldura, são colocadas diretamente no chão inclinadas e encostadas à parede; nos cantos; penduradas no teto ou em diferentes alturas da parede (Bogner, 2004, p.37). Para uma pintura de Wilfredo Lam (1902-1982), Kiesler desenha um compartimento individual, fechado com cortinas translúcidas, suspende a tela no teto e instala um objeto correlacionista que obriga o público a reclinar-se para ver a peça na horizontal (Bogner, 2004, p.46). Para Kiesler, a exposição surrealista em Paris representava o corolário do seu pensamento uma vez que a havia idealizado como um organismo vivo sem qualquer distinção entre as peças e o espaço (Manifesto do Correlacionismo in Bogner e Noever, 2001). O espaço da *Salle de Superstition* assemelha-se a uma gruta, remetendo para a referência que Kiesler dava em 1942 das cavernas da pré-história e do papel que a Arte tinha então para o homem. Kiesler convida Marcel Duchamp, Max Ernst, Roberto Matta (1911-2002), Joan Miró (1893-1983) e Yves Tanguy apresentando-lhes as especificações precisas sobre o objetivo e os locais onde a participação de cada um devia ocorrer, expondo com clareza o modo como estes iriam contribuir para a sua obra – *Salle de Superstition*. Nesta medida, Kiesler não é só o arquiteto-curador da exposição, é também o artista que determina a forma como os outros artistas participam na sua obra, assumindo, como afirma em 1947 (cit. Bogner, 2004, p.47), o papel de demiurgo de uma nova galáxia onde todos os elementos estão em correlação, o que nos leva a refletir sobre a natureza autoritária de toda a sua ação. Já em 1942, por ocasião da exposição *Art of this Century*, a forma como o público era ativado

através do seu reposicionamento no espaço, da circulação e do manuseamento de dispositivos levava Henry McBride, num artigo no *New York Sun*, a manifestar a forma como se tinha sentido uma marioneta (Messer, 1998, p.193). Apesar deste determinismo, o trabalho de Kiesler procura tornar as Artes mais acessíveis e próximas do público. Em comparação com o trabalho expositivo de El Lissitzky e de Duchamp, artistas próximos de Kiesler, este expressa-se de forma objetiva e projetual enquanto arquiteto e designer com uma forte componente artística, procurando concretizar a sua visão mística da Arte e o seu ideal holístico do homem.

Lina Bo Bardi, Exposição como Manifestação e Museu sem paredes

A arquiteta Lina Bo Bardi (1914-1992) teve uma longa e intensa produção enquanto curadora e designer de exposições. A sua reflexão sobre o Museu e a Exposição insere-se no seu vasto trabalho sobre as Artes e a Cultura, e cobre um período de mais de 40 anos, tendo ainda início em Itália, antes da sua viagem para o Brasil, em 1946, juntamente com o seu marido, o jornalista, historiador, colecionador e galerista Pietro Maria Bardi (1900-1999). A hipótese de Exposição como "Obra de Arte Total", no caso de Bo Bardi, é colocada por motivos distintos da visão cósmica e mística de Kiesler. Apesar de ambos aspirarem em restabelecer uma interconexão entre a Vida e as Artes, Bo Bardi fazia-o com uma intencionalidade política, uma perspetiva antropológica da cultura e uma abordagem pedagógica. Esta última mais evidente após a sua passagem pela Bahia, entre 1959 e 1964 (Lima, 2014, p.82), em sintonia com o pensamento museológico dos anos sessenta, nomeadamente com as ideias de museu-escola e de antimuseu. Defendendo uma dessacralização da cultura, procurava que o museu acolhesse e divulgasse, através da abertura dos seus espaços e da pluralidade da sua programação, todas as expressões culturais do quotidiano, assumindo-se como um lugar verdadeiramente democrático, participativo e vital. Esta perspetiva tem subjacente a convição de Bo Bardi de que a Cultura e as Artes desempenhavam um papel central na transformação do homem e da sociedade, comprometendo-se com esta ideia tanto a nível político como social. Para Bo Bardi, os museus e as exposições não se deviam destinar a uma elite de iniciados ou de especialistas, pelo contrário, eram para ser vividos e sentidos por todo o povo, no mais amplo sentido da palavra, conforme sustenta Latorraca (2014, p.11), o que fazia com que Bo Bardi procurasse sempre de forma militante utilizar uma linguagem direta, simples e clara. Uma das características mais marcantes da perspetiva curatorial de Bo Bardi era a forma como articulava a cultura dita erudita e a cultura dita popular, trabalhando a cultura material e imaterial no seu todo. Nessa medida, Bo Bardi é uma das principais responsáveis pela valorização da cultura popular brasileira e pelo reconhecimento da herança indígena ou pré-Cabral (Latorraca, 2014, p.13). Toda a sua ação continha o seu ideal político, ao entender a Arte como "um trabalho altamente qualificado,

mas trabalho" (Bardi, 1970 cit. Pedrosa e Proença, 2015, p.135), manifestação de um coletivo, e não como uma ação individual e descontextualizada. Por este motivo, qualquer objeto que apresentasse, independentemente da sua época, era exposto como uma demonstração da aspiração, da capacidade inventiva, do engenho e da consciência do ser humano. Adquire ainda particular interesse a forma como Bo Bardi procurava tornar contemporâneo qualquer artefacto do passado, sublinhando mais a sua universalidade do que o seu valor particular. Bo Bardi não advogava uma visão da Arte pela Arte ou da Arquitetura pela Arquitetura. Propunha, antes, justaposições e inter-relações entre peças de naturezas e de períodos distintos, misturando a Arte Antiga com as expressões contemporâneas, os artefactos vernaculares e os vestígios arqueológicos, os objetos industriais e o artesanato, de forma a questionar categorias e estereótipos (Latorraca, 2014, p.11). Ainda segundo este autor (2014, p.18), Bo Bardi apelava a uma consciencialização coletiva da criatividade que existia na vida de qualquer pessoa, valorizando as suas mais diversas expressões, sem qualquer juízo ou hierarquização.

Esta intencionalidade curatorial traduzia-se em termos expositivos por uma poética *povera* construída através de uma linguagem simples e despojada, com parcos recursos e assente na utilização dos materiais naturais, sendo, ao mesmo tempo, alegre, despretensiosa e com uma certa dose de humor. Neste âmbito, o privilégio dado ao uso de materiais naturais e de técnicas de trabalho milenares tinha também uma intenção política, conforme Bardi expressa (Latorraca, 2014, p.34), pois significava uma alternativa à padronização da sociedade de consumo. Desde as primeiras instalações no MASP, instituição fundada e dirigida pelo seu marido Pietro entre 1947 e 1996, até às últimas exposições comissariadas e desenhadas no Sesc Fábrica da Pompeia, Bo Bardi introduz no espaço expositivo o sentido de manifestação, de festa, de participação e de coletivo, conforme sublinham Ferraz (1993), Pedrosa e Proença (2015) ou Latorraca (2014). Isto é visível quando introduz nas exposições a culinária, as danças tradicionais, o misticismo, as sonoridades e as referências populares, como o terreiro de candoblé ou as feiras do sertão nordestino. Em termos de organização espacial, Bo Bardi optava pela planta livre e pelos espaços amplos, explorando as noções de transparência, de flexibilidade e de amplo campo de visão, independentemente de ocorrerem em lugares preexistentes, como o MASP 7 de Abril, o Solar do Unhão da Bahia ou o Sesc Pompeia, ou em espaços desenhados de raiz, como o MASP da Avenida Paulista, da sua autoria.

Da vasta obra de Bo Bardi, analisamos as exposições *Bahia* (Parque Ibirapuera, 1959); *Civilização Nordeste* (Museu de Arte Popular do Unhão, 1963) e *Design no Brasil: História e Realidade* (Sesc Fábrica da Pompeia, 1982), destacando ainda a conceção espacial e museográfica de Bo Bardi para a

Pinacoteca e a exposição *A Mão do Povo Brasileiro*, desenhadas para a inauguração da nova sede do MASP na Avenida Paulista, em 1968-69.

A exposição *Bahia,* concebida em colaboração com Martim Gonçalves, diretor da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, realiza-se na marquise do Parque Ibirapuera por ocasião da V Bienal de Arte de São Paulo. Bo Bardi e Gonçalves apresentam as Artes do quotidiano da Bahia numa encenação que cria um ambiente rico e diverso em termos sensoriais. O espaço é delimitado pelo recurso a pesadas e escuras cortinas, solução frequentemente usada por Bardi e que confere uma expressão cénica assinalável, sobretudo por serem aqui usadas em associação com um tecido claro tensionado que define um teto de luz. Bo Bardi experimenta novos recursos, como a aplicação e modelação de um comum papel de alumínio sobre uma parede, de modo a obter a textura desejada para a exposição de peças barrocas, ou a utilização de uma parede de alvenaria caiada para uma apresentação densa de ex-votos. Igualmente relevante é o modo como redesenha as bases de betão das estruturas metálicas, já usadas anteriormente como suporte das obras, adotando nesta exposição a forma cónica onde adiciona conchas. No espaço amplo da exposição, duas grandes árvores construídas com flores de papel e cata-ventos ganhavam protagonismo, dando um sinal inequívoco da festa desejada. Estes elementos demonstram também como Bo Bardi aprofunda a sua estética *povera* através da expressividade de materiais pobres, associados a elementos naturais, tendência que irá continuar e explorar e que adquire particular relevância em termos arquitetónicos no Sesc Pompeia, da sua autoria. Dando corpo à ideia de Exposição como Manifestação, Bo Bardi cobre todo o chão da exposição com folhas de eucalipto, evocando desta forma os terreiros de candomblé, e oferece, na inauguração, comidas e danças tradicionais da Bahia (Latorraca, 2014, pp.119-120) (ver figura 153).

Fig. 153 Lina Bo Bardi, exposição *Bahia*, São Paulo, 1959
(Fotografia de Miroslav Javurek. Acervo Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi. Latorraca et al, 2014, p.122)

A exposição *Civilização Nordeste* realiza-se no Museu de Arte Popular do Unhão (Bahia, 1963), projeto museológico de Bo Bardi, também responsável pela recuperação e restauro do seu edifício, o Solar do Unhão, antigo engenho de açúcar construído em meados do século XVI (Lima, 2014, p.82 e p.88). Este trabalho decorre durante a sua estadia na Bahia, entre 1959 e 1964, enquanto dirige o Museu de Arte da Bahia (MAM/Bahia), instalado no *foyer* do Teatro Castro Alves, em Salvador. Esta exposição ocupava os dois pisos do Solar, sendo representativa da atenção que Bo Bardi dava à produção pré-artesanal brasileira, estudando este universo e reunindo muitos artefactos e vestígios utilitários, de cozinha, mesa e trabalho, em bases e estantes de pinho, material pobre que passa a usar como metáfora da cultura material brasileira (Latorraca, 2014, pp.135-145). A opção expositiva predominante é densificar as peças de cerâmica, vime, tecido, osso, madeira ou metal, apresentando-as à semelhança das feiras tradicionais e dos mercados de rua (Latorraca, 2014, p.36) em estantes, prateleiras, tábuas verticais e bases de pinho cru com uma expressão evidente, mas Bo Bardi recorre também à individualização de algumas peças através de suportes construídos com base em betão e haste em metal. A proximidade concetual e formal entre a arquitetura do Solar e as opções expositivas faziam com que até a inovadora escada em caracol desenhada por Bo Bardi a partir de técnicas construtivas populares parecesse também uma obra em exposição. Continuando a procurar fazer de cada Exposição uma experiência multissensorial, Bo Bardi decide queimar incenso, conforme era hábito nas igrejas coloniais do nordeste (Latorraca, 2014, p.44) (ver figura 154 e 155).

Fig. 154 Lina Bo Bardi, exposição *Civilização Nordeste,* Museu de Arte Popular do Unhão, Bahia, 1963. Perspetiva 1
(Fotografia de autoria desconhecida. Acervo Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi. Latorraca et al, 2014, p.140)

Fig. 155 Lina Bo Bardi, exposição *Civilização Nordeste,* Museu de Arte Popular do Unhão, Bahia, 1963. Perspetiva 2
(Fotografia de autoria desconhecida. Acervo Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi (Latorraca et al, 2014, p.139)

Em 1982, a exposição *Design no Brasil: História e Realidade* com a qual inaugura o Sesc Fábrica da Pompeia, tem claras afinidades com a exposição *Civilização Nordeste*. Na ampla e alta nave destinada por Bo Bardi para receber mostras temporárias, em ligação visual com a biblioteca de lazer, leitura e videoteca, a exposição estruturava-se em dois pisos, construídos com pinho e andaimes de obras (Latorraca, 2014, pp.169-175), sendo unidos por uma rampa no sentido longitudinal que, à semelhança do gesto de Gropius, Le Corbusier e Wright, criava uma promenade arquitetural através da qual os visitantes tinham diferentes vistas panorâmicas sobre os densos núcleos de peças dispostas em suportes de pinho ou, no caso do mobiliário e da maquinaria, diretamente no chão da antiga fábrica. As peças apresentadas testemunham a leitura antropológica de Bo Bardi do Design, uma vez que são reunidos artefatos das culturas indígenas, da produção pré-artesanal e da produção industrial brasileira. Bo Bardi ativava as paredes de tijolo, o travamento do teto e o chão através da distribuição e da disposição das peças em vários planos e alturas que configuravam uma atmosfera de festa e de participação, sucessivamente recriada nos anos seguintes (Lima, 2014, p.92), em exposições como *Mil Brinquedos para a Criança Brasileira* (1983) ou *Entreato para Crianças* (1985) (ver figura 156-158).

Fig. 156 Lina Bo Bardi, exposição *Design no Brasil: História e Realidade*, Sesc Pompeia, São Paulo, 1982. Perspetiva da sala

(Fotografia Arnaldo Pappalardo. Vainer e Ferraz, 2013, p.113)

Fig. 157 Lina Bo Bardi, exposição *Design no Brasil: História e Realidade*, Sesc Pompeia, São Paulo, 1982. Perspetiva da rampa e do plano superior

(Acervo Marcelo Ferraz. Vainer e Ferraz, 2013, p.112)

Fig. 158 Lina Bo Bardi, exposição *Mil Brinquedos para a Criança Brasileira*, Sesc Pompeia, São Paulo, 1983

(Fotografia Paquito. Acervo instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Vainer e Ferraz, 2013, p.115)

Porém, é em 1969 (com uma pré-inauguração em 1968) que a Arquitetura e a Museografia de Bo Bardi ganham uma notoriedade mundial com a abertura da nova e monumental sede do MASP na Avenida Paulista, inaugurada com uma nova instalação da Pinacoteca e a exposição *A Mão do Povo Brasileiro*, onde desenvolve as duas estratégias museográficas que vinha a trabalhar em simultâneo desde 1947 (Latorraca, 2014): o espaço expositivo amplo, aberto e permeável onde os suportes expositivos transparentes, leves, móveis e individualizados quase que se dissolvem no espaço permitindo a cada visitante um vasto campo de visão; e o espaço expositivo densificado através da multiplicidade e da acumulação de peças em vários tipos de suportes expositivos em pinho cru ou pintado, invocando a atmosfera alegre e informal dos mercados de rua, dos bazares ou das feiras tradicionais. Enquanto a primeira solução era aplicada por Bo Bardi em exposições de Arte Antiga e Contemporânea, a segunda opção, em que dominava o sentido da materialidade, era mais comum em exposições antropológicas, onde o principal objeto em exposição era a cultura do coletivo social. Bo Bardi estabelece também uma estreita unidade entre o edifício (contentor) e as duas opções expositivas (conteúdo), sendo este um dos pontos fortes desta museografia. As duas áreas expositivas principais são instaladas no volume paralelipipédico de vidro suspenso, solução possível graças à utilização de duas vigas-ponte com mais de 70 metros, e que configura uma praça pública coberta ao nível da avenida. O piso superior, com um vão livre de 70 metros x 30 metros, 2100m^2 sem pilares ou divisões, é destinado à instalação da Pinacoteca. É para este espaço que Bo Bardi aperfeiçoa tecnicamente a solução expositiva que vinha experimentando desde 1947 (Latorroca, 2014, p.24) do cavalete de cristal (conforme designava) para a colocação individual de pinturas, formado por uma base cúbica de betão, um plano vertical de vidro e elementos de fixação em madeira. Buergel (2015, p.125) e Lima (2014, p.90) sublinham a simbiose que existe entre a expressão e a materialidade do edifício e dos cavaletes, e que muito contribui para a gradação de escala entre a cidade, o edifício, a exposição, as obras e o homem. A vivência espacial do visitante integra uma dupla sensação de suspensão, do volume arquitetónico na cidade e das obras no espaço (ver figura 159).

Fig. 159 Lina Bo Bardi, Pinacoteca do MASP Avenida Paulista, São Paulo, década de 1960
(© MASP. Pedrosa e Proença, 2015, p.139)

Os cavaletes, com a mesma dimensão e altura, dispunham-se no plano aberto segundo uma métrica regular, criando uma unidade com o edifício, ao mesmo tempo que se tornavam o elemento central da Museografia, permitindo ao público ver a frente e o verso de cada tela. As pinturas eram originalmente dispostas por escolas e regiões (Pedrosa e Proença, 2015, p.16), sem qualquer hierarquia. Bo Bardi recusava também usar qualquer sinalização expositiva que indicasse um circuito (Buergel, 2014, p.128), oferecendo a cada visitante a possibilidade de definir o seu próprio percurso e a abertura de encontrar múltiplas leituras em resultado das justaposições visuais criadas entre as obras. Numa atitude radical, Bo Bardi retirava as legendas da sua posição convencional, ao lado de cada obra, transpondo-as para o verso da tela e do cavalete. Deste modo, dissociava o ato de ver do ato de ler (Buergel, 2015, p.125), dando primazia à contemplação de cada obra pelas suas qualidades intrínsecas, e não pela sua autoria (Latorraca, 2014, p.26) (ver figura 160).

Fig. 160 Visita de estudantes à Pinacoteca do MASP Avenida Paulista, 1983
(© MASP. Pedrosa e Proença, 2015, p.86)

Embora os cavaletes se tenham tornado um ícone da Museografia e uma expressão da intencionalidade política de Bo Bardi, acabaram por ser substituídos, em 1996, na sequência da saída de Pietro Maria da direção do MASP, por convencionais planos verticais de parede, por vezes pintados de diferentes cores, que segmentavam o espaço e definiam um percurso. Entre as razões que justificaram esta mudança, referiram-se problemas com a preservação e a segurança das peças, com o excesso de iluminação natural, com os reflexos causados pela multiplicação dos planos de vidro, com a leitura confusa que suscitavam e com a incapacidade de expor obras de grandes dimensões (Miyoshi, 2015, pp.99-100) (ver figura 161).

Fig. 161 Exposição *O Triunfo do Detalhe (e depois nada)*, MASP Avenida Paulista, São Paulo, 2013
(http://dasartes.com/materias/entrevista-%C2%96heitor-martins/ - Acesso 2 jul.2017**)**

Em 2015, o MASP decidiu repor a museografia original de Bo Bardi, considerando os cavaletes como parte constituinte do património do museu, tendo-se desenvolvido um projeto de aperfeiçoamento técnico levado a cabo por Heitor Martins e Adriano Pedrosa (n.1965), presidente e curador do MASP, e pela equipa de jovens arquitetos Martin Corullon (n.1973) e Gustavo Cedroni. As obras passaram a ser dispostas por ordem cronológica, continuando-se a solicitar a participação ativa do público na definição da sua própria visita e leitura, ao mesmo tempo que a exposição, intitulada *Acervo em Transformação*, era concebida como um discurso aberto, de modo a permitir diferentes remodelações. Para além de terem sido introduzidas alterações em termos de fixação, de estabilidade e de resistência do suporte expositivo, o vidro temperado passou a ter várias dimensões para oferecer uma solução mais flexível à exposição de obras de diferentes tamanhos. Na reposição desta museografia, os cavaletes passam a ter quatro tamanhos de vidro para poderem apresentar obras de várias dimensões (ver figura 162-164).

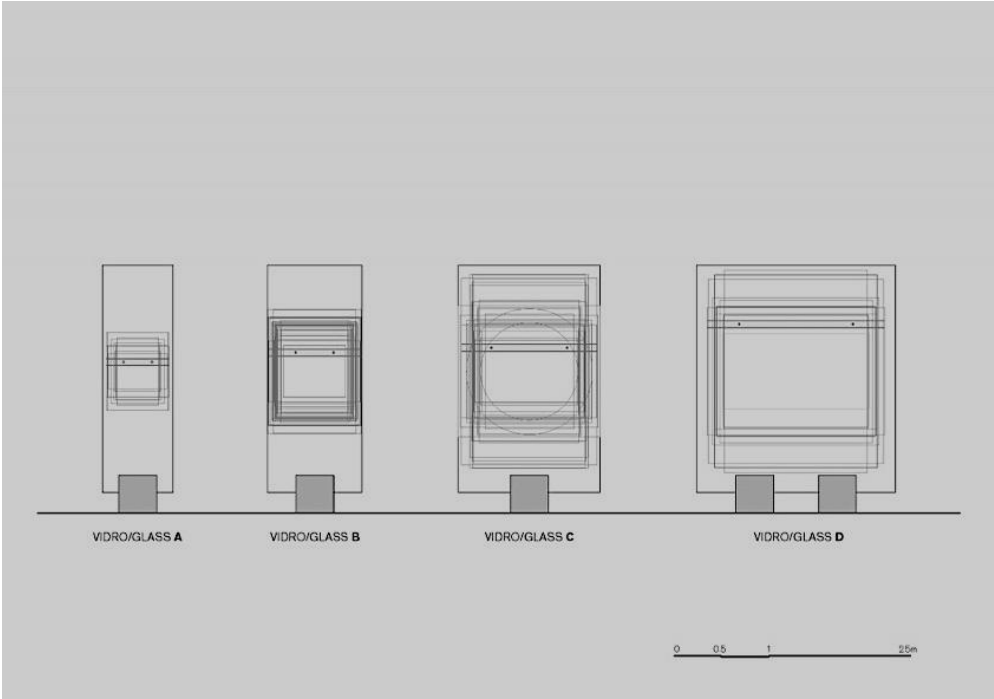


Fig. 162 Martin Corullon e Gustavo Cedroni, desenho técnico das quatro tipologias de novos cavaletes, 2015
(http://www.metroo.com.br/projects/view/123/5 - Acesso 2 jul.2017)

Fig. 163 Exposição *Acervo em Transformação. A coleção Masp de volta aos cavaletes de cristal de Lina Bo Bardi*, MASP Avenida Paulista, São Paulo, 2015
(Fotografia de Romullo Baratto. http://www.metroo.com.br/projects/view/123/5 - Acesso: 3 nov. 2017)

Fig. 164 Exposição *Acervo em Transformação. A coleção Masp de volta aos cavaletes de cristal de Lina Bo Bardi*, MASP Avenida Paulista, São Paulo, 2015 – verso dos cavaletes
(Fotografia de Ilana Bessler. http://www.metroo.com.br/projects/view/123/5 - Acesso: 3 nov. 2017)

Em oposição com a desmaterialização do espaço e dos suportes do piso da Pinacoteca, o espaço destinado a exposições temporárias (piso um) era fechado e interior, sem comunicação visual com o exterior. A exposição inaugural, *A Mão do Povo Brasileiro*, apresentava mais de 2000 objetos populares, incluindo adornos, ex-votos e santos, vestes, tecidos e mobiliário, ferramentas, instrumentos musicais e brinquedos, caretos e máscaras sobre painéis e bases de pinho, algumas destas em degraus, assemelhando-se a "um regimento de objetos artesanais cuidadosamente organizados, como se eles pudessem marchar direto para fora do museu em direção às ruas" (Lima, 2014, p.90), sendo que, no entender de Bo Bardi, esta era uma "apresentação da criatividade e das possibilidades do fazer cotidiano, e não da arte como consolação à pobreza" (cit. Lima, 2014, p.90) (ver figura 165).

Fig. 165 Lina Bo Bardi, exposição *A mão do Povo Brasileiro*, MASP, Avenida Paulista, São Paulo, 1968-1969
(Fotografia Hans Gunter Flieg. Acervo Biblioteca e Centro de Documentação do MASP/ Acervo Instituto Moreira Salles. Latorraca et al, 2014, p.158)

Conforme analisa Anelli (2014, pp.62-79), o trabalho de Bo Bardi reflete a sua formação e os primeiros anos de profissão em Itália, onde conviveu e trabalhou com Gio Ponti (1891-1979), teve um ateilê com Carlo Pagani, entre 1943 e 1945, e fundou, em 1946, com Bruno Zevi, a revista semanal "*A" Cultura della Vita*, desenvolvendo uma atenção antropológica com o lugar e as pessoas, que trará para o seu trabalho na cultura no Brasil. Anelli (2014, p.64) encontra uma série de afinidades entre o trabalho expositivo realizado pelos arquitetos italianos entre-guerras e após a Segunda Guerra Mundial, e o trabalho de Bo Bardi no Brasil. Sublinha, por exemplo, a proximidade com Edoardo Persico (1900-1936), crítico de Arte e designer que colaborou com Marcello Nizzoli (1887-1969), artista, arquiteto, designer industrial e gráfico. A este propósito Anelli destaca a Loja *Parker* em Milão (1934), em que uma malha ortogonal de delicados perfis e tubos metálicos de secção quadrada apoiados no teto e no chão formavam uma grelha quadriculada onde se dispunham os suportes transparentes para exposição, permitindo, simultaneamente, percecionar o ambiente original da loja. Na montra, uma haste metálica apoiada no chão, com uma estátua barroca, sustentava uma pequena prateleira para a exposição de pequenos objetos, mostrando a mestria italiana de conjugar o antigo e o moderno.

Para além de Persico, Anelli estabelece uma ligação de Bo Bardi com o trabalho expositivo e museográfico de Franco Albini, referido anteriormente. Estes dois autores referem ainda a importância da proximidade de Bo Bardi com o arquiteto italiano Giancarlo Palanti (1906-1977), que havia colaborado de perto com Gio Ponti na revista *Domus* e com Albini, em termos comerciais e

publicitários. No Brasil, Palanti e Bo Bardi desenvolvem juntos, em 1948, vários expositores e vitrinas para lojas, montras e feiras industriais (Latorraca, 2014, p.20), sendo relevante perceber como a estética publicitária com vista à construção de um ambiente apelativo e direto, que espelhasse uma marca ou produto, vai ser transposta por Bo Bardi para o universo museológico (Anelli, 2014, p.76). Miyoshi (2015, p.102), porém, quando analisa os cavaletes de cristal de Bo Bardi, realça a diferença em relação à opção dos arquitetos racionalistas italianos, pois, enquanto para estes cada suporte expositivo era pensado especificamente para cada obra, Bo Bardi definia uma mesma solução que aplicava a todas as obras, o que demonstra que priorizava o espaço e o conjunto, e não cada peça individualmente.

É também possível integrar as opções de Bo Bardi no ideário moderno por utilizar os principais postulados do movimento moderno, nomeadamente a utilização da planta livre e dos espaços flexíveis; a adoção dos grandes vãos e amplos panos de vidro; a preferência pela transparência dos volumes e dos espaços; o recurso a novos materiais e recursos; e a utilização de cortinados ou tecidos para a modelação do espaço. Neste sentido, Bo Bardi aproxima-se da conceção espacial de galeria expositiva e do museu sem paredes idealizados por Mies van der Rohe, ao privilegiar o espaço livre, modelado por suportes expositivos que nunca quebravam a continuidade visual do todo, e ao considerar os grandes vãos transparentes que tornam a exposição permeável ao exterior, à rua e à envolvente.

O Pavilhão de Barcelona (1929), o projeto para um *Museum for a Small City* (*Museu para Uma Cidade Pequena*) (1941-43) e a Neue Nationalgalerie (1962-1968), em Berlim, são exemplos de como Mies idealizava o museu sem paredes, como uma caixa de vidro[115]. O espaço expositivo era configurado pela disposição das obras (Storrie, 2007, p.153), pelos planos de vidro, mármore e granito, pelo mobiliário ou pela suspensão de tecidos em estruturas de aço cromado, tal como Mies e Lilly Reich haviam feito, em 1927, no *Café Samt&Seide (Café Veludo & Seda)* por ocasião da exposição *Die Mode der Dame (A Moda da Mulher)* quando utilizaram cortinas de seda (cor de ouro e cor de prata) e de veludo (preto, vermelho e laranja) em diferentes alturas e formas, delimitando

[115] Outro espaço idealizado segundo a estética de Mies é o museu proposto por Peter Blake (1920-2006), em 1949, no âmbito da terceira exposição individual de Jackson Pollock na Galeria Betty Parsons. O arquiteto, à época também curador de Arquitetura e de Design do MoMA, desenvolveu uma galeria de planta retangular, onde as pinturas sem moldura substituíam as paredes, enquanto grandes superfícies de espelho dispostas em diferentes direções criavam uma sensação de infinito. Tal como Newhouse (2005, p.158) afirma, são as pinturas que definiam o espaço e não o contrário, o que, citando o crítico Arthur Drexler (n.1925), desmonstra como este projeto se diferenciava ao fazer da Pintura a Arquitetura do lugar.

diferentes locais de apresentação de obras e de circulação ou de permanência dos públicos, articulando planos e criando a sensação de movimento, sem perder a perceção do plano livre e fluido (McQuaid e Droste, 1996, pp.24-25) (ver figura 166)[116].

Fig. 166 Lilly Reich e Mies van der Rohe, *Café Samt&Seide* (Café Veludo & Seda), exposição *Die Mode der Dame (A Moda da Mulher)*, Berlim, 1927

(Mies Van der Rohe Archive. MoMA. https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2714 - Acesso: 2 nov. 2017)

No *Museu para Uma Cidade Pequena* Mies cria, com pilares de aço delgados, um espaço contínuo, livre, fluido e aberto para o exterior, definido horizontalmente pelos planos do piso e da cobertura. Os planos verticais, por sua vez, são as próprias obras, que tomam o antigo lugar das paredes. Esta simbiose entre a Arquitetura e as obras faz com que as peças pareçam flutuar no espaço, ao mesmo tempo que são elas que criam percursos (Levine, 2009, pp.78-80). Na Neue Nationalgalerie, o espaço expositivo desenvolve-se em dois planos: o piso que fica parcialmente no subsolo tem uma organização espacial convencional, recebendo luz natural do jardim das esculturas com um espelho de água, destina-se à exposição da coleção de Arte dos séculos XIX e XX; e o piso térreo é quase desmaterializado, tendo sido idealizado por Mies no pressuposto de que as obras seriam suspensas no teto. Porém, Mies acaba por desenhar, logo para a exposição inaugural em 1968 dedicada a Piet Mondrian, um sistema de paredes suspensas que permitissem a colocação de telas de pequenas dimensões, sem cortar a continuidade deste espaço (Mertins, 2006, p.78), que, entretanto, tem tido

[116] Em outubro de 2016, este café é um dos espaços evocados na exposição *How Should We Live? Propositions for the Modern Interior* (*Como Devemos Viver? Proposições para o Interior Moderno*), organizada pelo MoMA, exemplo da tendência atual de revisitação de exposições marcantes do século XX.

diferentes configurações, sendo frequentemente usado para a criação de instalações *site-specific* (Jäger, 2011).

Apesar das semelhanças formais, nomeadamente da continuidade visual e da unidade espacial, o espaço expositivo de Bo Bardi não é metafísico (Anelli, 2011, p.46) como o de Mies. Os materiais são também muito diferentes, demonstrando filosofias e contextos distintos, como é possível concluir na análise comparativa entre os desenhos do *Museum for a Small City* (1941-43) de Mies (ver figura 167) e a perspetiva do Museu de Arte Moderna (MAM-SP) no Ibirapuera (1982) de Bo Bardi (ver figura 168). Enquanto Mies procura um arquétipo de espaço expositivo, desmaterializando-o para permitir que as obras flutuassem no vazio, Bo Bardi parte do concreto e do real, procurando tornar o espaço num lugar vivenciado por pessoas através das referências e dos materiais naturais. Nos desenhos de Mies não se veem as linhas do chão ou a altura das paredes, tal como também não é possível identificar a profundidade do espaço. Já o traço e as anotações de Bo Bardi e dos seus colaboradores denotam uma atenção com os materiais, as relações de escala entre os vários elementos, uma integração da natureza e das artes, uma alegria que resulta das cores vivas e das evocações ao ato de jogar e brincar.

Fig. 167 Mies van der Rohe, desenho para *Museum for a Small City* (*Museu para Uma Cidade Pequena*), Perspetiva interior, 1941-1943
(https://www.moma.org/collection/works/757 - Acesso: 3 dez. 2016)

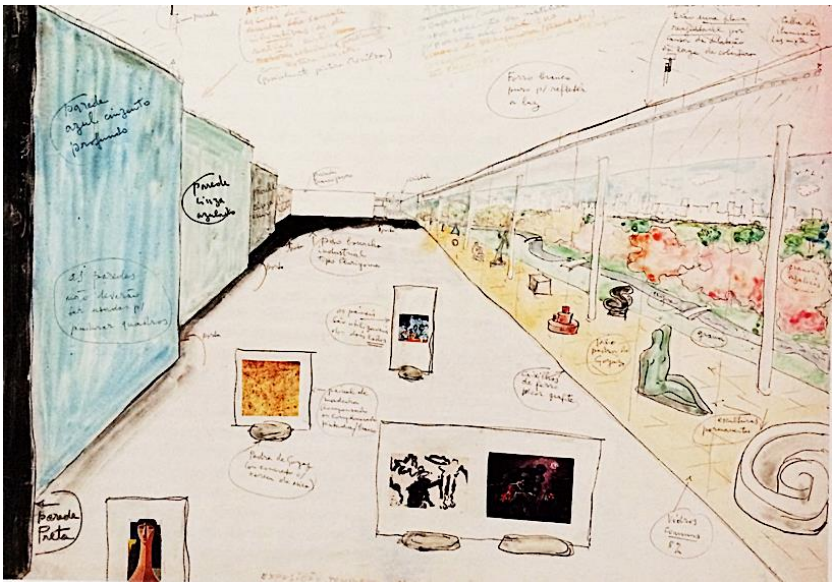


Fig. 168 Lina Bo Bardi, André Vainer e Marcelo Ferraz, aguarela do Museu de Arte Moderna (MAM-SP), Ibirapueira, 1982
(Pedrosa e Proença, 2015, p.124)

O MASP na Avenida Paulista é comparado com o Centre Pompidou por Grande (2009b), dada a sua linguagem industrial, a organização espacial em planta livre e uma poética de imaterialidade e transparência. O Sesc Pompeia foi também lido em relação com o Centre Pompidou, conforme lembra Ferraz (Vainer e Ferraz, 2013, p.121), que, no entanto, sublinha que estas duas obras eram muito diferentes em termos do seu ideário, dos seus objetivos políticos e contextos socioculturais. Atendendo que o MASP e o Centre Pompidou tinham ambos uma natureza multidisciplinar e pretendiam fomentar uma fruição livre, lúdica e participativa de cada visitante com as Artes e a Arquitetura, assume particular significado o facto de tanto o Centre Pompidou como o MASP terem sofrido, respetivamente, em 1985 e em 1996, obras de remodelação que alteraram radicalmente a sua intencionalidade estética e a perceção das peças e da Arquitetura. Se nas épocas em que foram idealizados, estes dois equipamentos traduziram o contexto de crítica institucional e as tendências de antimuseu, consideramos que a remodelação das galerias expositivas no Centre Pompidou e o fim do cavalete no MASP são exemplos de uma involução paradoxal que ocorre a partir de finais da decáda de 1980, que coloca a ênfase na espetacularidade arquitetónica e reduz a reflexão e o experimentalismo no espaço expositivo (Lampugnani, 1999, p.13), ao mesmo tempo que demonstra uma tendência para que as instituições após uma fase inicial de criatividade, espontaneidade e abertura, tendem a institucionalizar-se e a perder dinamismo. A este propósito, as questões que Jean Nouvel colocou em relação ao Centre Pompidou podem e devem ser estendidas ao MASP e a outras instituições culturais:

> "Can the institution accept subversion? Can it plan the unknow, the unforeseeable? Can it, within a space as open as this, provide artists with the conditions for something that is oversized, an interference; can it agree to not set limits? Architecture is one thing; human

> life another. What good is an architecture that is out of step with contemporary life?"[117] (Baudrillard e Nouvel, 2002, p.40)

As transformações introduzidas no Centre Pompidou e no MASP mostram de facto como durante a década de 1990 se assistiu a uma multiplicação de novos edifícios com um papel icónico em termos arquitetónicos e urbanísticos, mas também a um empobrecimento da reflexão expositiva, tendo-se generalizado a galeria cubo branco, a *black box* ou a solução de ocupação de espaços preexistentes, sem procurar outras hipóteses expositivas. Nesta medida, o aumento do número de publicações sobre a história das exposições e as reconstituições de exposições históricas atestam tanto o crescente interesse sobre este tema como podem significar também uma falta de reflexão crítica e criativa específica sobre a Exposição como forma.

Independentemente do tema e do local, Bo Bardi trabalhava sempre a Exposição como uma Manifestação multisensorial e procurava fundir a Arquitetura, o espaço expositivo, os suportes e as peças, criando uma Obra que envolvia os públicos, a quem Bo Bardi garantia sempre uma inicial perceção total do espaço, explorando a visão periférica de cada visitante. As peças eram expostas também em grande proximidade com o público, o que acentuava a identificação deste com o tema. Bo Bardi responsabilizava o visitante pela definição do seu próprio percurso por entre as peças em exposição, encontrando as suas próprias associações e sentidos (Suzuki, 2014, p.212). Deste modo, Bo Bardi negava as ideias de circuito linear e de discurso cronológico, tal como rompia com a apresentação de uma valorização hierarquizada das obras (Lima, 2014, p.90). Cada Exposição era concebida como uma forma integrada e total, articulando os espaços, os objetos em exposição e a participação dos públicos. Na sua ideia de Exposição como Manifestação e de um Museu sem paredes, conceitos tanto estéticos/formais como ideológicos, assume ainda relevância a forma como Bo Bardi promovia um vasto programa de atividades didáticas e culturais, de modo a fazer do museu uma casa de criação, de educação e de convívio, popular e propulsor da transformação social. Bo Bardi valorizava, através do desenho dos interiores e da sua programação cultural, o sentido de habitar os espaços e a arquitetura, o que faz com que tenha uma grande representatividade para a hipótese da Exposição ser uma "Obra de Arte Total". O Museu sem paredes de Bo Bardi, tal como a ideia de Museu como Laboratório de Hultén e Sandberg (ver capítulo 3) influenciaram de diferentes

[117] "Pode uma instituição aceitar a subversão? Pode programar o desconhecido, o imprevisível? Pode, dentro de um espaço tão aberto como este, fornecer aos artistas as condições para algo que é superdimensionado, que é uma interferência; pode uma instituição concordar em não estabelecer limites? A Arquitetura é uma coisa; a vida humana outra. Para que serve uma Arquitetura que não está em sintonia com a vida contemporânea?" (trad. autora).

maneiras a prática museológica, reconhecendo-se afinidades, por exemplo, com o Palais de Tokyo - Site de création contemporaine (2001-2002; 2012-2014), idealizado por Jérôme Sans (n.1960) e Nicolas Bourriaud (n.1965) (Simon, 2012), e projetado por Anne Lacaton (n.1955) & Jean Philippe Vassal (n.1954) como um lugar público e vivo, à semelhança da praça Djemaa el Fna, em Marraquexe (Cascaro, 2006, p.12).

II PARTE | Casos de Estudo – Três Museus do Século XXI

Fig. 169 still de filme *Museum Hours* (2012) de Jem Cohen

Capítulo 5. Triennale Design Museum: "Museu-Mutante" e Exposição como objeto em *exposição*

"Vogliamo proporvi quindi un museo-installazione dell'era dell'informazione visiva"[118]
Italo Rota e Peter Greenaway, 2007 (in Annicchiarico e Branzi, 2008, p.390)

[118] "Queremos oferecer um museu-instalação na era da informação visual" (trad. autora).

La Triennale di Milano (Trienal), constituída como Fundação em 1999, tem a missão de promover, de pesquisar, de documentar e de expor de um modo interdisciplinar, a Arquitetura, o Urbanismo, as Artes Decorativas e Visuais, o Artesanato e o Design, a Moda e a Comunicação audiovisual, em termos nacionais e internacionais (Triennale di Milano, 1999). Neste âmbito é constituída a *Fondazione Museo del Design* para gerir a Triennale Design Museum (TDM), museu inaugurado em dezembro de 2007 no *Palazzo dell'Arte* (Palácio das Artes), sede da Trienal de Milão, e para desenvolver o estudo, a conservação, a divulgação e a internacionalização do Design italiano (Triennale di Milano, s.d.).

Uma das características da TDM é a inexistência de uma exposição permanente com uma seleção de peças da sua coleção e uma organização histórica e didática, como é comum a uma instituição museológica. A estratégia deste museu é apresentar anualmente uma nova exposição (designada por edição), com um novo tema, uma nova abordagem curatorial, um novo desenho expositivo e uma nova imagem gráfica, sendo, por isso, definido por Silvana Annicchiarico (n.1963) (2007, p.37), sua diretora-fundadora, como um "museu-mutante". Com a coordenação geral de Annicchiarico, cada exposição é concebida e desenhada como uma obra específica por uma equipa de arquitetos, de designers e de outros profissionais convidados pelo museu, contando já com a sua décima edição. A finalidade do museu é analisar o Design de um modo sistémico e pluridimensional, convidando para tal, autores, teóricos e produtores a exporem as suas perspetivas, colocando em debate, ano após ano, diferentes leituras e interpretações (Annicchiarico, 2007, pp.40-42).

Neste capítulo analisa-se a estratégia museológica da TDM, de modo a entender as consequências da valorização da Curadoria como discurso crítico e criação autoral, e do protagonismo dado ao designer/arquiteto enquanto curador. A TDM I (2007-2009), a TDM VIII (2015-2016) e a TDM IX (2016-2017) ganham um particular significado nesta análise, pois o testemunho direto das mesmas permite constatar *in loco* a valorização dada à cenografia expositiva e a forma como a Exposição é o principal objeto em *exposição*.

Para demonstrar que a abordagem das edições TDM prossegue a herança concetual e metodológica da instituição que está na sua origem, a Trienal, importa caracterizar primeiro algumas das instalações icónicas realizadas no Palácio das Artes entre a Vª Trienal (1933) e a XXª Trienal (2001/2004), dando particular destaque às décadas de 1950 e 1960 por serem um momento em que se valorizou especialmente o desenho expositivo. Esta análise centra-se nas instalações que ocorrem na escadaria monumental, pelo seu significado no projeto de Giovanni Muzio (1893-1982) e pela

importância que ganha no projeto da TDM. Pretende-se entender como foi ativado o espaço, e demonstrar que a multifuncionalidade, a polivalência e a flexibilidade do Palácio das Artes são um fator decisivo para a riqueza e a diversidade das várias instalações expositivas. Dada a temática desta dissertação e a natureza deste caso de estudo, a análise histórica das exposições trienais restringe-se à representação italiana, excluindo as intervenções no Parque Sempione[119] e as representações oficiais de cada país participante. Destacam-se os exemplos de instalações que resultaram da integração das Artes e do espaço com o objetivo de criar uma atmosfera global para promover a experiência estética da exposição. Para consubstanciar esta análise, importa iniciar este capítulo com uma resenha histórica da Trienal e do seu significado na vida cultural de Itália e na afirmação do Design italiano, seguida pela caracterização do Palácio das Artes através do projeto de Arquitetura que Giovanni Muzio desenvolveu entre 1931 e 1933, e do projeto de renovação levado a cabo entre 2002 e 2007, da autoria de Michele De Lucchi.

Da manifestação periódica à programação permanente

Em 1923 realiza-se na Villa Reale di Monza, palácio do século XVIII em estilo neoclássico[120], a primeira exposição internacional de Artes Decorativas, idealizada desde o final de 1917 pelo parlamentar socialista Guido Marangoni (1872-1941) que, em carta aberta a Emilio Caldara (1868-1942), então prefeito de Milão, apresentava as razões da sua proposta (Pansera, 1978, p.17). Marangoni defendia a necessidade de Itália implementar, no pós-guerra, uma política integrada que fomentasse o renascimento dos ofícios e das Artes Aplicadas e promovesse a educação do ensino artístico, considerando a bienal como parte integrante dessa estratégia pelo importante contributo que podia dar para a educação, o gosto e a cultura dos artistas, dos produtores e dos públicos (cit. Pansera, 1978, p.17). Depois das edições de 1923, 1925 e 1927, organizadas em Monza pelo consórcio formado entre a cidade de Milão, a vila de Monza e a Società Umanitaria, esta exposição passa a ter uma periodicidade trienal (Pica, 1957, pp.53-54) e ganha dimensão nacional (Pansera, 1978, p.34), nascendo então, em 1930, a Trienal[121]. O ano de 1933 representa uma profunda

[119] Os pavilhões construídos ao longo dos anos no parque fornecem uma informação importante para a compreensão da Arquitetura do movimento moderno, em particular da temática da habitação unifamiliar e coletiva. A configuração destes espaços, pensados na sua totalidade (Arquitetura, Design de interiores e equipamento) é também significativa para a temática da exposição de Arquitetura.

[120] A Villa Real di Monza foi mandada construir entre 1777 e 1780 pela imperatriz Maria Teresa da Áustria (1717-1780), segundo desenho do arquiteto italiano Giuseppe Piermarini (1734-1808) para ser a residência do arquiduque Fernando da Áustria, quando a Lombardia integrava os territórios da Casa de Habsburgo (Villa Reale di Monza, 2017).

[121] Ao longo dos anos, a periodicidade trienal nem sempre é respeitada devido a vários factores. Por exemplo, devido à Segunda Guerra Mundial e ao difícil contexto posterior, a VIII Trienal só acontece em 1947, sete anos

mudança em termos estratégicos e programáticos. A Trienal é transferida para Milão, mais concretamente para um novo edifício, o Palácio das Artes, e alarga o seu território disciplinar, vinculando-se à produção contemporânea ao designar-se como exposição das Artes Decorativas modernas, das Artes Industriais e da Arquitetura moderna (Pansera, 1978). O seu campo de intervenção ganha amplitude, contemplando desde o pequeno objeto do quotidiano até à cidade, incluindo a Arquitetura, o Design, as Artes visuais e performativas, afirmando-se como um estímulo para a criatividade e um fomento para a produção (Domus, 2016, p.17). Deste modo, embora a Trienal tivesse nascido filiada na tradição oitocentista das exposições universais e internacionais, cedo deixa de ser um lugar de consagração para passar a desenvolver uma ação prospetiva (Pica, 1957, pp.7-8), antecipando assuntos prementes, apresentando linguagens emergentes ou desenvolvendo pesquisas pioneiras, como testemunham os temas das várias edições, mas sem nunca deixar de chegar a um público amplo e diversificado. Outra mudança ocorrida em 1933 é que, ao contrário do que acontecia em Monza, onde as exposições evocavam ambientes domésticos (Besana, 2015), em Milão cada mostra tem um desenho expositivo próprio, original e moderno, demonstrando uma atenção particular com a cenografia e as qualidades sensíveis da Arquitetura, com vista a oferecer aos visitantes uma experiência estética da exposição. Esta opção torna-se, como veremos, um elemento identitário central na matriz da Trienal, contribuindo de modo significativo para a reflexão em curso em Itália sobre o modo de expor (ver capítulo 4) e para a afirmação da singularidade italiana nas áreas do desenho expositivo e da Museografia no contexto internacional do Pós-Segunda Guerra Mundial (Polano, 1988).

De 1933 a 1973, o objetivo da Trienal é a realização de uma exposição internacional. Porém, a partir de 1977, com a presidência de Giampaolo Fabris (1938-2010), procura-se transformar esta manifestação periódica numa programação permanente (Besana, 2015, p.127). A Trienal de 1979 reflete já esta decisão, decorrendo em três ciclos de exposições e eventos que se estendem até 1982 (Besana, 2015, pp.127-131). Em 1990 regista-se uma nova alteração no objeto da Trienal, passando a contemplar a produção industrial, a moda e a comunicação audiovisual (Martignoni, 2008, p.57). Esta década é também relevante na história da Trienal por ter começado a ganhar forma o antigo, e sucessivamente adiado, objetivo de constituir em Milão um espaço museológico permanente para o

---

depois da VII Trienal. A Trienal prevista para 1950 abre também um ano mais tarde, tal como acontecerá à XIII Trienal, prevista para 1963, mas que só inaugura em 1964. As dificuldades económico-financeiras da Trienal e o contexto político de Itália faz com que, a partir de 1960, a periodicidade seja cada vez mais irregular, a saber: XIII (1964); XIV (1968); XV (1973); XVI (1979); XVII (1986/1988); XVIII (1992); XIX (1996); XX (2001/2004) (Domus, 2016).

estudo, a preservação e a divulgação do Design, e a formação de públicos[122]. Em 1993, Augusto Morello (1928-2002), juntamente com Manolo De Giorgi[123] e Ezio Manzini (n.1945) desenvolvem uma primeira conceção orgânica de um museu de Design (Annicchiarico, 2016, Apêndice 1), trabalho que será prosseguido pelo arquiteto e professor Giampiero Bosoni (n.1958) em 1996, com um primeiro levantamento da coleção da Trienal (Besana, 2015, p.155). Na presidência de Alfredo de Marzio (1940-2006), entre 1997 e 2000, a ideia de um museu dedicado ao Design ganha consistência (Besana, 2015, p.155). Neste sentido, em 1998, Silvana Annicchiarico é contratada como conservadora da coleção e comissaria, um ano depois, a exposição itinerante *100 oggetti del design italiano* contando a história da cultura material italiana através de uma seleção de objetos icónicos pertencentes ao acervo permanente da Trienal (Besana, 2015, p.155). Já em 1999, a Trienal constitui-se como fundação, depois de ter passado por diferentes organizações estatutárias ao longo da sua história, tendo como fundadores a Comune di Milano, o Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e a Regione Lombardia, contando com vários participantes, públicos e privados (Besana, 2015, p.155). A partir de então a Trienal reforça o seu lugar como uma das instituições culturais centrais de Milão, oferecendo espaços de pesquisa e documentação, de exposição, de criação e de disseminação da Arquitetura e do Design, das Artes visuais, do Cinema, do Teatro e da Dança (Rampello in Martignoni, 2008, p.36). É neste contexto que, em 2007, abre ao público a TDM.

A história da Bienal/Trienal acompanha a história de Itália, os contextos sociopolíticos, as transformações artísticas, a cultura material e a produção arquitetónica, conforme analisa Pansera (1978), o que faz com que espelhe e, simultaneamente, influencie o *zeitgeist* de cada momento, através da sua ação propulsora. Em seu redor foram fundadas, em 1928, as importantes revistas *Domus*, por Gio Ponti, e a *Casa bella*, pelo próprio Guido Marangoni. Se as edições de 1927, 1930 e 1933 mostravam as duas principais correntes artísticas e arquitetónicas da época, ou seja, os racionalistas e o movimento milanês do *Novecento,* e davam o sinal da ascensão do fascismo

[122] A ideia de um museu do Design remonta ao século XIX, recrudescendo a partir de final da década de 1940 (Bulegato, 2014, p.1). Entre os vários projetos desenvolvidos entre 1949 e 1964 em Milão, destaca-se o Museu de Arquitetura e Artes Decorativas e Industriais Modernas pensado por Franco Albini para o Palácio das Artes, em 1951; a mostra permanente de Artes Aplicadas e Design industrial idealizada por Gio Ponti para o Museu da Ciência e da Técnica, em 1955; e o Museu Internacional de Arquitetura Moderna e Design Industrial (Miam) pensado, em 1961, por um grupo de destacadas personalidades da cultura, das Artes, da História e da Arquitetura, entre as quais Franco Albini, Gio Ponti, Gillo Dorfles (1910-2018), Giulio Carlo Argan (1909-1992), Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Ernesto Nathan Rogers e Bruno Zevi. Um elemento importante é o facto de todos os projetos articularem as áreas disciplinares da Arquitetura, do Design e das Artes Decorativas, (Bulegato, 2014, p.2).

[123] De Giorgi possui uma experiência em museografia e design expositivo, tendo trabalhado em projetos expositivos na Pinacotteca di Brera e na Pinacoteca Ambrosiana, para além de ter participado no estudo de um Museu de Design em Turim (1991) (http://www.manolodegiorgi.it/biografia.html - Acesso dezembro 2017).

(Pansera, 1978), na edição de 1936 era evidente o crescente predomínio da linguagem neoclássica de pendor monumentalista (Gregotti, 1989, pp.169-170). Já depois da Segunda Guerra Mundial, a VIII Trienal (1947) elegia o problema da reconstrução das cidades europeias e da habitação coletiva como tema central (Pansera, 1978, p.60). Este assunto vai manter-se presente nos anos seguintes, embora as trienais dos anos 1950 dêem particular ênfase ao Design industrial, para além de promoverem a experiência estética das Artes e da Arquitetura, dando uma especial atenção à montagem expositiva. Por exemplo, a X edição (1951) é reconhecida pela estreita articulação e síntese das Artes (Pansera, 1978, p.72), o que, na opinião de Modena (Besana, 2015, p.74) foi uma resposta da Trienal ao insucesso que a edição anterior, em 1947, tinha tido junto do público, devido à dimensão social, política e documental. Segundo o mesmo princípio, durante a década de 1960, a Trienal coloca a ênfase nas consequências do *boom* económico e das transformações sociais em curso, abordando a questão da habitação e da escola (1960), do tempo livre e do lazer (1964), e da informação e comunicação na sociedade de massas (1968) (Pansera, 1978). A mesma lógica de projeção do futuro faz com que a Trienal aborde o tema das metrópoles futuras (1986/1988), da relação entre os objetos e a natureza perante os desafios ambientais (1992) ou das identidades locais na era da globalização (1996) (Domus, 2016).

O impacto cultural e artístico da Trienal resulta dos temas analisados, mas também, em grande medida, do trabalho colaborativo entre artistas, arquitetos e designers, teóricos e outros profissionais com vista à criação de uma obra total e coletiva. A nomeação em cada edição de uma direção geral, de uma comissão de coordenação científica (a terminologia deste órgão altera-se ao longo dos anos) e de uma curadoria, origina uma dinâmica criativa em potência, multiplicada em cadeia na definição de uma equipa específica para cada exposição, pavilhão ou instalação. Isto fez da Trienal um laboratório de experimentação técnica, concetual e formal, por onde passaram muitas gerações de designers italianos e os principais arquitetos, artistas e técnicos. Esta convocatória de personalidades italianas de áreas profissionais e de posicionamentos estéticos tão diferentes em equipas multidisciplinares constitui a matriz da dinâmica criativa que caracteriza a Bienal/Trienal desde o seu início.

Palácio das Artes. De Giovanni Muzio a Michele De Lucchi

O Palácio das Artes é edificado para ser a sede da Trienal e receber eventos culturais e artísticos diversos (Corradi e Villani, 2008, p.14), estando intimamente relacionado com a afirmação do fascismo em Itália (Martignoni, 2008, p.21). Iniciativa do industrial milanês Antonio Bernocchi (1859-1930) foi projetado por Giovanni Muzio e construído entre 1931 e 1933 (Corradi e Villani, 2008,

p.15), sendo acompanhado de perto pelo próprio Benito Mussolini (1883-1945) e inaugurado oficialmente com a V edição da Trienal, em 1933 (Besana, 2015).

Giovanni Muzio é o líder do movimento milanês do *Novecento* (Frampton, 1994, p.216), que conta também com Arpago Novello, Giuseppe de Finetti (1892-1952) e Gio Ponti. Muzio valoriza o classicismo italiano, procurando conjugar o sentido da monumentalidade de raiz neoclássica com o pensamento racionalista (Gregotti, 1989, p.169). Quando o convite lhe é dirigido para projetar o novo Palácio das Artes, Muzio é já um arquiteto com uma obra significativa em Milão, na qual se destaca o edifício habitacional Ca' Brütta (1919-1922), na Via Moscova, por ser a obra inaugural do *Novecento* que evoca em termos formais a pintura de Giorgio De Chirico, influência maior para este movimento (Frampton, 1994, p.216). Segundo Rykwert (1989, p.230), a obra de Muzio é particularmente marcada pela afinidade sentida com o pensamento de De Chirico, e pela amizade com o pintor Mario Sironi (1885-1961), que conheceu, logo em 1919, durante o seu curso de Arquitetura, no Politécnico de Milão (Irace, 1982, p.5). Igualmente importantes são as viagens realizadas por Muzio no final da década de 1910 e início de 1920 a Piemonte e a Veneto, pois é nestas regiões que conhece e admira a Arquitetura palladiana, passando a demonstrar uma particular sensibilidade pela cultura clássica italiana. Igualmente relevante é a passagem por Paris na década de 1920 onde tem contacto com a tendência neoclassicista e ganha consciência da especificidade italiana (Irace, 1982, p.5). Igualmente importante é o valor urbanístico que Muzio atribuía à Arquitetura monumental (Irace, 1982, p.6).

A localização do Palácio das Artes no Parque Sempione teve em consideração o plano de expansão da cidade e as novas áreas residenciais (Domus, 2016, p.17), sendo a sua implantação decidida por Muzio (Corradi e Villani, 2008, p.14). Integrando o complexo monumental formado pelo Castello Sforzesco, o Arco della Pace e a Arena Cívica, o Palácio define com este último edifício um eixo nordeste-sudoeste que contrapunha o eixo noroeste-sudeste formado pelo Arco della Pace e o Castello Sforzesco (Besana, 2015, p.25). Com entrada principal pela *Viale Alemagna* e uma área total de 12000m2, o Palácio oferece galerias expositivas, uma sala de espetáculos e espaços multifuncionais (La Triennale di Milano, 2016).

O primeiro projeto de Muzio propunha um edifício em dois pisos com uma planta retangular. A organização interior era perfeitamente simétrica, traduzindo-se este princípio também ao nível dos alçados exteriores (ver figura 170). A opção pelas arcadas era já visível no corpo central sobrelevado do alçado principal, tal como na colunata do alçado posterior, muito embora viessem a ter na solução final uma configuração distinta (Corradi e Villani, 2008, pp.14-15). No alçado virado para o

parque, Muzio idealizava um terraço em forma semicircular com acesso através de duas rampas que saiam da colunata.

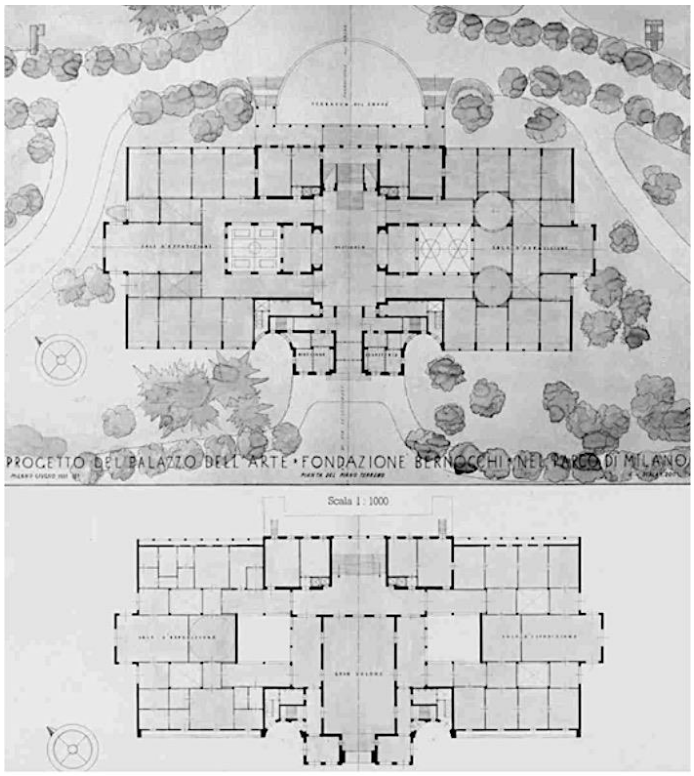


Fig. 170 Giovanni Muzio, Pallazo dell'Arte. Pianta do piso térreo e piso 1, 1931
(Fiori e Belski, 1982. In aMDL e Triennale di Milano, s.d., p.4)

No projeto final o princípio da axialidade mantém-se, tal como os principais elementos formais, mas a planimetria do edifício passa a evocar a forma de uma basílica, com uma orientação noroeste-sudeste e uma abside semicircular (Corradi e Villani, 2008, p.15). O edifício passa a ter três pisos, depois de Muzio adicionar um piso parcialmente subterrâneo, com ligação direta ao jardim pelo alçado posterior, onde localiza o teatro e o *foyer*, as áreas técnicas, as reservas, algumas galerias expositivas e um restaurante, este último com uma localização privilegiada, dada a ligação direta pelo *foyer* do teatro e pelo jardim. A escadaria nobre é um dos espaços principais a ser reposicionado, saindo do eixo da entrada principal, para se localizar a sudeste, criando assim um vestíbulo central mais amplo (aMDL e La Triennale di Milano, s.d., p.6) (ver figura 171 e 172).

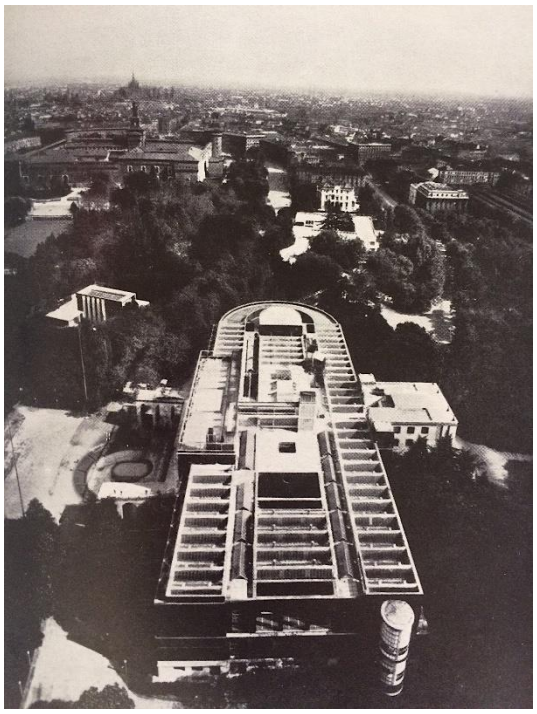


Fig. 171 Perspetiva aérea do Pallazo dell'Arte, 1933
(Pica, 1957. s/p)

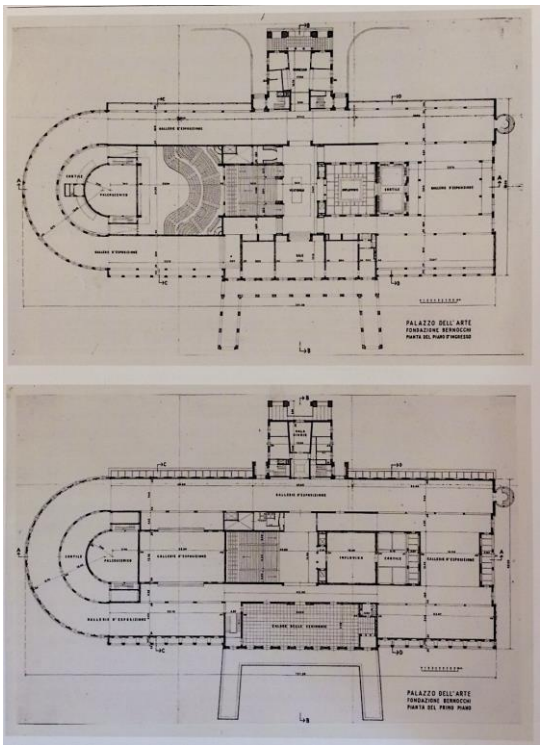


Fig. 172 Giovanni Muzio, Pallazo dell'Arte. Planta do piso térreo e planta do piso 1, 1932-1933
(Martignoni, 2008, p.10)

Na leitura exterior, o projeto final destaca-se pelo corpo em forma de abside que define o alçado sudeste; por um volume cúbico no alçado sudoeste que assinala a entrada principal; e por um corpo porticado com planta em U, que lhe corresponde, avançado em relação ao alçado nordeste, de

frente para o parque. O corpo cúbico que marca a entrada principal, construído em granito rosa de Baveno, remete em termos de planta e de função, para a pronau dos templos gregos (Besana, 2015, p.28), sendo configurado por três volumes principais. O volume central é constituído por um arco monumental, enquanto os corpos laterais são seccionados em dois níveis, configurando uma varanda no piso 1. A verticalidade do conjunto é acentuada pela marcação de pilastras. Este corpo assenta também, segundo Martignoni (2008, p.24), na tradição italiana do *broletto*, arcadas cobertas que funcionavam como locais de encontro nas cidades italianas. Toda a composição é marcada pelos princípios clássicos de ordem e de axialidade, apesar de a planta ganhar uma configuração mais assimétrica. O corpo porticado com planta em U, também construído em granito rosa de Baveno, marca toda a composição, definindo-lhe um ritmo regular graças a uma sucessão de arcos (ver figura 173 e 174). Estes dois corpos são um elemento determinante para o sentido de monumentalidade clássica que Muzio pretende imprimir ao conjunto.

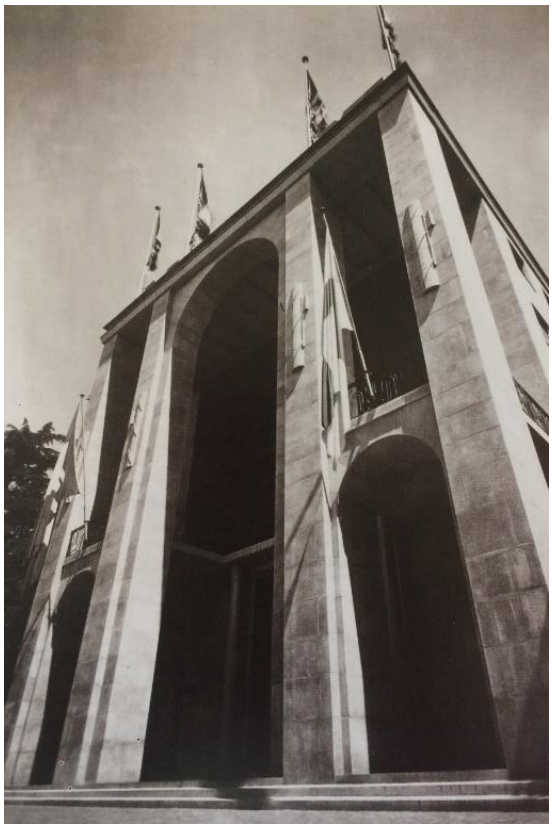


Fig. 173 Giovanni Muzio, Pallazo dell'Arte. Detalhe da Fachada Principal, 1933
(Archivio Fotografico@La Triennale di Milano. Annicchiarico, 2008, p.21)

Fig. 174 Giovanni Muzio, Pallazo dell'Arte. Alçado posterior, 1933
(Archivio Fotografico@La Triennale di Milano. Annicchiarico, 2008, p.21)

Em termos da organização interior, Muzio diferencia dois grandes sectores públicos. O sector monumental e cerimonial corresponde à entrada principal, ao vestíbulo central, ao *impluvium*, à escadaria monumental (piso térreo) e ao salão nobre (piso 1, com acesso à varanda sobre o pórtico virado para o parque), e organiza-se na área central do edifício, constituindo um eixo sudoeste-nordeste. O sector funcional corresponde às galerias expositivas distribuídas em planta, em todos os pisos, no perímetro do eixo central. Uma divisão estrutural do edifício em seis grandes blocos, e um sistema simples e eficaz de acessos, garantem uma autonomização de usos e uma fluidez de itinerários entre os dois sectores (Martignoni, 2008, p.39), sendo este o motivo principal pelo qual Corradi e Villani (2008, p.17) reconhecem a qualidade funcional da organização espacial. Em termos materiais, Muzio volta a conciliar a modernidade e a tradição italiana, diferenciando os dois sectores referidos. A estrutura em betão armado permite espaços amplos, sem divisórias e com um alto pé direito, ao mesmo tempo que a escolha de materiais de revestimento, nobres ou industriais, diferencia as áreas nobres das funcionais (Corradi e Villani, 2008, p.17). As galerias expositivas aproximam-se da espacialidade de um galpão (Besana, 2015, p.28), reconhecendo-se a estética industrial e a lógica funcionalista de Muzio, nomeadamente no tipo de cobertura e na marcação das vigas, duas soluções que têm um grande impacto estético. Ao contrário das áreas nobres, as galerias expositivas não têm revestimentos em mármore ou granito, pinturas ou mosaicos, assumindo-se como espaços despidos e amplos, em resultado da utilização de materiais e de técnicas de construção modernas, estando aptos a qualquer tipo de exposição. Muzio privilegia uma iluminação natural, uniforme e abundante, obtendo este efeito através de uma primorosa articulação entre a cobertura com aberturas envidraçadas em forma de dente de serra, as largas janelas em banda nos topos das paredes exteriores, as janelas de sacada e as janelas em arco (Corradi e Villani, 2008, p.17).

O vestíbulo central é o elemento determinante da organização espacial, sendo esta importância expressa no revestimento em pedra das colunas, dos vãos e dos pilares, no mosaico de pavimento da autoria de Achille Funi (1890-1972) que remete para a herança romana por toda a sua linguagem. Contíguo ao vestíbulo, encontra-se outro dos espaços mais valorizados por Muzio, uma nova interpretação da Arquitetura clássica. Trata-se de uma sala de planta quadrangular com 15m de pé direito e com um tanque retangular no centro para recolha da água da chuva (implúvio) procedente da abertura central na cobertura (complúvio), tal como acontecia na organização da domus romana (aMDL e La Triennale di Milano, s.d., p.5). Neste caso, o implúvio é desenhado por Mario Sironi e é sinalizado por uma estátua da autoria de Leone Lodi (1900-1974) (Corradi e Villani, 2008, p.17). Muzio chama esta sala de *impluvium*, reforçando a sua filiação clássica, já evidente na organização do espaço, na gramática utilizada e nos materiais construtivos. Projetada em articulação com um pequeno jardim interior, em frente da escadaria principal, forma com esta uma perspetiva visual de particular valor cénico.

Conforme Martignoni refere (2008, p.9 e p.12), o Palácio das Artes tem um carácter simultaneamente monumental e moderno, palladiano e racionalista, aproximando-se tanto de uma basílica como de um complexo industrial, o que lhe aufere uma natureza híbrida que despoleta várias críticas negativas na época. Giuseppe Pagano (1896-1945), logo em 1933, expressa o paradoxo da construção, enfatizando o despropósito dos arcos e da colunata monumental na fachada principal e no alçado posterior, para além da exagerada volumetria do conjunto (cit. Martignoni, 2008, pp.12-13). Pica (1957, p. 29-33) defende também que o carácter utilitário e polivalente do edifício deveria ter sido expresso através de uma solução menos imponente e mais neutra, chamando a atenção para a reduzida articulação com a envolvente e com o parque. Reconhecendo-o, no entanto, como uma obra representativa do tempo político vigente e da cultura arquitetónica da época, Pica encontra no seu hibridismo a causa principal das críticas tanto da corrente do *Novecento*, como dos arquitetos racionalistas. Porém, a sua utilização ao longo dos anos demonstra a funcionalidade, adaptabilidade e flexibilidade dos seus espaços (Annicchiarico, 2008, p.12), enquanto o seu caráter clássico lhe permite resistir ao tempo. Muzio consegue aliar os conceitos de herança cultural e de valor simbólico da Arquitetura a uma clareza estrutural e versatilidade espacial, projetando um monumento cívico.

Depois de ter sofrido severos danos devido a bombardeamentos durante a Segunda Guerra Mundial, o Palácio das Artes foi alvo de uma campanha de reconstrução logo em 1946 (Corradi e Villani, 2008, p.19). As medidas realizadas encerram vãos e planos, segmentam espaços e reduzem a entrada de luz natural, introduzindo uma opacidade em muitas zonas e interrompendo a fluidez da circulação, o que desvirtua a funcionalidade do edifício. Merece destaque a abertura de um acesso independente

para o teatro e o encerramento da ligação entre este e as áreas adjacentes, e a construção de uma laje no *impluvium* que reduz a altura do pé direito, fecha a entrada de luz natural no interior do edifício e altera radicalmente a sua espacialidade (Corradi e Villani, 2008, p.19). Para além de outras alterações introduzidas nas décadas de 1960 e 1980, somam-se ainda as adições realizadas para as sucessivas edições da Trienal que, por não terem sido removidas, interferiam notoriamente na leitura do Palácio (Corradi e Villani, 2008, p.19).

Em 1993, é promovida uma vasta renovação dos interiores, atribuindo cada espaço a uma equipa de arquitetura (Besana, 2015, p.146). As galerias expositivas foram intervencionadas de modo a poderem receber exposições temporárias ou para a apresentação permanente das coleções da Trienal, tendo-se pensado especificamente numa galeria de Arquitetura, numa galeria de Artes gráficas e Fotografia e no Museu de Design (Corradi e Villani, 2008, p.19). Gae Aulenti redesenha, no corpo norte do piso térreo, a área expositiva para a criação da Galeria de Arquitetura, e Angelo Cortesi (n.1938) é responsável por desenhar, no antigo espaço ocupado pelo restaurante no piso parcialmente subterrâneo, a galeria de Artes gráficas e fotografia (Corradi e Villani, 2008, p.19). Mas a intervenção mais determinante fica a cargo de Umberto Riva (n.1928) e decorre nas áreas centrais do piso térreo (Besana, 2015, p.146): o *impluvium* passa a funcionar como sala de conferências, perdendo-se a comunicação direta para o vestíbulo e para a escadaria central, em virtude de ter sido tamponado por painéis em madeira; e o restaurante, originalmente no piso parcialmente subterrâneo, é deslocado para o piso térreo, junto ao alçado posterior e com vista para o parque, a eixo da entrada principal, sendo criada uma biblioteca e um arquivo no espaço anteriormente ocupado por aquele. Em termos de interiores, Riva projeta uma solução modular de painéis de madeira clara com junções em metal, para configurar os vários serviços de receção, como a bilheteira e o bengaleiro, delimitar a área do restaurante e funcionar como suporte informativo (Besana, 2015, p.146) (ver figura 175 e 176).

Fig. 175 Umberto Riva, átrio e vestíbulo, 1994
(Fotografia de Francesco Radino. http://www.abitare.it/it/gallery/ricerca/recensioni/umberto-riva-interni-libro-gallery/?foto=14 - Acesso: 3 nov. 2017)

Fig. 176 Umberto Riva, cafetaria, 1994
(Fotografia de Giovanni Chiaramonte. Archivio Fotografico@La Triennale di Milano. Annicchiarico, 2008, p.39)

A última grande intervenção no Palácio das Artes é da autoria de Michele De Lucchi e decorre entre 2002 e 2007[124]. Em 2002, De Lucchi é autor de um vasto e diversificado trabalho. Em simultâneo com uma longa colaboração com a empresa Olivetti (1979-2002), De Lucchi coopera com múltiplas marcas italianas e internacionais, tais como Artemide (desde 1980), Enel (desde 1997) ou Poste

[124] Esta intervenção decorre durante a presidência de Augusto Morello,entre 2000 e 2002, e a de Davide Rampello (n.1947), entre 2003 e 2011, embora o convite inicial tenha sido ainda de Alfredo de Marzio, presidente entre 1997 e 2000 (Annicchiarico, 2008, pp.12-13).

Italiane (1998-2003), criando uma forte identidade que une o vasto trabalho realizado no Design e na Arquitetura. Designer de candeeiros, objetos e peças de mobiliário icónicos, De Lucchi começara a desenvolver, a partir da década de 1990, uma obra regular em termos de design expositivo (Bulegato e Polano, 2004). Importa ainda mencionar o trabalho desenvolvido no âmbito da sua empresa *Produzione Privata*, criada em 1990 como um espaço de experimentação e investigação sobre a cultura material, e no âmbito da qual desenha pequenas séries de produtos que se distinguem pela sua poética e mestria da manufatura do vidro, da cerâmica, do metal, da pedra e da madeira (Bulegato e Polano, 2004). A relação de De Lucchi com a Trienal recua a 1973, ano em que realiza uma performance pública na entrada principal do Palácio, durante a abertura oficial da XV Trienal. Vestido de general e de bicorne, De Lucchi ostentava ao peito a divisa "Designer in Generale", e no discurso que proferiu, defendia de forma clara e contundente, a globalidade do ato de projetar e a responsabilidade social inerente a esta ação (De Lucchi, *Discorso Del Designer in Generale*, *in* Bulegato e Polano, 2004, pp.298-299). Esta performance é representativa do papel cimeiro que De Lucchi desempenha nos movimentos de Arquitetura radical que marcaram a Itália durante os anos de 1970, defendendo a urgência de um fórum de discussão sobre as razões de projeto e o valor político, poético e educativo do Design[125]. Com ele, encontram-se Ettore Sottsass (1917-2007), Andrea Branzi (n.1938), Gaetano Pesce e Alessandro Mendini (1931-2019), arquitetos e designers que irão ter uma participação ativa na Trienal e na TDM. A obra de De Lucchi como designer manifesta uma inteligência sensível e uma particular atenção à qualidade táctil de cada objeto. Já na Arquitetura e no Design, denota-se uma atenção particular com as preexistências, um conhecimento da ordem clássica e um respeito pelo projeto arquitetónico original, a par de um bom entendimento do espaço, dos materiais e da iluminação natural.

O projeto de De Lucchi para o Palácio das Artes segue a mesma filosofia, decorrendo em três fases: em 2002, inicia-se a renovação integral do piso térreo, tendo como propósito a reorganização dos vários serviços e a clarificação da circulação (Bulegato e Polano, 2004, p.290); entre 2003 e 2007, decorrem os trabalhos para a instalação do museu no hemiciclo e áreas envolventes (piso 1), numa área total de 1900 m² (Bulegato e Polano, 2004) (ponto analisado mais à frente neste capítulo); e em

[125] Enquanto membro fundador do Gruppo CAVART (*Arte delle Cave*) (1973-77), De Lucchi promove performances e *happenings*, filmes, laboratórios didáticos, instalações e concursos que procuram incentivar uma metodologia projetiva mais humanizada e colaborativa, discutir o sistema de produção capitalista e encontrar uma nova relação do homem com a paisagem natural e a cultura material, sendo disso exemplo, a *Abitazione Verticale* (1975), o *Trampoli Attrezzati* (1976) ou o *Il Muro* (1977) (Bulegato e Polano, 2004). De Lucchi participa também no Studio Alchymia (1978) e no Grupo Memphis (1981-87), movimentos que enaltecem o pensamento projetivo e defendem o valor comunicacional, cultural, ideológico e educativo do Design, debatendo o seu significado e intencionalidade.

2004 desenvolvem-se os projetos para a instalação da Biblioteca de Projeto (arquivo histórico e centro de documentação da Trienal) no piso subterrâneo e para a ligação direta do piso 1 ao parque (Besana, 2015, pp.179-180) (anexo 1). Estes trabalhos decorrem em simultâneo com os projetos de Museografia, Design expositivo e Design de comunicação que De Lucchi desenvolve para a renovação do Neues Museum, em Berlim (ver capítulo 6).

Na primeira fase de trabalhos, a prioridade recai no restauro das paredes estruturais, na reconstrução das divisórias interiores iniciais e na remoção dos elementos projetados por Umberto Riva e dos acrescentos realizados aos longo dos anos para as sucessivas edições da Trienal, de modo a reencontrar a espacialidade original do projeto de Muzio (Annicchiarico, 2008, p.49; Besana, 2015, p.162). A intervenção de De Lucchi recupera a continuidade e a relação visual direta entre os vários espaços do sector monumental, nomeadamente entre o *impluvium*, o vestíbulo e a escadaria monumental, valorizando a iluminação natural, e sublinhando a presença dos materiais através da adoção do branco como cor predominante. A nova bilheteira e o novo bengaleiro deslocam-se para os corpos laterais, a seguir ao átrio de entrada com os oito painéis de vidro opalino para informações. Posicionando-se de forma simétrica, são desenhados como volumes paralelepipédicos brancos, simples e horizontais. Outra medida é a reabertura do *impluvium* para o vestíbulo central e a instalação de uma livraria (Annicchiarico, 2008, p.46). Outro espaço importante é a Triennale DesignCafé que ocupa o espaço anteriormente definido por Riva para restaurante, mas com uma linguagem muito diferente. Este café/restaurante é concebido como um local cultural, materializando a ideia de todos os espaços da Trienal funcionarem como um estímulo criativo (aMDL, s.d.b, s.p.). Um longo balcão branco, com a mesma expressão da bilheteira e do bengaleiro, funciona como um espaço expositivo, a cozinha é visível da sala, para que a preparação dos pratos se torne um evento, e diversificam-se as tipologias de móveis de assento (aMDL, s.d.b) (ver figura 177 e 178).

Fig. 177 Michele De Lucchi, átrio e vestíbulo, 2002
(Fotografia Gabriele Basilico. Archivio Fotografico@La Triennale di Milano. Annicchiarico, 2008, p.50)

Fig. 178 Michele De Lucchi, Cracco Coffee Design, 2008
(Fotografia de Alessandra Chemollo. https://archive.amdl.it/en/index.asp?f=/en/archive/view.asp?ID=1483&h=archive - Acesso: 3 nov. 2017)

Na segunda fase de trabalhos, De Lucchi projeta a instalação do TDM no hemiciclo e nas áreas envolventes do piso 1. Seguindo os mesmos princípios de 2002, remove os elementos adicionados ao longo dos anos; instala um novo sistema de climatização com painéis radiantes no chão em soalho industrial envernizado com uma resina sintética; sublinha a estrutura e a métrica do teto original com iluminação artificial; clarifica circuitos; equipa o espaço com as devidas infraestruturas; e substitui o *blackout* das aberturas laterais por cortinas de rolo ajustáveis que deixam entrar uma luminosidade controlada (Annicchiarico, 2008, p.66). O projeto museográfico da TDM não é da autoria de De Lucchi, ficando antes a cargo de cada equipa convidada para a realização de cada edição. A prioridade de De Lucchi é diferenciar o museu do restante espaço da Trienal, criar uma entrada independente e dar-lhe visibilidade (aMDL, s.d.a, s.p.), desenhando para tal uma ponte de madeira que cruza de forma inesperada a escadaria monumental, ligando o átrio do piso 1 à entrada

do museu no alçado oposto, repondo este plano como uma superfície envidraçada entre os dois lanços da escadaria, conforme está no desenho original de Muzio. Com 14 metros de comprimento, 1.62 centímetros de largura e 1.10 centímetros de altura (incluindo o parapeito), a ponte é uma viga isostática assente apenas nas extremidades, tendo uma secção que evoca a quilha de um navio. Em termos estruturais, trata-se de um monólito construído em varas de bambu, material escolhido pelas suas qualidades estéticas, mecânicas e ambientais, colado segundo a tecnologia de madeira laminada (aMDL, s.d.a, s.p.; Annicchiarico, 2008, p.67). No vão aberto da escadaria, a ponte afirma-se pela sua leveza, elegância e ligeira curvatura, superando a diferença de 40 cm de altura entre os dois extremos (aMDL, s.d.a, s.p.). Os parapeitos em vidro laminado temperado e os dois corrimãos esguios em aço pintado de cinza não retiram a sensação geral de suspensão no vazio, conforme De Lucchi projetara. Annicchiarico (2008, p.13) sublinha a importância simbólica deste gesto, uma vez que autonomiza ao museu, ao mesmo tempo que dá testemunho do "diálogo" que De Lucchi estabelece com Muzio, que havia já idealizado a escadaria monumental como local privilegiado de exposição (Annicchiarico, 2008, p.67), ao mesmo tempo que suaviza a austeridade do local pela natureza do material utilizado e a forma adotada (ver figura 179-181). Igualmente importante é que esta ponte evoca as instalações idealizadas para a escadaria monumental nas Trienais de 1957, 1964 e 1968 (ver subcapítulo seguinte), demonstrando um conhecimento da história da ocupação ao longo do tempo e o seu valor para o projeto de Arquitetura do museu.

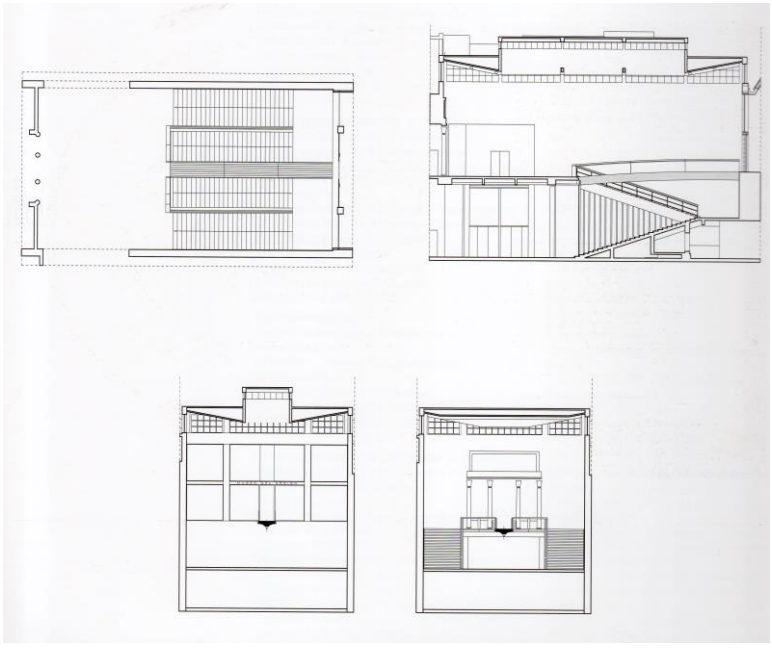


Fig. 179 Michele De Lucchi, planta, cortes e alçado da ponte de acesso ao museu TDM, 2003-2007
(Archivio Michele De Lucchi. Annicchiarico, 2008, p.119)

Fig. 180 Michele De Lucchi, ponte de acesso ao museu TDM. Perspetiva do primeiro patamar. 2003-2007
(Fotografia de Alessandra Chemollo. Archivio Michele De Lucchi.
https://archive.amdl.it/en/index.asp?f=/en/archive/view.asp?ID=1457&h=archive - Acesso: 13 nov. 2016)

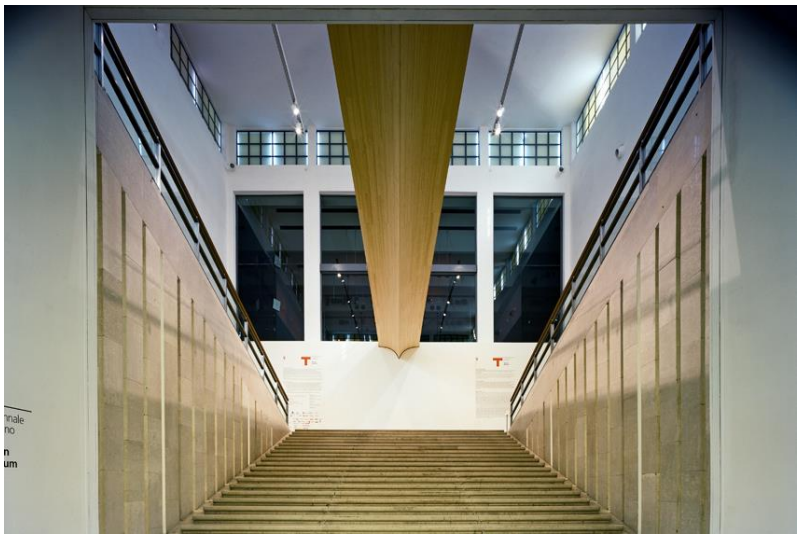


Fig. 181 Michele De Lucchi, ponte de acesso ao museu. Perspetiva do vestíbulo do piso térreo. 2003-2007
(Fotografia de Alessandra Chemollo. Archivio Michele De Lucchi
https://archive.amdl.it/en/index.asp?f=/en/archive/view.asp?ID=1457&h=archive - Acesso: 13 nov. 2016)

A graciosidade formal, a compreensão da Arquitetura original e a qualidade na manufatura dos novos elementos são valores que distinguem o projeto de De Lucchi e que são também evidentes, por exemplo, na terceira fase de trabalhos, quando desenha uma ligação direta entre a entrada principal, no piso térreo, e o parque. De Lucchi idealiza uma escada em metal, revestida a carvalho, que se desenvolve no interior do pórtico da direita, transformando para o efeito uma janela existente numa porta (Annicchiarico, 2008, p.49). Ao mesmo tempo que esta escada sugere uma instalação efémera, o seu volume remete para a estética do *Novecento*, dialogando com a monumentalidade do tripórtico de Muzio, sem a esconder, contrariar ou ficar subjugado a ela, conforme sustenta Besana (2015, p.181). A escala da escada e a opção pela madeira imprimem ainda uma nota de humanidade, em contraste com a pedra (ver figura 182 e 183). Esta escada, à

semelhança da ponte que projeta para definir a entrada do museu, é uma peça de design com uma escala arquitetónica, demonstrativa da importância que De Lucchi concede ao desenho, ao trabalho manual e ao saber oficinal.

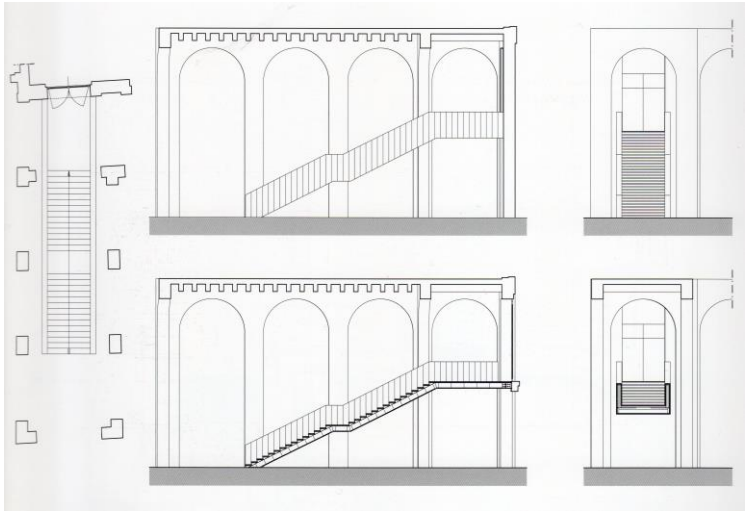


Fig. 182 Michele De Lucchi, planta, cortes e alçado da escada de acesso ao parque, 2004
(Archivio Michele De Lucchi. Annicchiarico, 2008, p.116)

Fig. 183 Michele De Lucchi, escada de acesso ao parque, 2004
(Archivio Michele De Lucchi. Annicchiarico, 2008, p.64)

A proposta de De Lucchi para o Palácio das Artes nasce, pois, de um olhar atento e respeitoso do edifício e do projeto de Muzio, procurando encontrar a geometria das formas, a escala dos volumes, o valor da iluminação natural e a fluidez da organização espacial. Conforme Besana (2015, p.162) sustenta, De Lucchi consegue valorizar a modernidade e a poética de Muzio, demonstrando que a monumentalidade resulta de uma lógica intrínseca racional, ao mesmo tempo que revela a funcionalidade dos espaços e a contemporaneidade das suas soluções, como sublinha Rampello (in Annicchiarico, 2008, p.11). Com De Lucchi, a espacialidade multifuncional, modular e polivalente

idealizada por Muzio é amplamente reconhecida e sublinhada através de uma intervenção de clarificação que não deixa, no entanto de ser afirmativa e transformadora. Esta dupla característica é resultante da habitual leitura culturalista de De Lucchi que nos projetos em preexistências tende a valorizar a Arquitetura original, mas é também consequência da forma como reinterpreta em toda a sua obra os valores clássicos, privilegiando a pureza das formas, a ordem e o equilíbrio da composição, e que a faz distinguir-se por um classicismo e um humanismo. Talvez por isso De Lucchi tenha compreendido que em Muzio a interpretação das formas clássicas nascera da convicção do valor universalista da tradição que o *Novecento* poderia instaurar, conforme sustenta Frampton (1994, p.216). Apesar do valor da intervenção, o projeto de De Lucchi em termos museográficos é, de certa forma, insuficiente, o que conduz à necessidade de proceder a uma série de alterações nos anos seguintes, nomeadamente na bilheteira, no bengaleiro, na cafetaria e também na sinalética geral.

A Trienal como laboratório de experimentação criativa

As edições da Trienal revelam duas estratégias expositivas: a criação de instalações que nascem de uma estreita articulação entre a Pintura, a Escultura, as Artes Aplicadas e o Design, considerando o *site* como parte integrante da obra e conservando a configuração da Arquitetura do edifício; e o desenho de ambientes radicalmente distintos da Arquitetura e do espaço inicial, entendendo o edifício como um palco vazio (Martignoni, 2008, p.21) que é radicalmente transfigurado e sublinhando a natureza ficcional do espaço expositivo. Em qualquer destes casos, a unidade concetual e formal das instalações resulta do estreito trabalho colaborativo entre arquitetos e artistas, e da particular atenção consagrada à cenografia. Na segunda situação, o Design expositivo não é independente do próprio objeto, ou seja, a obra é em si mesmo a Exposição, fazendo com que forma e conteúdo sejam uma única e mesma realidade.

Edição após edição, redesenham-se os percursos e a circulação é alterada em consequência do encerramento de vãos, da construção de paredes falsas com pé direito inferior ao real das salas, ou da iluminação; os tetos, as paredes e os pavimentos são revestidos de diferentes materiais ou reconfigurados na sua formalidade e expressão cromática; a integração das Artes e do Design, do vídeo e da instalação sonora é pensada de forma articulada e integral; é dedicada particular atenção ao projeto de luminotecnia, dando prova do significado da iluminação para a materialização cénica da instalação, do seu reconhecimento como parte integrante da Exposição como Obra, e do seu relevante contributo para o envolvimento sensorial, intelectual e emocional dos visitantes. Com a luz, a matéria, a cor, a textura, os suportes, o grafismo e o som – elementos do léxico expositivo

particularmente trabalhados – definem-se dispositivos cênicos modulares e temporários que promovem a tripla ativação do espaço, dos objetos e dos visitantes, concretizando o projeto global que cada nova edição da Trienal pretende representar. É a vivência espacial do sujeito que suscita múltiplas interpretações sobre os objetos e o próprio ambiente no seu todo, sendo também importante mencionar que estes dispositivos cénicos criam a unidade entre o conteúdo e a forma, a mensagem e o meio. Na medida em que o visitante é colocado no centro da obra, todas as Artes são convocadas para a criação de um ambiente total. É, pois, a diversidade das instalações que traduz, em si mesma, a qualidade arquitetónica do projeto de Muzio, sendo que esta capacidade de transfiguração se estende a áreas com uma identidade mais solene e cerimonial, como o *impluvium*, a escadaria monumental e o salão nobre.

Como referido anteriormente, a análise centra-se nas instalações que ocorrem na escadaria monumental e no hemiciclo do piso 1[126]. Na escadaria monumental, regista-se uma afinidade entre as instalações idealizadas em 1933, 1936, 1940, 1951 e 1954, pois, embora assumam uma formulação estética diferenciada, a abordagem em relação ao espaço e à arquitetura é semelhante, sendo representativas da primeira estratégia uma vez que consideram o *site* como parte integrante da obra e conservam a configuração do edifício. Em 1933, Mario Sironi e os arquitetos Angelo Bordoni (1938-1952) e Antonio Carminati (1894-1970) concebem uma instalação para a escadaria que acentua a monumentalidade do espaço, seguindo uma retórica fascista e autoritária. O trabalho de luminotecnia sublinha dramaticamente os volumes e a geometria dos elementos em nervura que definem nas paredes os campos para a inserção das pinturas murais e dos altos-relevos escultóricos de teor historicista[127] (ver figura 184 e 185).

[126] Para além da bibliografia indicada, o Archivio Fotografico da Trienal constitui uma fonte de particular importância iconográfica.

[127] As pinturas murais são de Alberto Salietti (1892-1961) e os altos-relevos escultóricos de Arturo Martini (1889-1947) e Ivo Soli.

Fig. 184 Mario Sironi, Angelo Bordoni e Antonio Carminati, Escadaria Monumental, perspetiva geral, V Triennale di Milano, 1933

(Archivio Fotografico@La Triennale di Milano. Fotografia Crimella. http://archivio.triennale.org/archivio-fotografico - Acesso: 3 nov. 2017)

Fig. 185 Mario Sironi, Angelo Bordoni e Antonio Carminati, Escadaria Monumental, pormenor do Teto, V Triennale di Milano, 1933

(Archivio Fotografico@La Triennale di Milano. Fotografia Crimella. http://archivio.triennale.org/archivio-fotografico - Acesso: 3 nov. 2017)

Plasmando a ideia que havia presidido à construção do Palácio e aos pressupostos programáticos da Trienal, Sironi procura a unidade das Artes e da Arquitetura, com a intenção de uma dupla renovação artística e arquitectónica (cit. Besana, 2015, p.36). Em termos formais, o elemento definidor de toda a ambiência é a configuração tridimensional do grafismo VTM que é projetada no teto através de um trabalho de estilização, volumetria e luz. Na edição de 1936, a intervenção na escadaria e no átrio da entrada fica a cargo do arquiteto Giuseppe Pagano que sublinha o neoclassicismo monumental proposto por Muzio, continuando a procurar também a integração das Artes. Desta vez, as paredes são cobertas de um tecido ondulado claro e o desenho do teto configura uma moldura de luz com uma caixilharia envidraçada fosca periférica. No primeiro lanço das escadas, numa posição axial em

relação à escadaria central, a cortina é interrompida para se mostrar um mosaico de Mario Sironi sobre o trabalho fascista. A estrutura original do corrimão é totalmente coberta, evidenciando-se enquanto volume de linhas puristas, sendo notória uma geometrização e uma frugalidade ornamental que faz acentuar a monumentalidade impositiva e a solenidade cerimonial do *site* (ver figura 186). O espaço original volta a ser identificável em 1940, pois o arquiteto Renato Camus (1891-1971) mantém a organização espacial do átrio, do vestíbulo e da escadaria, trabalhando especialmente a integração das Artes, simbolicamente apresentadas no centro do vestíbulo do piso térreo através de quatro esculturas alegóricas da Arquitetura, da Pintura, da Escultura e da Decoração, da autoria do artista Fausto Melotti (1901-1986) (Triennale di Milano, 1940) (ver figura 187).

Fig. 186 Giuseppe Pagano, Escadaria Monumental, VI Triennale di Milano. Destaque para o mosaico de Mario Sironi sobre a ação fascista, 1936

(Archivio Fotografico@La Triennale di Milano. Fotografia Crimella. http://archivio.triennale.org/archivio-fotografico - Acesso: 3 nov. 2017)

Fig. 187 Renato Camus, Escadaria Monumental, VII Triennale di Milano. Destaque para a cabeça de Medusa de Lucio Fontana e o Cavalo de Dante Morozzi, 1940

(Archivio Fotografico@La Triennale di Milano. Fotografia Crimella. http://archivio.triennale.org/archivio-fotografico - Acesso: 1 nov. 2017)

No âmbito das instalações que consideram o *site* como parte integrante da obra e conservam a configuração da Arquitetura do edifício, destaca-se a intervenção realizada para a IX Trienal, em 1951, que abordava especificamente a unidade entre todas as Artes (Pansera, 1978, p.370). O projeto expositivo da escadaria, do vestíbulo e do átrio é da autoria de Luciano Baldessari (1896-1982), arquiteto à época com uma vasta experiência enquanto cenógrafo, trabalhando maioritariamente para teatro, e como designer expositivo, projetando várias exposições e mostras comerciais. Contando com a colaboração do arquiteto Marcello Grisotti (1919-2010), Baldessari reforça a unidade espacial entre as três áreas, muito em consequência da integração articulada das obras de Arte[128] (Triennale di Milano, 1951). O átrio é a área que sofre uma maior transformação, pois é redesenhado assumindo uma planta em forma oval, no sentido perpendicular em relação ao eixo monumental. A ligação com o vestíbulo é também redesenhada através da construção de duas paredes diagonais que enfatizam o percurso sugerido e contribuem para a criação de um ambiente integral e imersivo que envolvia de imediato o visitante (ver figura 188). Na escadaria, sem transformações em termos da sua configuração, tem lugar de destaque uma obra de Lucio Fontana (1899-1968), artista fundador do movimento *Spazialismo*, definido por si como uma nova expressão

[128] Nomeadamente as grandes pinturas murais de Adriano Spilimbergo (1908-1975) e de Angelo del Bon (1898-1952); as esculturas de Emilio Greco (1913-1995), de Carlo Conte (1898-1966), de Bruno Cassinari (1912-1992) e de Carmelo Cappello (1912-1996); a cerâmica esmaltada da designer Neto Campi (n.1921); a pintura de Giuseppe Ajmone (1923-2005) e os pavimentos desenhados pelos pintores Atanasio Soldati (1896-1953) e Attilio Rossi (1909-1994) (IX Triennale di Milano, 1951)

artística que supera a linguagem e a formalidade dos meios tradicionais (Escultura e Pintura), através da unidade dos elementos físicos, do tempo, do espaço e do movimento do público (Pugliese, 2013/2014, p.8).

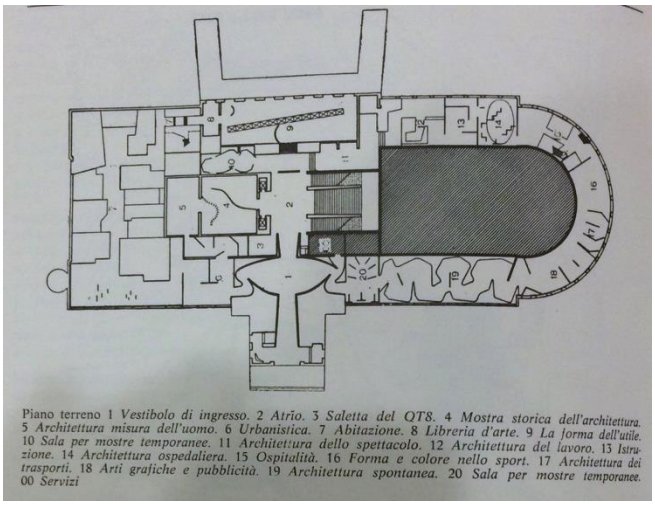


Fig. 188 Planta da organização espacial da IX Triennale di Milano. Piso térreo, 1951
(Pansera, 1978, p.366)

Fontana desenha para esta Trienal duas obras de luz: uma pincelada no teto do vestíbulo e um arabesco no vão vazio da escadaria (Pica, 1957, p.46), suspenso sob um teto pintado de azul-escuro, em tubo fluorescente branco com 18 mm de diâmetro (Domus, 2016, p.50). Embora as duas tenham em comum a materialidade e a expressividade do gesto, é o arabesco colocado na escadaria que ganha notoriedade e se torna o símbolo da própria edição da Trienal (Bersana, 2015, p.74). Este trabalho de Fontana reveste-se de particular pioneirismo (Pugliese, 2013/2014) ao conceber a luz como matéria da expressão artística, rompendo com a sua utilização acessória ou funcional, e ao desenvolver o conceito de instalação artística, expressão que irá consagrar-se nas décadas seguintes. A luz transforma-se em forma concreta, com corpo, espessura, tridimensionalidade, ganhando uma expressão arquitetónica e transformando o espaço e a sua vivência (ver figura 189 e 190). Com os trabalhos desta natureza, mas sobretudo com as obras espaciais que designa como *Ambienti Spaziale* (dois exemplos desta pesquisa são realizados na Trienal de 1964 e vão ser analisados mais à frente) e nas quais desenvolve uma estreita colaboração com arquitetos, Fontana entende o *Spazialismo* como a quarta dimensão da Arquitetura (Pugliese, 2013/2014, p.34)[129] (ver figura 189 e 190).

[129] A instalação projetada para a escadaria e os dois *Ambienti Spaziale* apresentados na Trienal de 1964 integram a exposição *Lucio Fontana. Ambienti/Environments* organizada pela Pirelli HangarBicocca em 2017, com curadoria de Marina Pugliese, Barbara Ferriani e Vicente Todolí.

Fig. 189 Luciano Baldessari e Marcello Grisotti, átrio e vestíbulo. IX Triennale di Milano. 1951
(Archivio Fotografico@La Triennale di Milano. Fotografia Crimella. http://archivio.triennale.org/archivio-fotografico - Acesso: 2 out. 2017)

Fig. 190 Lucio Fontana, instalação de luz na Escadaria Monumental. IX Triennale di Milano, 1951
(Archivio Fotografico@La Triennale di Milano. Fotografia Crimella. http://archivio.triennale.org/archivio-fotografico - Acesso:2 out. 2017)

Esta demanda pela unidade das Artes e da Arquitetura é ainda particularmente trabalhada numa pequena, simples, mas relevante instalação-exposição idealizada no jardim anexo ao *impluvium* pelo arquiteto Ernest Nathan Rogers[130], com a colaboração de Vittorio Greggotti (n.1927) e Giotto

[130] Enquanto membro do Grupo BBPR, Rogers participa em várias edições da Trienal, nomeadamente em 1936, na construção no moderno pavilhão expositivo no parque Sempione, e em 1954, com o *Labirinto dei Ragazzi*. Este último é desenhado como um espaço de experimentação sensorial e descoberta para fomentar a relação direta do público com a natureza e as artes. As seis espirais que definem três caminhos são grafitadas, na face interior, por Saul Steinberg (1914-1999) e dirigem as pessoas até ao centro do labirinto onde se expõe um mobile de Alexander Calder (1898-1976) sobre um pequeno espelho de água (Besana, 2015, p.88).

Stoppino (1926-2011) (Triennale di Milano, 1951), então jovens arquitetos que trabalhavam no ateliê BPR. A exposição aborda a temática da Arquitetura como medida do homem, num espaço ativado por telas de diferentes dimensões, dispostas em diferentes inclinações, direções e alturas, criando uma composição plástica e espacial que envolve o visitante. Rogers cobre o pavimento de areia, trabalha meticulosamente a iluminação e através de imagens de realidades diversas que vão da escala da cadeira ao plano da cidade, procura que os visitantes experienciem a Arquitetura como a expressão concreta do homem e síntese da sua dimensão física e espiritual, como escreve no texto de sala (Triennale di Milano, 1951). Renunciando a uma intenção didática, Rogers opta por uma instalação multisensorial onde o visitante, entendido como ator principal da obra, pode ter diversas interpretações e leituras, conforme Rogers afirma, em 1951 (cit. Pansini, 1996/1997, p.25) (ver figura 191 e 192).

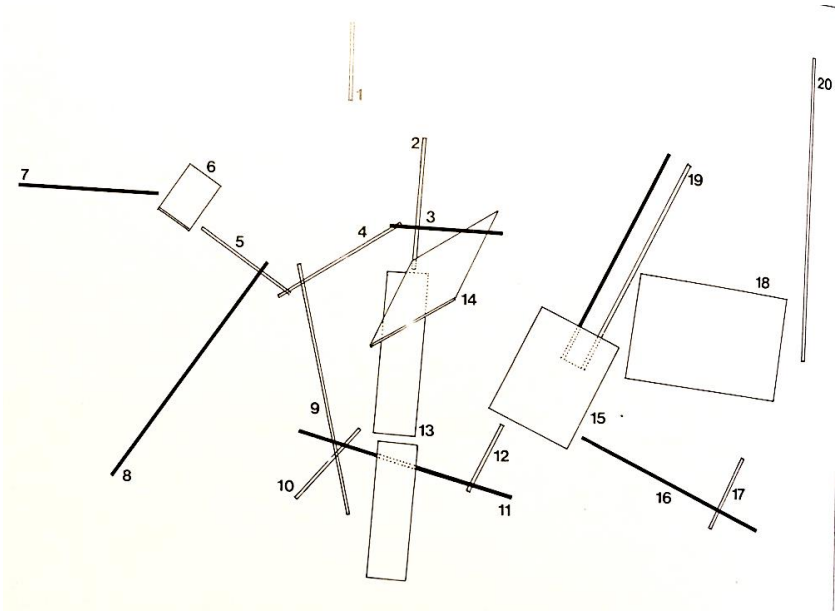


Fig. 191 Ernest Nathan Rogers, exposição *Architettura, misura dell'uomo (Arquitetura, Medida do Homem)*. Planta da distribuição espacial das fotografias, IX Triennale di Milano. 1951
(Tafuri, 1989b, p.106)

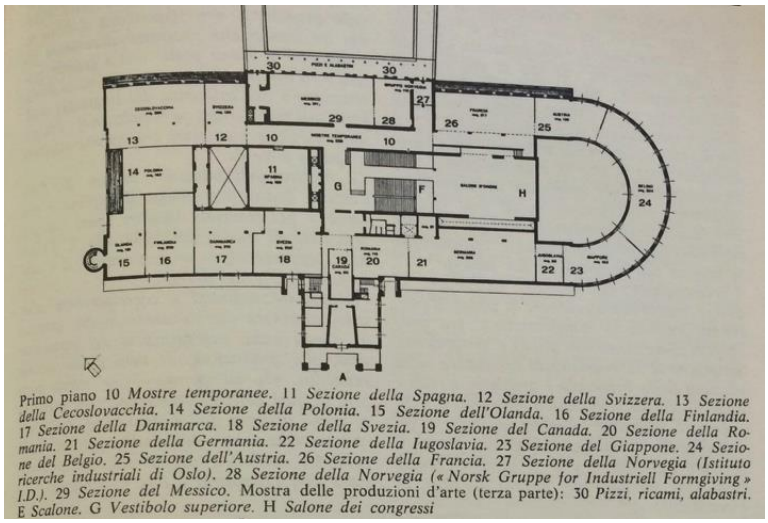
Fig. 192 Perspetiva da exposição *Architettura, misura dell'uomo (Arquitetura, Medida do Homem)* com os painéis em diferentes direções e alturas. IX Triennale di Milano, 1951

(Fotografia Aragozzini. Archivio Fotografico@La Triennale di Milano. http://archivio.triennale.org/archivio-fotografico - Acesso: 2out. 2017)

Continuando a analisar a escadaria monumental, importa olhar com detalhe para as intervenções realizadas nas edições da Trienal em 1957, 1964, 1968 e 1973, pela sua representatividade enquanto ambientes que transfiguram a Arquitetura e o espaço original.

Em 1957, os arquitetos e designers Achille (1918-2002) e Pier Giacomo Castiglioni (1913-1968) constroem um volume a meio do primeiro lanço da escadaria que liga o piso térreo ao piso 1, criando assim uma passagem direta entre o vestíbulo do piso 1 e o alçado à sua frente, e um novo espaço expositivo. A nova construção é desenhada com vários níveis, passagens e pontos de vista, rompendo com a simetria, a monumentalidade, o autoritarismo e a solenidade do espaço original, propondo um lugar humanizado, confortável e informal. A articulação criada entre as várias obras de Arte e a nova Arquitetura é simbiótica, mas não tem qualquer referência com o desenho original. Os acessos e a circulação entre os dois pisos são também profundamente alterados. É particularmente interessante a inserção de algumas obras em plataformas horizontais no novo piso criado para serem visionadas num plano de cima para baixo (ver figura 193-195). No piso intermédio, no corpo interior do hemiciclo, Achille e Pier Giacomo Castiglioni projetam uma sala de conferências despojada, com três planos de bancos corridos em madeira e uma iluminação pontual de teto. Em planta, promove-se um espaço de debate horizontal e participativo. Em sintonia com a intervenção da escadaria e com ligação visual direta, esta solução tira partido do alto pé direito do local, propondo uma

espacialidade mais acolhedora e democrática, que é reforçada pelo novo chão em madeira com tábua corrida (ver figura 196).



Primo piano 10 *Mostre temporanee.* 11 *Sezione della Spagna.* 12 *Sezione della Svizzera.* 13 *Sezione della Cecoslovacchia.* 14 *Sezione della Polonia.* 15 *Sezione dell'Olanda.* 16 *Sezione della Finlandia.* 17 *Sezione della Danimarca.* 18 *Sezione della Svezia.* 19 *Sezione del Canada.* 20 *Sezione della Romania.* 21 *Sezione della Germania.* 22 *Sezione della Iugoslavia.* 23 *Sezione del Giappone.* 24 *Sezione del Belgio.* 25 *Sezione dell'Austria.* 26 *Sezione della Francia.* 27 *Sezione della Norvegia (Istituto ricerche industriali di Oslo).* 28 *Sezione della Norvegia (« Norsk Gruppe for Industriell Formgiving » I.D.).* 29 *Sezione del Messico.* Mostra delle produzioni d'arte (terza parte): 30 *Pizzi, ricami, alabastri.* E *Scalone.* G *Vestibolo superiore.* H *Salone dei congressi*

Fig. 193 Organização espacial da XI Triennale di Milano, Planta do piso térreo, 1957
(Pansera, 1978, p.427)

Fig. 194 Achille e Pier Giacomo Castiglioni, Escadaria Monumental, perspetiva do piso térreo e do piso 1. XI Triennale di Milano, 1957
(Fotografia Fortunati. Archivio Fotografico@La Triennale di **Milano.** http://archivio.triennale.org/archivio-fotografico - Acesso: 2 out. 2017)

Fig. 195 Achille e Pier Giacomo Castiglioni, Escadaria Monumental, perspetiva do novo piso intermédio. XI Triennale di Milano, 1957

(Fotografia Fortunati. Archivio Fotografico@La Triennale di Milano. http://archivio.triennale.org/archivio-fotografico - Acesso: 2 out. 2017)

Fig. 196 Achille e Pier Giacomo Castiglioni, Sala de conferências. XI Triennale di Milano, 1957

(Fotografia Fortunati. Archivio Fotografico@La Triennale di Milano. http://archivio.triennale.org/archivio-fotografico - Acesso: 2 out. 2017)

Na Trienal de 1964, verifica-se uma nova alteração radical na configuração da escadaria, seguindo o sentido geral de transformação que ocorre em todos os espaços do edifício, e que faz com que esta edição seja reconhecida pela espetacularidade, multisensorialidade e imersão das instalações. Procura-se criar uma experiência de imersão que retrate a problemática dos tempos livres na sociedade de informação e comunicação, tendo em conta a cultura de consumo, debatendo a questão na perspetiva económica, sociológica, ideológica e tecnológica (Savorra, 2017, p.42). Sendo o resultado de um longo e conturbado período de debate sobre a abordagem a seguir (Savorra, 2017), esta edição configura-se como um particular exemplo da articulação entre a Curadoria, o Design e a Museografia. Oferecendo percursos diversos e trabalhando as questões da perceção e do movimento dos públicos, esta Trienal traz para a equação entre as Artes e a Arquitetura, a questão

da Comunicação (Savorra, 2017, p.41), trabalhando o conceito de Trienal-Espetáculo (XIII Triennale, 1964, p.43), sendo conhecida como Trienal Pop [Gillo Dofles, 1964 cit. Pansera, 1978, p.498]. Reconhece-se também nesta Trienal a teoria do filósofo e teórico da comunicação Marshall McLuhan (1911-1980), na medida em que procura analisar como os novos meios de comunicação influenciam o projeto, a semântica e a perceção da Arquitetura, do Urbanismo e do Design enquanto bens de consumo, e debate as suas consequências na vida do homem e nos comportamentos do coletivo (Savorra, 2017, p.47). É por isso que este autor refere que esta Trienal representa um momento experimental de excecional importância para a Arquitetura e o Design, em resultado da interação criada com outros meios e linguagens, inclusive a do entretenimento, que conduz a uma reflexão sobre o valor comunicacional destas disciplinas (Savorra, 2017, p.54). Tafuri (1989b, p.12) já havia sublinhado a densificação semântica de algumas instalações, ligando-as ao pensamento de Umberto Eco, autor que integra a equipa curatorial da "Secção de Introdução" [131] desta Trienal, juntamente com Vittorio Gregotti, o cenógrafo Luciano Damiani (1923-2007), os arquitetos Peppo Brivio (1923-2016), Ludovico Meneghetti (n.1926) e Giotto Stoppino, o designer Massimo Vignelli (1931-2014) e o latinista Luigi Castiglioni (1882-1965) (Triennale di Milano, 1964).

A secção de introdução desenvolve-se na escadaria monumental, no átrio, no vestíbulo e no salão nobre. Os acessos e a circulação são profundamente alterados através do encerramento quase integral da ligação entre o átrio e o vestíbulo (piso térreo) e o reforço da relação entre a escadaria e o salão nobre (piso 1). Gregotti, Meneghetti, Stoppino e Brivio são os responsáveis pelo desenho expositivo da escadaria, completamente revestida com uma película de prata metálica e com escadas que se duplicavam visualmente através de uma série de espelhos, produzindo um espaço caleidoscópico. Os arquitetos projetam oito túneis de secção retangular de 2x2m entregues a quatro artistas que ficam com a função de desenvolver instalações sobre quatro grandes temas: Técnica; Utopia; Ilusão; Integração. Os temas estão indicados na entrada de cada paralelepípedo retangular

[131] Na Trienal de 1964, o salão nobre integra a secção de introdução, tendo uma ligação direta com a escadaria monumental. O visitante é literalmente projetado para dentro de um espaço caleidoscópico imersivo que convoca todos os seus sentidos. O espaço é integralmente pintado de preto. No interior, dois prismas triangulares com 10m de altura, invertidos um em relação ao outro, dispõem-se nos extremos longitudinais da sala. As paredes do prisma são completamente cobertas de espelhos e refletem infinitamente toda a envolvente, criando a ilusão de o visitante estar dentro de um enorme prisma hexagonal (Triennale, 1964, p.16) que lhe provoca uma desorientação física, por este perder qualquer referência concreta do espaço (Gio Ponti, 1964, cit. Domus, 2016, p.32). No chão branco são projetadas duas curtas-metragens do jovem realizador Tinto Brass (n.1933) sobre o trabalho e o lazer para que o visitante se sinta participante da representação ao ver-se misturado nas imagens. Integra também esta instalação um conjunto de colagens do pintor Achille Perilli (n.1927) e uma composição sonora do poeta experimental Nanni Balestrini (n.1935), membro, à época, do movimento literário *Neovanguardia* (Savorra, 2017, p.53).

em néon, mas não é proposto um circuito único ou linear ao público. Cada visitante pode deambular pelo espaço, encontrando o seu próprio caminho (ver figura 197-199).

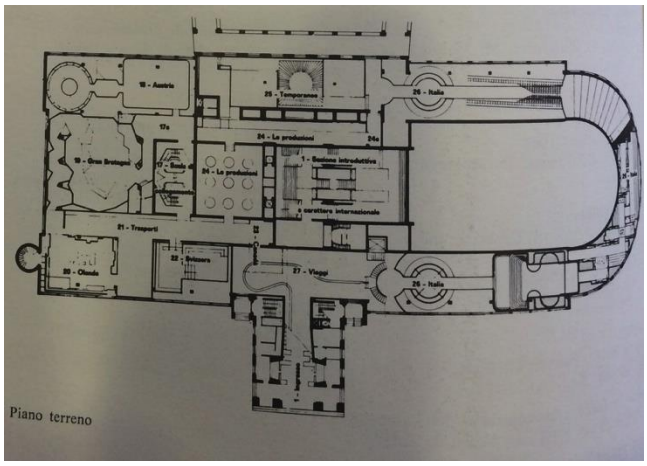


Fig. 197 Organização espacial da XIII Triennale di Milano. Planta do piso térreo. 1964
(Pansera, 1978, p.496)

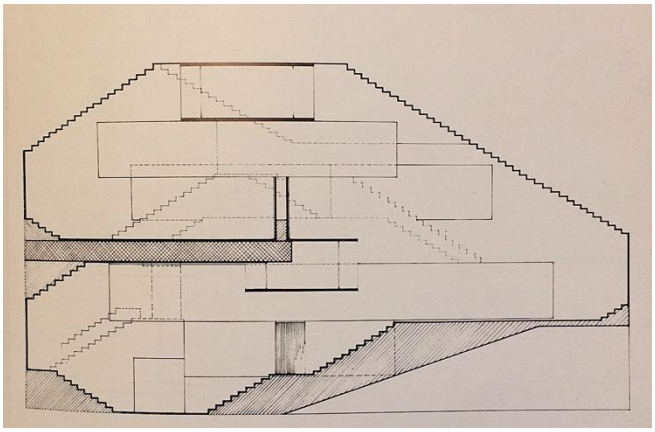


Fig. 198 Vittorio Gregotti, Escadaria Monumental. Corte/Secção longitudinal. XIII Triennale di Milano, 1964
(Tafuri, 1989b, p.37)

Fig. 199 Vittorio Gregotti, Secção de Introdução com os quatro temas em néon: Técnica; Utopia; Ilusão; Integração. XIII Triennale di Milano, 1964
(Fotografia Publifoto. Archivio Fotografico@La Triennale di Milano. http://archivio.triennale.org/archivio-fotografico - Acesso: 1 nov. 2017)

O conjunto tem uma instalação sonora com a composição onomatopeica do compositor Luciano Berio (1925-2003) em homenagem ao escritor James Joyce (1882-1941). Interpretada pela mezzo-soprano Cathy Berberian (1925-1983), em 1958, esta peça sonora acentua o sentido labiríntico e psicadélico da instalação. Destaca-se os dois ambientes espaciais criados por Lucio Fontana e Nanda Vigo (n.1936), arquiteta, designer e artista, sobre o tema da Utopia pela sua força enquanto atmosferas multissensoriais[132]. Fontana e Vigo trabalham a questão da perceção e da ambiguidade ótica de formas diferentes que resultam em configurações interiores substancialmente distintas. Um ambiente tem as paredes retilíneas e o piso em forma de onda, sendo integralmente coberto com um estofo vermelho. Num dos topos do retângulo, diferentes painéis em vidro quadriculado com retro-iluminação em tubos de néon vermelho criam uma espécie de paisagem psicadélica. O outro ambiente é totalmente escurecido e a parede longitudinal oposta à entrada configura-se como uma superfície curva onde duas linhas paralelas de pontos de luz criam uma paisagem horizontal com um ritmo ondulante (Pugliese, 2013/2014, p.89) (ver figura 200-203). Estes dois ambientes idealizados e realizados em parceria como uma "Obra de Arte Total" são representativos da dinâmica criativa que aproximava Fontana e Vigo desde os anos de 1950[133].

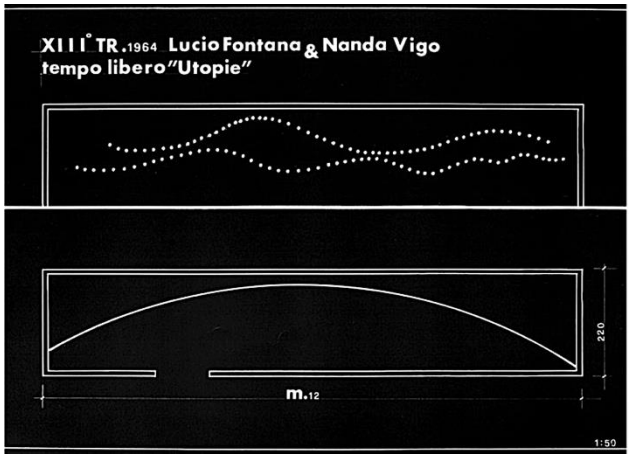


Fig. 200 Lucio Fontana e Nanda Vigo, instalação Utopia I. Corte longitudinal e planta. XIII Triennale di Milano, 1964
(http://www.nandavigo.com - Acesso:1 nov. 2017)

[132] Para além de Fontana e Vigo, Enrico Baj (1924-2003) é encarregado de dois espaços sobre o tema da técnica; Lucio Del Pezzo (n.1933) dá corpo à ilusão e Roberto Crippa e Fabio Mauri (1926-2009) projetam dois espaços sobre a integração (XIII Triennale, 1964).

[133] Fontana e Vigo tinham como móbil do seu trabalho a fusão das Artes, do Design e da Arquitetura. Ambos colaboram com o grupo ZERO formado em Dusseldorf, em 1957, e dão uma particular atenção ao trabalho da luz e do espaço (Bava, s.d.).

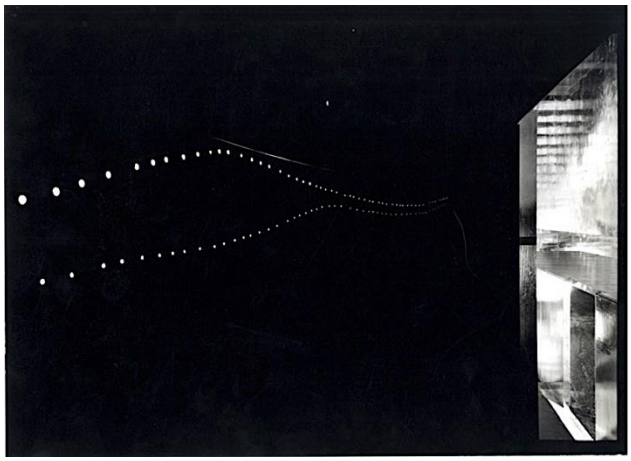


Fig. 201 Lucio Fontana e Nanda Vigo, instalação Utopia I. Perspetiva do interior. XIII Triennale di Milano, 1964
(http://www.nandavigo.com - Acesso: 1 nov. 2017)

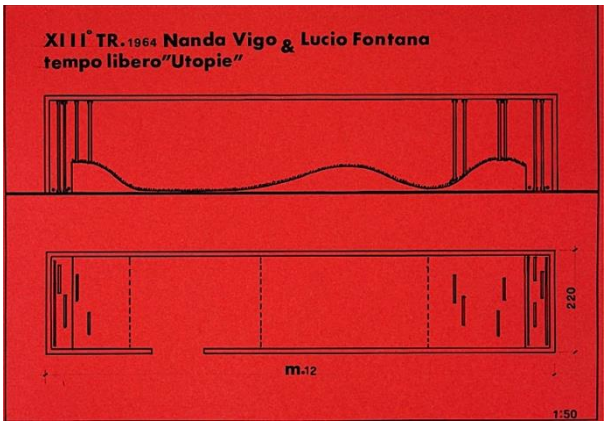


Fig. 202 Lucio Fontana e Nanda Vigo, instalação Utopia II. Corte longitudinal e planta. XIII Triennale di Milano, 1964
(http://www.nandavigo.com - Acesso: 1 nov. 2017)

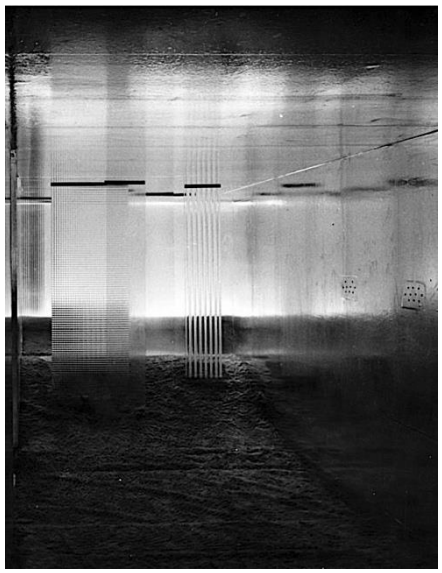


Fig. 203 Lucio Fontana e Nanda Vigo, instalação Utopia II. Perspetiva do interior. XIII Triennale di Milano, 1964
(http://www.nandavigo.com - Acesso: 1 nov. 2017)

Na Trienal de 1968, dedicada à comunicação e à informação na sociedade massificada, a escadaria monumental continua a ter o papel de introdução ao tema da edição, passando por mais uma

alteração radical na sua configuração. Os designers William Lansing Plum (1932-2017), Richard Sapper (1932-2015) e Pio Manzù (1939-1969) desenham uma instalação que recebe os visitantes com produtos de alta performance, de tipologias, escalas e proveniências diferentes, entre os quais encontram-se uma turbina, um motor a jato, uma sonda meteorológica, um satélite e um Ferrari modelo *Tasmânia* (Pansera, 1978, p.540). O espaço, que readquire a iluminação natural, é marcado em termos visuais por uma série de tubagens experimentais que configuram uma treliça tecnológica (Pansera, 1978, p.540) de particular valor escultórico. Em termos de configuração espacial, o arquiteto Vittoriano Viganò (1919-1996), o designer Pino Tovaglia (1923-1977) e Livio Castiglioni (1911-1979) projetam uma escada rolante que parte do *impluvium*, atravessa o vestíbulo e se projeta em diagonal até ao alçado em frente, aberto para a apresentação de uma outra instalação, alterando assim os acessos e a experiência da arquitetura (ver figura 204 e 205). Todo o ambiente é envolvido por uma instalação sonora com um som martelado e repetitivo, metáfora da quantidade e velocidade informativa (Pansera, 1978, p.537).

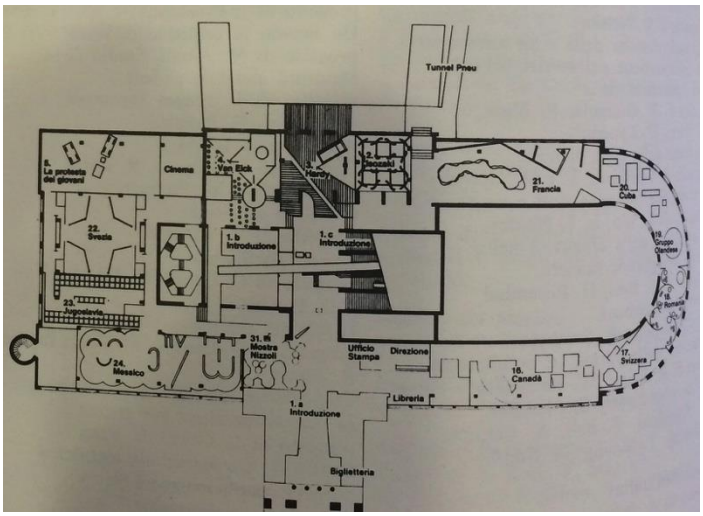


Fig. 204 Organização espacial da XIV Triennale di Milano. Planta do piso térreo. 1968
(Pansera, 1978, p.534)

Fig. 205 Pio Manzù, William Lansing Plumb e Richard Sapper, Escadaria Monumental. Perspetiva do novo nível. XIV Triennale di Milano, 1968

(Fotografia Publifoto. Archivio Fotografico@La Triennale di Milano. http://archivio.triennale.org/archivio-fotografico - Acesso: 1 nov. 2017)

O último exemplo na escadaria monumental ocorre em 1973, é da autoria de Nanda Vigo e une o átrio, o vestíbulo e a escadaria (Pansera, 1978, p.574). Esta instalação é também conhecida como o primeiro espaço performativo na história da Trienal, para além de ser demonstrativa da forte intencionalidade curatorial em reunir artistas e arquitetos em situações e eventos que gerassem uma integração das Artes e uma proximidade real entre estas e os públicos (Picchi, 2014). Vigo sublinha a espacialidade projetada por Muzio através da luz, ao mesmo tempo que a subverte quebrando a sua monumentalidade solene pela introdução de espaços informais de estar e pelas ações programadas durante a Trienal. Com Vigo colabora uma equipa de teóricos, artistas e designers, entre os quais os designers Livio e Piero Castiglioni, desenvolvendo-se a proposta em três secções principais: o som, com curadoria do historiador e critico de arte Achille Bonito Oliva (n.1939); Arte comportamental, com curadoria de G. Gatt; e a operação diálogo, com curadoria do crítico de arte e filósofo Pierre Restany (1930-2003) (Pansera, 1978, p.574). O espaço é escurecido, o teto é coberto por uma composição em favos e no final do primeiro lanço de escadas, Livio e Piero Castiglioni dão à sigla daquela edição da Trienal, da autoria do designer gráfico Giulio Confalonieri (1926-2008), uma tridimensionalidade luminosa. Mais do que ser um local de passagem ou uma introdução ao tema da Trienal, Vigo decide transformar o eixo monumental do Palácio das Artes num espaço informal e aberto que convida à permanência e ao encontro de públicos (Picchi, 2014, s.p.). Um dos sinais evidentes desta intencionalidade é a transformação de metade do primeiro lanço de escadas em local para sentar e conversar, sendo um convite direto, como sublinha Picchi (2014, s.p.) à participação do visitante, tornando-o parte da ação (ver figura 206). Outra importante alteração é o pavimento com azulejos abstratos e o revestimento das paredes que cria uma “praça” para os encontros, concertos de música experimental, performances, debates e conferências promovidas

pelos curadores. Como exemplo, aponta-se a intervenção de Franco Mazzucchelli (n.1939) por criar uma grande bolha ou membrana transparente que preenche o espaço e envolve os visitantes, alterando radicalmente a sua vivência (ver figura 207).

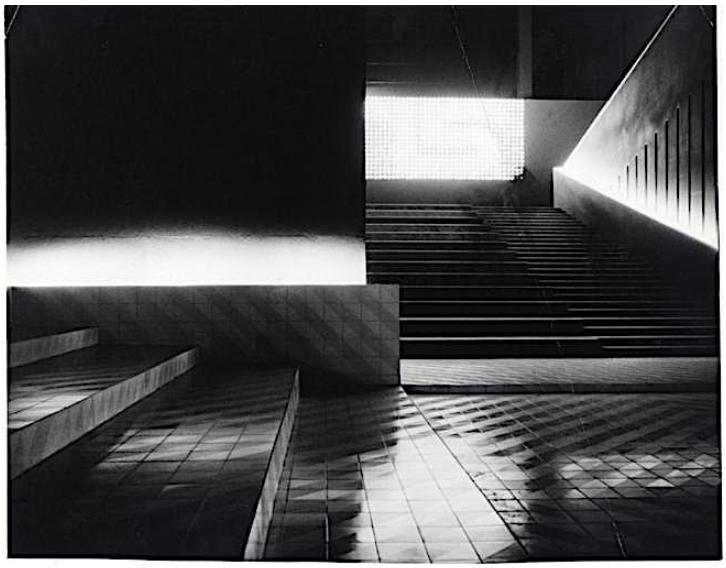


Fig. 206 Nanda Vigo e Giulio Confalonieri, Vestíbulo e Escadaria Monumental. XV Triennale di Milano, 1973
(Fotografia de Laura Salvati. Archivio Fotografico@La Triennale di Milano. **http://archivio.triennale.org/archivio-fotografico** - Acesso: 1 nov. 2017)

Fig. 207 Franco Mazzuccheli, instalação no Vestíbulo do piso térreo. XV Triennale di Milano, 1973
(http://www.nandavigo.com - Acesso: 1 nov. 2017)

A análise das várias instalações realizadas ao longo da história da Trienal leva ainda a considerar que a escadaria monumental tem uma importância similar e um valor simbólico idêntico ao que ganharão a turbine hall na Tate Modern ou a espiral no Guggenheim Museum, em Nova Iorque (ver capítulo 4), pois é o local privilegiado para a criação de instalações *site-specific*, muito particularmente pela sua qualidade teatral.

Da análise efetuada, verifica-se que cada edição da Trienal é um laboratório de experimentação criativa, nomeadamente em termos de Curadoria, Design Expositivo e Museografia. Em termos expositivos exploram-se diferentes estratégias de modo a oferecer uma experiência global. Este processo trabalha a dimensão física da experiência da Arte e da Arquitetura, prestando particular atenção à perceção dos públicos e à fenomenologia do espaço. Identifica-se cinco grandes princípios expositivos transversais a todas as edições da Trienal: a valorização da componente cénica; o privilégio de elementos pictóricos e gráficos, em lugar de legendas e de textos interpretativos; o exímio trabalho de luminotecnia e de tectónica através do qual se exploram as escalas e as proporções, a expressividade de cada material e a capacidade cenográfica da iluminação; a criação de instalações imersivas e multissensoriais; e a unidade entre as Artes, a Arquitetura e o Design, aspiração fundacional da própria Trienal.

TDM: um "Museu-Mutante"

A estratégia de o museu apresentar anualmente uma nova exposição/edição, com um novo tema, uma nova abordagem curatorial, um novo design expositivo e uma nova imagem gráfica, tem como referência a identidade e a história da Trienal, conforme Annicchiarico reconhece na entrevista que nos concedeu em 2016 (ver Apêndice 1). A análise efetuada no anterior subcapítulo demonstra que existe uma herança genética da Trienal que vai ser aprofundada, configurando-se como matriz identitária da TDM, sendo de destacar a multidisciplinaridade, a Exposição como laboratório de experimentação criativa e a apresentação de diferentes interpretações e leituras. Dois outros fatores distintos contribuem para a formulação museológica da TDM (Annicchiarico, 2016): a realidade sociocultural de Itália e a sua cultura material; e a natureza epistemológica do Design. Em relação a Itália, Annicchiarico releva a forte tradição de Design, os vários pólos museológicos e coleções privadas existentes pelo território, e a enraizada cultura de projeto, estabelecendo uma curiosa associação entre a intenção de um museu polissémico, o próprio território e a evolução de Itália enquanto país (Annicchiarico in Annicchiarico e Branzi, 2008, p.14). Ainda segundo Annicchiarico (2016, Apêndice 1) cada nova edição TDM vai preenchendo o puzzle da história políptica do Design italiano e da história de Itália. Em termos epistemológicos, é considerado que a estratégia de um museu que tem como finalidade o estudo, a conservação e a divulgação dos objetos do quotidiano, com os quais há um sentimento de familiaridade implica, necessariamente, suscitar uma mudança de perspetiva que convoque a atenção, permita o questionamento e mantenha vivo o interesse dos públicos. Esta perspetiva privilegia o discurso sobre o objeto, valorizando a pluralidade de narrativas e diferentes pontos de vista que cada peça desencadeia, como um prisma a partir do qual é possível conhecer a cultura e a sociedade. O Design é constantemente trabalhado como se fosse "il

medesimo territorio secondo una mappa diversa, o di eseguire in modo differente la stessa partitura"[134] (Annicchiarico in Annicchiarico e Branzi, 2008, p.15). A este nível, reconhece-se a pertinência da proposta da TDM pelo seu contributo para a discussão da especificidade do Design, e de um museu a ele dedicado, uma vez que esta estratégia privilegia os processos projetuais, os significados e a representatividade cultural do Design, mais do que a apresentação dos objetos como produtos finais. É da conjugação destes três fatores que se estrutura o conceito de "museu-mutante" enquanto instituição que assume várias transformações de conteúdo e de forma, dentro de um volume constante, o hemiciclo e área central do piso 1 do Palácio das Artes, de modo a cumprir a sua missão e os seus objetivos (Annicchiarico, 2007, p.37). Em articulação com os conceitos de mudança ou de variação, encontra-se também o intuito de afirmar o museu enquanto instituição que coloca interrogações, mais do que apresentar um discurso fechado e conclusivo, configurando-se como um espaço relacional e um laboratório de experimentação (Annicchiarico in Annicchiarico e Branzi, 2008, pp.14-15). Para a concretização desta estratégia assume particular importância a curadoria e a dramaturgia de cada Exposição, uma vez que se almeja oferecer aos públicos uma experiência envolvente, emocional e transformadora.

Em termos museológicos, a TDM alicerça-se também numa definição culturalista de Design, recuando à sua origem etimológica, ou seja, às palavras latinas *désignõ* e *designãre*, para o identificar como a ação de "definir; marcar de um modo distinto; traçar, definir, pôr em ordem, arranjar, dispor, revelar, mostrar" (Ferreira, 1983, p.366). Por outras palavras, em lugar de cingir-se à sua história e à evolução no âmbito da sociedade industrial, a TDM apresenta o Design como a capacidade inata de o ser humano articular o pensamento abstrato e a habilidade manual, demonstrando uma inteligência prática através da qual se desenvolve a razão, a imaginação e a criatividade, o que possibilita abranger, em última instância, toda a criação humana. Tal justifica que a TDM, conforme defende Rampello (in Martignoni, 2008, p.37), possa contemplar todas as situações que tenham subjacente a prática do desenho com vista à concretização de uma ideia, o que é também mais um aspeto que a permite encontrar filiação com a Trienal, conforme analisado. Nas palavras de Branzi (Annicchiarico e Branzi, 2008, p.42), a história do Design italiano é mais do que uma história de objetos, é sobretudo uma história complexa onde se cruzam o pensamento e a filosofia, a religião, a política e a economia, mas também as iniciativas privadas e muitas personalidades, sendo por isso um meio privilegiado de conhecer a história de Itália. A leitura dos catálogos das várias edições TDM permite-nos concluir que

[134] "um mesmo território visto através de um mapa diferente, uma mesma pontuação feita de maneira diferente" (trad. autora).

a perspetiva da TDM sobre o Design italiano é igualmente bastante lata e abrangente, contemplando os objetos desenhados por autores italianos, as peças produzidas por fábricas, empresas e marcas italianas, ou os produtos fabricados com materiais italianos, o que faz com que este museu tenha uma abrangência mundial e um campo de ação que extravasa os autores e o território nacional.

Com este enquadramento a estratégia da TDM tem sido convidar protagonistas do Design a assumir o papel de curadores e designers expositivos. Assim, as edições são curadas por arquitetos-designers com um sólido *corpus* teórico, como Andrea Branzi (TDM1 e TDM2) ou Alessandro Mendini (TDM3), empresários de sucesso como Alberto Alessi (n.1946) (TDM4), designers gráficos e professores, como Carlo Vinti, Giorgio Camuffo e Mario Piazza (TDM5), curadores e críticos como o arquiteto Pierluigi Nicolin (n.1941), o arquiteto Beppe Finessi (n.1966) ou Germano Celant (respetivamente, TDM6, TDM7 e TDM8). Annicchiarico, que assume sempre a coordenação geral de todas as edições, assina também a curadoria científica da TDM9. É também particularmente relevante conhecer os arquitetos e designers que formam equipa com cada curador: na TDM1, o desenho expositivo e o grafismo são da autoria do arquiteto Italo Rota (n.1953), com uma introdução do cineasta Peter Greenaway; o segundo arquiteto que forma equipa com Branzi na TDM2 é o arquiteto e designer Antonio Citterio (n.1950), sendo o grafismo da responsabilidade do studio FM milano (constituído em 1996); na TDM3, o designer, artista e cenógrafo francês Pierre Charpin (n.1962) desenha o conceito expositivo e gráfico em estreita articulação com Mendini; na TDM4, a autoria da exposição e do seu grafismo é do designer espanhol Martí Guixé (n.1964); na TDM5, é a vez do arquiteto e designer Fabio de Novembre (n.1966) desenhar o espaço, estando o design gráfico nas mãos do estúdio Leftloft; na TDM6, o design expositivo e o design gráfico são do estúdio de Pierluigi Cerri (n.1939); na TDM7, a exposição é desenhada pelo designer francês Philippe Nigro (n.1975) e o design gráfico é de Italo Lupi (n.1934); na TDM8, o desenho expositivo e o design gráfico voltam a ser da responsabilidade de Italo Rota; e na TDM9, a cenógrafa Margherita Palli (n.1951) desenha a exposição que tem design gráfico de Irene Bacchi. Os encontros criativos que são formados trazem para o processo curatorial uma multiplicidade de gerações, perspetivas e linguagens, sendo também possível verificar afinidades várias entre as perspetivas dos vários intervenientes (arquitetos, designers, teóricos, cineastas, artistas, músicos, fotógrafos e outros profissionais). O facto de a TDM ter uma equipa residente muito pequena, que assume sobretudo a responsabilidade da produção e da gestão de cada projeto, é um dado relevante quando se pretende entender o que reflete o discurso de cada edição TDM: a perspetiva institucional do museu ou a narrativa pessoal de cada curador e designer alicerçadas na sua formação, gostos e interesses? Importante recordar que esta estratégia, iniciada nos anos de 1980 por várias instituições museológicas, constrói um conhecimento multiforme, plural

e necessariamente incompleto ou contraditório, mas também pode significar a demissão do museu das suas responsabilidades e da sua autoridade enquanto instituição museológica (ver capítulo 2).

A TDM1, em 2007/2008, enquanto primeira edição, oferece uma perspetica introdutória da cultura material italiana através de sete obsessões definidas pela leitura curatorial de Andrea Branzi que recua até à raíz latina, cristã e renascentista para encontrar as grandes persistências e os valores transversais da criatividade italiana (Annicchiarico e Branzi, 2008, p.43). Os objetos são organizados em grupos temáticos, com diálogos anacrónicos entre peças de tipologias, escalas, épocas e estilos diferentes, materializando-se cada umas das obsessões em ambientes marcadamente cinematográficos. Peter Greenaway desenha a abertura da exposição, apresentando a instalação *Fiato alle trombe! 2000 anni di creatività italiana italiana (Respiração para as trompetas! 2000 anos de criatividade italiana),* aprofundando a pesquisa em curso desde 2006 sobre o que entende ser o "cinema tridimensional", uma integração da Arte, do Cinema, da Arquitetura e da Música (ver capítulo 1). Esta instalação é composta por vários ecrãs reversíveis, de diferentes formatos, dimensões e direções, intersetados entre si, nos quais projeta imagens da cultura italiana desde os tempos de Roma antiga, com diferentes pontos de vista e escalas, em sincronia com um exímio trabalho de som e iluminação (Greenaway, 2010a). A sobreposição de imagens de diferentes tempos, apresentados simultaneamente em ecrãs intersetados, ativa o espaço fazendo-o ganhar uma dimensão temporal (ver figura 208 e 209).

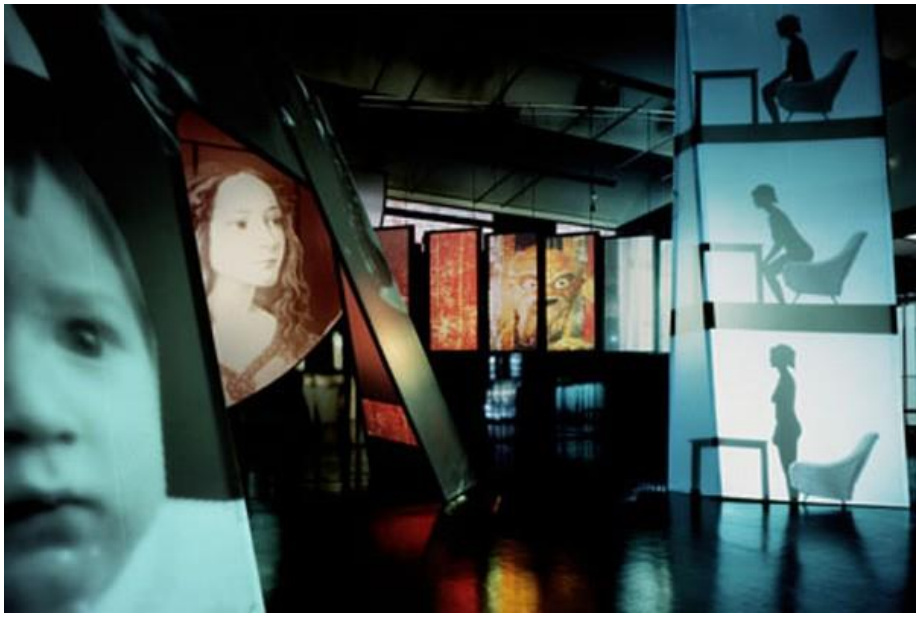


Fig. 208 Peter Greenaway, instalação *Fiato alle trombe! 2000 anni di creatività italiana (Respiração para as trompetas! 2000 anos de criatividade italiana).* TDM1, 2007
(Annicchiarico e Branzi, 2008, pp.22-23)

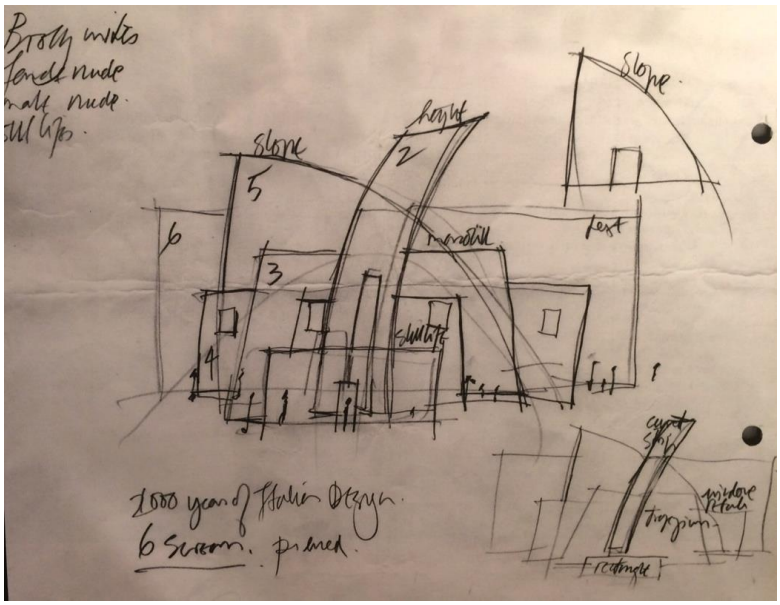


Fig. 209 Peter Greenaway, desenho técnico da instalação *Fiato alle trombe! 2000 anni di creatività italiana (Respiração para as trompetas! 2000 anos de criatividade italiana*. TDM1, 2007
(Annicchiarico e Branzi, 2008, p.21)

Recordemos que esta intenção já havia sido anunciada no cinema de Greenaway, nomeadamente no filme *The Pillow Book* (*O Livro de Cabeceira*, 1996), através da sobreposição de imagens de tempos e locais distintos como ecrãs sobrepostos no mesmo grande plano. O resultado é um espaço imersivo onde a imagem ganha tridimensionalidade e o visitante, envolvido fisicamente pelas imagens e sons, tem a sensação de estar dentro da cena, ficando assim o mote da exposição perfeitamente definido. O circuito conduz o visitante de seguida à única instalação que ainda hoje se mantém – o chamado teatro Ágora, desenhado por Italo Rota (Annicchiarico e Branzi, 2008). Com cerca de 120 m^2 e uma planta retangular, o espaço é idealizado para receber debates, reuniões e conferências, tendo como referência simbólica a assembleia grega. A visão exterior é a de um volume espelhado em alumínio, enquanto o interior é de madeira de cedro. Em termos de organização, a disposição de uma bancada com dois níveis de assento ao longo dos quatro alçados pressupõe uma utilização em assembleia participativa. No centro da sala, Rota instala um complexo sistema de projeção, com 39 monitores dispostos em várias direções para uma perfeita visualização por parte de todos os participantes. A posterior decisão de instalar uma mesa e um ecrã num dos topos da sala, e adicionar várias filas de cadeiras, desvirtua a ideia original, retirando a particularidade ao conjunto de poder constituir-se, de facto, como um espaço alternativo ao habitual esquema escolástico das conferências e debates.

Rota interpreta espacialmente as sete obsessões de Branzi através de um espaço profundamente cinemático, para o qual muito contribuem as películas realizadas especificamente pelos cineastas italianos Ermanno Olmi (n.1931), Antonio Capuano (n.1940), Pappi Corsiato (n.1960), Davide Ferrario (n.1956), Daniele Luchetti (n.1960), Mario Martone (n.1959), Silvio Soldini (n.1958), que interpretam

cada obsessão retratada. Assim, o discurso curatorial estrutura-se em sete núcleos temáticos (Annicchiarico e Branzi, 2008): habitação como um espaço teatral onde os objetos são "animais domésticos"[135] que a distinguem em termos anímicos, e com a película de Mario Martone sobre o tema do teatro submerso (1); sentido do luxo e a sua associação ao gosto da grande burguesia, trabalhando Silvio Soldini o tema da sacralidade do luxo (2); dinamismo, velocidade e máquina como valores principais da modernidade italiana, com um filme de Davide Ferrario sobre a energia (3); iluminação como meio privilegiado de expressão, tendo a película de Antonio Capuano a evocar instalações realizadas em edições da Trienal (4); produção em série como espelho da democracia, com o olhar de Daniele Luchetti sobre o conceito de objeto empilhável (5); primado do conforto como utopia, com o filme de Pappi Corsicato a problematizar a ideia de superconforto (6); procura pela simplicidade como resultado da funcionalidade, com o olhar de Ermanno Olmi sobre o "simples simples" (ver figura 210).

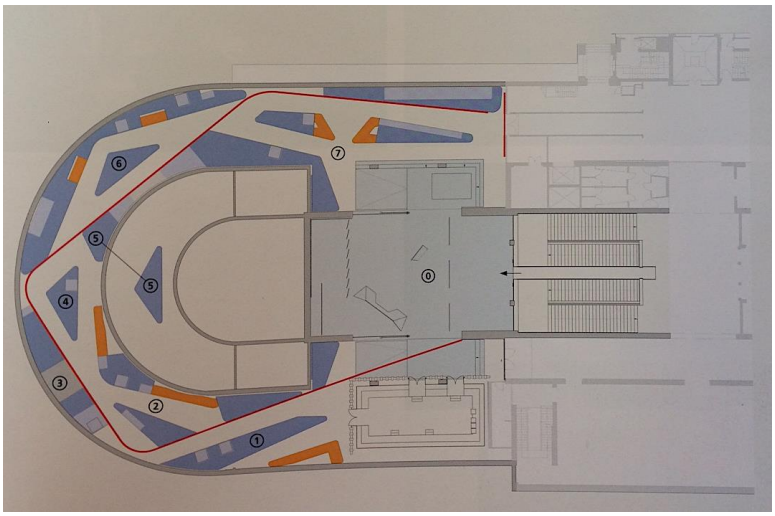


Fig. 210 Italo Rota, planta do percurso expositivo com a indicação das sete obsessões. TDM1, 2007
(Annicchiarico e Branzi, 2008, p.403)

Estes temas e o modo como são abordados espelham a reflexão teórica que Branzi realiza, sobretudo desde a década de 1970, sobre a sociedade pós-industrial e a modernidade, refletindo também a importância que atribui à poética e à simbólica do objeto. A integração de referências que recuam a Roma, Bizâncio, ao Paleocristão ou ao Barroco testemunham ainda a sua sólida cultura histórica e a sua investigação sobre os valores humanistas que defende. A exposição ocupa todo o hemiciclo e é desenhada por Rota como um conjunto de ilhas, partindo da referência do poema *no man is an island* (1624) do poeta inglês John Donne (1572-1931) (Rota e Greenaway in Annicchiarico e Branzi,

[135] A expressão "animali domestici" é usada pela primeira vez por Andrea Branzi em 1985 para designar uma coleção de objetos desenhada por si.

2008, p.390), o que reforça o entendimento curatorial de cada objeto ser parte integrante de um todo, mais do que uma entidade isolada e autónoma. As ilhas, com formas diferentes e irregulares, posicionam-se sobretudo junto aos alçados configurando um percurso central linear com quatro grandes segmentos que contrariam a circularidade do espaço original. Pontualmente, a localização de pequenas ilhas na área central permite a visão integral dos objetos. Cada ilha é um agrupamento de peças, de imagens e de tempos diferentes, colocados em diálogo para traduzir o argumento curatorial. O espaço é segmentado pelas grandes projeções, planos de imagem ou cor e painéis com a repetição de motivos icónicos. Os objetos dispõem-se em plataformas baixas e ligeiramente almofadadas, com legendas em *tablets,* aparecendo na penumbra, por entre os filmes onde se reconhecem espaços e obras da Cultura, das Artes e da Arquitetura italiana, ou intérpretes marcantes da história da *Ciné Città* (ver figura 211-212).

Fig. 211 TDM 1. obsessão A grande burguesia e a sacralidade do luxo, 2007
(Annicchiarico e Branzi, 2008, p.406)

Fig. 212 TDM 1. obsessão A democracia empilável, 2007
(Annicchiarico e Branzi, 2008, p.410)

A Exposição-instalação e as narrativas sobre cada objeto

É a TDM1 que define a configuração formal desta estratégia museológica, apesar de cada edição ter a sua especificidade em resultado das personalidades convidadas e da temática escolhida. Em março de 2009, a TDM2 propôs um novo olhar sobre o Design na exposição *Serie Fuori Serie (Série e Fora de Série)* que apresentava os objetos segundo o seu método de fabrico (grande produção; pequena produção; experimentação; fora de série). Ao contrário da TDM1, o espaço pretende ser um lugar laboratorial, branco e racional, usando-se para tal o corian e a iluminação natural (Citterio in Annichiarico e Branzi, 2009, pp. 291-292). A presença da cor resume-se aos prumos metálicos, pintados de laranja, que assinalam as paredes baixas com os textos explicativos sobre as características específicas em termos projetuais e produtivos de cada método. A TDM3 (2010/2011), coloca a hipótese curatorial da existência em Itália de vários discursos e entendimentos de Design, para além do que está consagrado fazer parte do sistema. Esta intenção é traduzida através da criação de ilhas alinhadas no centro do hemiciclo, diferenciadas por cores, em que os objetos estão dispostos. A edição seguinte, intitulada *Le fabbriche dei sogni (A Fábrica de Sonhos)* apresenta a visão de mercado, enfatizando uma história do Design pela via do empreendedorismo privado, o que espelha o percurso profissional de Alberto Alessi na gestão, no marketing e na comunicação de produto, ao mesmo tempo que o design expositivo é marcado pelo grafismo e pelo desenho, claramente identificados com a linguagem de Guixé. A TDM5 é dedicada ao Design gráfico e à comunicação visual, sendo também de referir a importância do grafismo e da cor para a construção de todo o espaço expositivo (Triennale di Milano, 2012).

Em 2013/2014, a TDM6 é particularmente relevante de assinalar, uma vez que Nicolin e Cerri interpretam a riqueza do Design italiano a partir do Pós-Segunda Guerra Mundial como resultado da abertura e da curiosidade dos designers por outras linguagens e disciplinas. Em termos curatoriais esta ideia ganha forma através de três núcleos (Nicolin, 2013). No primeiro, definem-se dez instalações diferentes onde se propõem "diálogos" entre alguns dos principais mestres italianos dos anos de 1950 e 60 e as gerações mais novas de designers no ativo, o que promove uma reflexão crítica do Design sobre a sua própria história e exposição, encontrando-se inúmeras referências a diferentes instalações históricas da Museografia italiana, como por exemplo a intervenção de Franco Albini no Palazzo Bianco, nomeadamente o dispositivo criado para a escultura de Nicola Pisano (ver capítulo 4) (ver figura 213 e 214).

Fig. 213 Sonia Calzoni com Carlo Scarpa, instalação. TDM 6. 2013-2014
(Nicolin, 2013, p.92)

Fig. 214 Marco Ferreri com Franco Albini, instalação. TDM 6. 2013-2014
(Nicolin, 2013, p.125)

O segundo núcleo aborda o contexto de crise dos anos de 1970, materializando-o através de videos-testemunho de designers, teóricos, críticos ou empresários, acompanhados por objetos. O terceiro e último, pretende explicar a notoriedade mundial da marca *Made in Italy* através da estrutura produtiva e dos critérios de produção das principais marcas contemporâneas, como a Flos, a Kartell, a Artemide, a Alessi ou a Cassina, convidando para tal designers a desenhar instalações específicas individuais que as simbolizem (ver figura 215 e 216).

Fig. 215 Ron Gilad, instalação sobre a marca Flos. TDM 6. 2013-2014
(Nicolin, 2013, p.226)

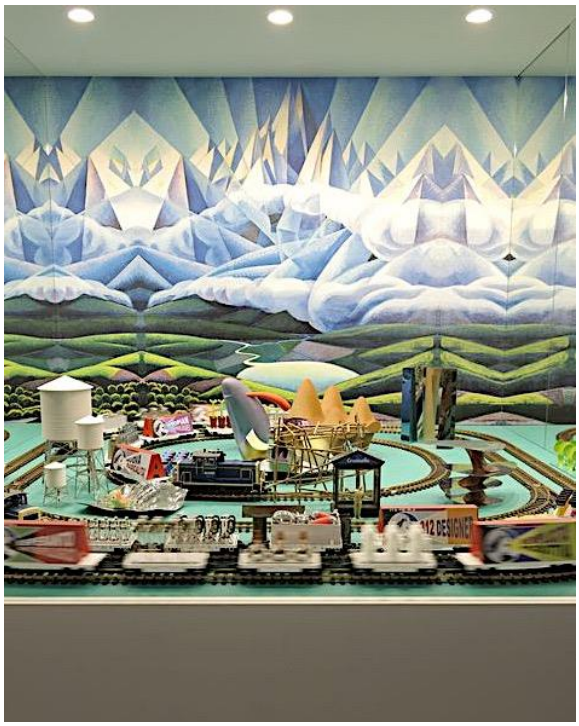


Fig. 216 Alessandro Mendini, instalação sobre a marca Alessi. TDM 6. 2013-2014
(Nicolin, 2013, p.262)

A TDM7 intitulada *Il Design Italiano oltre le Crisi Autarchia, Austerità, Autoproduzione* (*O Design Italiano depois da Crise. Autarquia, Austeridade, Autoprodução*) configura-se como uma resposta à perspetiva defendida na edição anterior, valorizando a autoprodução e recuperando a tradição dos anos de 1930 e 1970, considerando a crise como potencializadora da criatividade (Finesse, 2014). Dois dados são de realçar no Design expositivo: primeiro, espelha em termos dos seus materiais e soluções construtivas a tese de como as restrições e os constrangimentos podem transformar-se em oportunidades criativas; segundo, através da definição de duas estradas em diagonal e de volumes que evocam diferentes espaços arquitetónicos, como escadas, praças, edifícios, estabelece-se uma

inter-relação com o edifício de Muzio, ao mesmo tempo que se consegue manter a independência da exposição (Nigro in Finesse, 2014, p.393). Esta edição é ainda representativa de como a TDM, dada a forma como tem sido pensada, desencadeia um contraditório que promove a historiografia do Design italiano (ver figura 217).

Fig. 217 TDM 7. *Il Design Italiano oltre le Crisi Autarchia, Austerità, Autoproduzione* (*O Design Italiano depois da Crise. Autarquia, Austeridade, Autoprodução*), Perspetiva de uma rua, 2014
(http://www.triennale.org/en/design_museum/english-italian-design-beyond-the-crisis-autarky-austerity-autonomydesign-museum-seventh-edition/ - Acesso: 1 nov. 2017)

Foca-se, de seguida, a análise na TDM8 (2015/2016) e na TDM9 (2016/2017) por terem sido visitadas, tal como a TDM1, o que permite um entendimento mais aprofundado da solução expositiva. Antes, porém, importa sublinhar que é transversal a todas as edições TDM a densificação de objetos no espaço; a valorização do sentido imersivo de cada instalação; a apresentação de diálogos entre objetos e épocas diferentes; a convocatória de diferentes expressões artísticas; e o entendimento de que o contexto é mais revelador do que o objeto.

Na TDM8 reencontra-se Italo Rota, desta vez em colaboração com Germano Celant. Ambos constituem também equipa, em 2015, para conceber e desenhar a exposição *Arts&Foods – Rituals since 1851 (Artes&Comidas: Rituais desde 1851)* apresentada na Trienal no âmbito da Expo Milano 2015. É por ocasião desta feira mundial que Celant e Rota, a convite da TDM, concebem a TDM8 (Annicchiarico in Celant, 2015, p.9) O discurso curatorial e o conceito expositivo desenvolvem-se, mais uma vez, em estreita unidade. O resultado é um ambiente que vive entre a ficção científica, a paisagem doméstica e o imaginário coletivo, encontrando na primeira a sua inspiração, mais precisamente na obra *The Body Snatchers* (1955) de Jack Finney (1911-1995) e no filme de terror homónimo filmado por Don Siegel (1912-1991) em 1956 (Annicchiarico e Celant in Celant, 2015, p.215). Celant parte desta visão distópica e explora a ideia de os eletrodomésticos e os equipamentos tecnológicos serem "invasores" do espaço doméstico, revolucionando o quotidiano

dos seres humanos, em especial na cozinha, mas acabando por provocar uma mimetização entre a máquina e o homem. Rota, por sua vez, materializa este conceito através de uma forte encenação teatral que configura uma paisagem mecanizada composta por várias instalações independentes que se distribuem ao longo do hemiciclo, escurecido, tomando este último como uma nave espacial (ver figura 218).

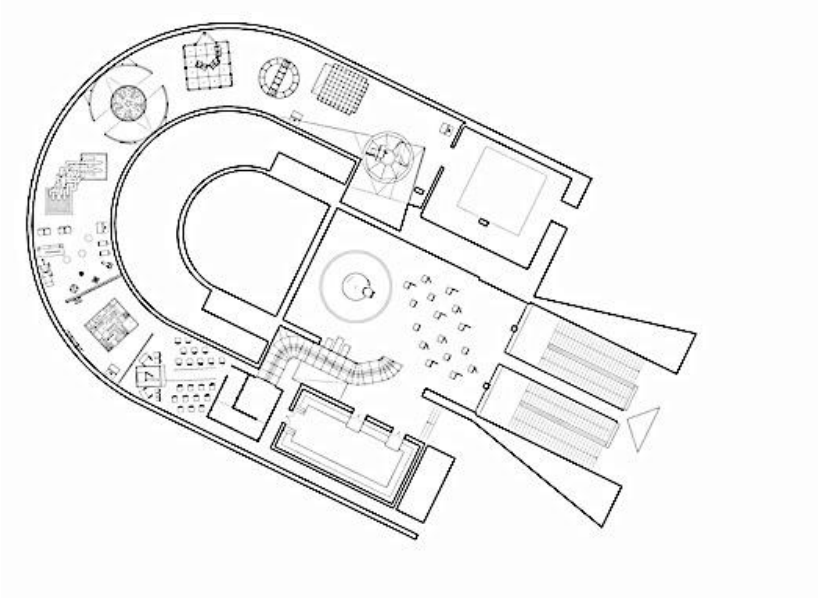


Fig. 218 Italo Rota, planta de *Kitchens&Invaders (Cozinhas&Invasores),* TDM8. 2015
(Celant, 2015, p.208)

Os protagonistas são uma panóplia de aparelhos elétricos e eletrodomésticos, colocados em instalações multissensoriais onde Rota explora as imagens, os sons e os cheiros, criando um percurso sinuoso que conduz o visitante por entre os quatro elementos naturais – água (frio); fogo (calor); terra (reciclagem); ar (ventilação) – experimentando sensações várias, entre o fascínio e o desconforto (Celant, 2015, p.31). A exposição inicia-se com uma encenação à volta da revolucionária *Satellite Kitchen* projetada pelo designer alemão Luigi Colani (n.1928) nos anos de 1970, demonstrando o caráter visionário que o design pode ter. Segue-se depois a primeira das instalações em que é evidente a influência das artes plásticas, desta vez da formalidade minimalista, e que dá, mais novamente, o mote à exposição. Trata-se de uma apresentação serial e racional de vários exemplares de um modelo de frigorifico. O itinerário prossegue através de um túnel que pretende sugerir o esófago, com sinais e sons de alarme que, segundo Rota, denunciam os perigos que existem no ambiente da cozinha (ver figura 219-221).

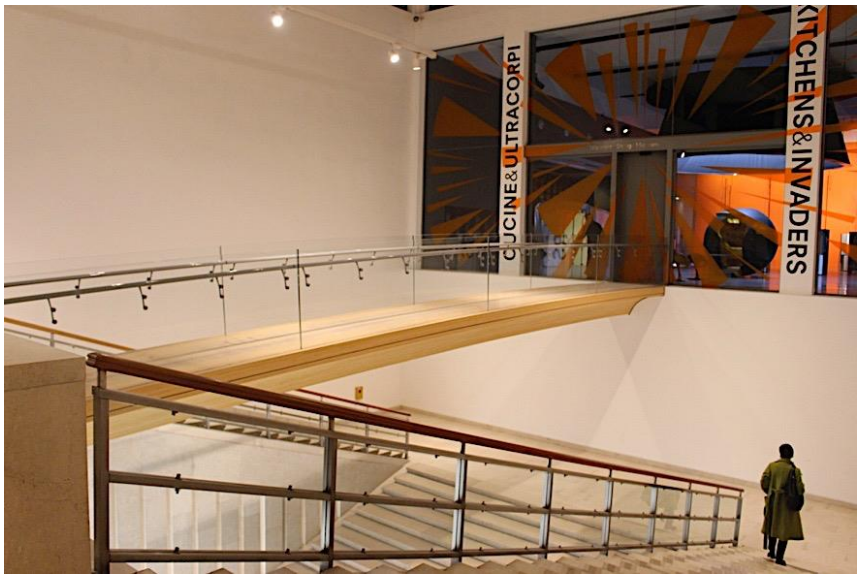


Fig. 219 TDM8. ***Kitchens&Invaders (Cozinhas&Invasores),*** **2015. Perspetiva do Exterior**
(fotografia Bárbara Coutinho 2015)

Fig. 220 TDM8. ***Kitchens&Invaders (Cozinhas&Invasores),*** **2015. Instalação inicial**
(fotografia Bárbara Coutinho 2015)

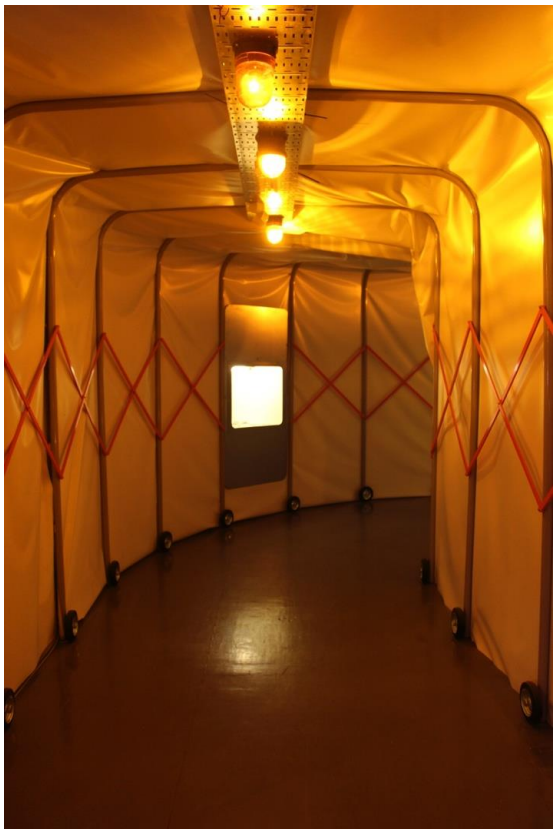


Fig. 221 TDM8. ***Kitchens&Invaders (Cozinhas&Invasores),*** **2015. Túnel**
(fotografia Bárbara Coutinho 2015)

Mais à frente, realça-se a instalação com fogões, exaustores e placas elétricas dispostas de forma minimalista, valorizando-se mais o conjunto do que cada modelo individual. Outra das instalações a destacar é uma "nave espacial" onde se acumulam pequenos eletrodomésticos (torradeiras, batedeiras, centrifugadoras, raladores, misturadores, liquidificadores, etc.). À sua volta, um panorama projeta a silhueta dos objetos expostos, enquanto uma instalação sonora dá a ouvir uma "sinfonia" de ruídos e de assobios produzidos por todos os aparelhos apresentados. A articulação entre a imagem, o espaço, os objetos, os sons e os cheiros (diretos ou deduzidos), a iluminação cenográfica com vista à criação de instalações imersivas que ativam no visitante uma série de associações e de memórias são uma constante de toda a exposição, sendo de destacar a secção dedicada à ventilação ou o pequeno compartimento construido com máquinas de café de diferentes épocas e autores, documentando a evolução deste equipamento específico e simbolizando o valor cultural do café em Itália. Quase no final da exposição, são apresentadas duas outras propostas, ainda hoje utópicas: o microambiente compacto e tecnológico, idealizado como um sistema integrado de mobiliário, proposto por Ettore Sottsass na exposição *Italy: The New Domestic Landscape* (*Itália: A nova paisagem doméstica*) (MoMA, 1972); e a *minikitchen* de Joe Colombo (1930-1971), apresentada na XIII Trienal de Milão (1964), e que é um exemplo perfeito do conceito de unidade funcional ao ser uma cozinha móvel que ocupa aproximadamente meio metro cúbico,

mas que contém um frigorífico, gavetas para utensílios, mesa para 6 pessoas, fogão e outros acessórios, de modo a ser utilizada em qualquer compartimento da habitação. Neste último caso, a instalação proposta por Rota para a sua exposição – uma esfera com o interior escurecido e em que a cozinha aparenta estar suspensa no espaço – não permite a sua melhor compreensão.

A exposição termina com a instalação *La Cucina. Place of Passion* desenhada por Gaetano Pesce especialmente para esta ocasião e que coloca o visitante "por baixo" de uma bancada de vidro, de modo a ter uma perspetiva diferente de vários alimentos e peças de cozinha monumentalizados, criando uma atmosfera que sugere a estética pop. Embora a exposição apresente muitas peças icónicas da evolução dos eletrodomésticos, o impacto visual de cada instalação, a densificação dos objetos e os parcos textos explicativos fazem com que o visitante apreenda mais a ideia curatorial do que veja ou identifique cada obra, a não ser que já as conheça e as possa assim reconhecer (ver figura 222-225).

Fig. 222 TDM8. *Kitchens&Invaders (Cozinhas&Invasores),* 2015. Instalação sobre o fogo
(fotografia Bárbara Coutinho 2015)

Fig. 223 TDM8. ***Kitchens&Invaders (Cozinhas&Invasores),*** **2015. Orquestra de eletrodomésticos**
(fotografia Bárbara Coutinho 2015)

Fig. 224 TDM8. ***Kitchens&Invaders (Cozinhas&Invasores),*** **2015. Instalação para a apresentação da *minikitchen* de Joe Colombo. Perspetiva exterior**
(fotografia Bárbara Coutinho 2015)

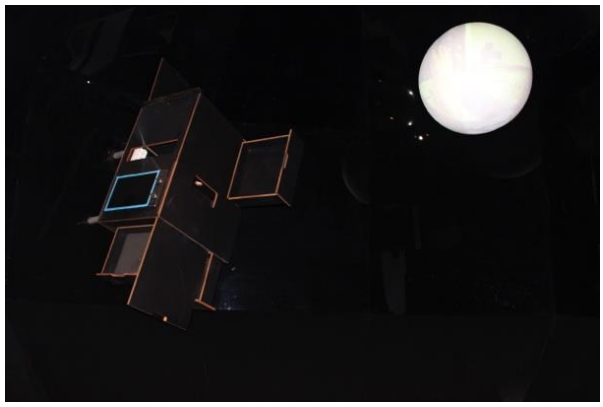


Fig. 225 TDM8. *Kitchens&Invaders (Cozinhas&Invasores),* 2015. Instalação para a apresentação da *minikitche*n de Joe Colombo. Perspetiva interior
(fotografia Bárbara Coutinho 2015)

Por último, a TDM9, realizada por ocasião da XXI Trienal, é totalmente desenhada por mulheres e propõe-se analisar o Design italiano através do género, partindo da premissa de que a diferença de género não é apenas uma questão cultural ou social, assenta sim numa diferença biológica real. A exposição desenvolve-se também a partir da constatação de que a historiografia do Design, tal como a cultura, tem sido escrita no masculino, sendo a ação das mulheres ignorada, marginalizada ou relegada para último plano. A TDM procura assim traçar uma nova história do Design italiano através da perspetiva feminina, à qual dá o nome de *W. Women in Italian Design*, conseguindo apresentar e documentar a ação de várias centenas de nomes, mostrando a importância da sua ação quer em termos qualitativos, como quantitativos (Triennale, 2016b). Este é um dos aspetos a relevar nesta exposição, sendo claramente apresentado em termos gráficos no tambor central do hemiciclo através de um mapa de pontos e linhas que une os nomes das autoras presentes, compondo uma malha de possíveis afinidades, relações e influências. Na parede contrária, dispõem-se várias imagens que simbolizam, segundo Annicchiarico, a iconografia religiosa ligada ao feminino (ver figura 226).

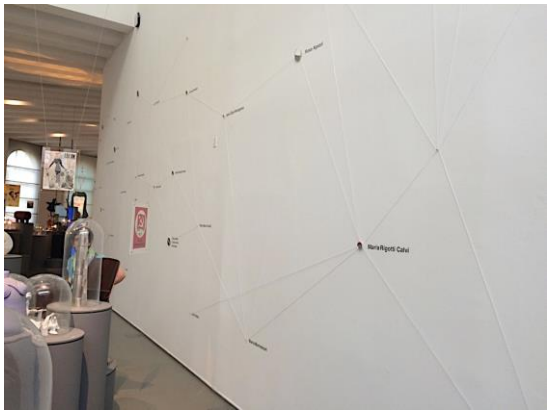


Fig. 226 TDM9. *W. Women in Italian Design (Mulheres no Design Italiano),* 2016. Perspetiva do mapa ou constelação de nomes de autoras
(fotografia Bárbara Coutinho 2016)

Em termos espaciais, a exposição inicia-se com uma instalação com múltiplas obras delicadas e frágeis, feitas em tricô, fazendo uma associação entre a ação da tecelagem, da fiação, do bordado e do entrançado, e o universo feminino, representado em termos simbólicos na personagem mitológica Penélope, conforme é explicitado por Annicchiarico no texto de sala inicial (ver figura 227 e 228).

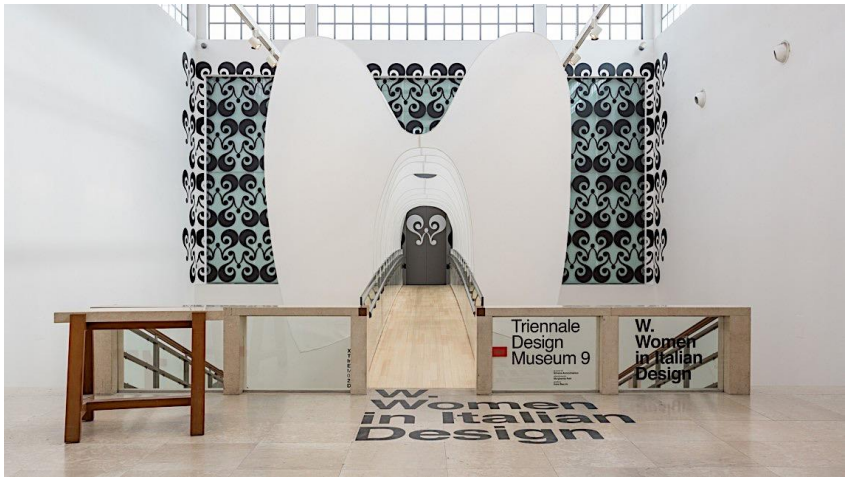


Fig. 227 TDM9. *W. Women in Italian Design (Mulheres no Design Italiano),* 2016. Perspetiva exterior
(fotografia Bárbara Coutinho 2016)

Fig. 228 TDM9. *W. Women in Italian Design (Mulheres no Design Italiano),* 2016. Instalação inicial. Núcleo Bordar
(fotografia Bárbara Coutinho 2016)

A história no feminino pretende ser contada de maneira orgânica e fluida, recorrendo-se à metáfora de um rio por onde circula o visitante, ladeado por duas margens muito densificadas de objetos agrupados por quatro ações (bordar; proteger; gerar; brincar) reconhecidas com a natureza e a criatividade da mulher. Continuando a recorrer aos textos de sala, pode-se ler que a energia feminina é identificada por Annicchiarico como acolhedora, carinhosa e cuidadora, pacifica e menos determinista ou autoritária, estes entendidos como valores masculinos. Porém, esta interpretação não é transmitida em termos curatoriais e expositivos de modo claro e articulado. O hemiciclo é

ocupado por uma “floresta” de cilindros com diferentes alturas e diâmetros, pintados da mesma cor, alguns em rotação, onde os objetos estão expostos, sem espaço para a sua respiração e leitura. Para além disso, as legendas são muito parcas, indicando apenas o nome da autora, o nome da peça e a data. A forma como as peças estão dispostas é confusa e conflituosa, misturando-se tipologias, materiais e escalas, sendo muito difícil, ou quase impossível, fixar o olhar e centrar a atenção num objeto especifico. A densificação, comum às várias edições da TDM, cria neste caso uma certa sensação de desorientação e de sufoco. Estas opções fragilizam o discurso, podendo parecer que se cai, por vezes, em estereótipos e numa leitura preconceituosa sobre o universo feminino (ver figura 229 e 230).

Fig. 229 TDM9. *W. Women in Italian Design (Mulheres no Design Italiano),* 2016. Perspetiva do núcleo Proteger
(fotografia Bárbara Coutinho 2016)

Fig. 230 TDM9. *W. Women in Italian Design (Mulheres no Design Italiano),* 2016. Perspetiva no núcleo Brincar
(fotografia Bárbara Coutinho 2016)

A estratégia de "museu-mutante", conforme tem sido teorizada e concretizada pela TDM, salienta o papel dos designers, dos produtores, dos teóricos e dos críticos, privilegiando a voz dos principais atores do sistema do Design e colocando a tónica no pensamento e na interpretação, o que sublinha, em parte, a natureza do Design enquanto metodologia projetual, conteúdo cultural e valor económico. Está também inerente a esta política a valorização da curadoria enquanto discurso crítico e o entendimento da Exposição como laboratório experimental. Porém, estas valências concetuais da TDM transformam-se, simultanemente, em problemas, senão vejamos: conforme foi analisado, o que é mais audivel nas edições são as vozes, a cultura e os interesses dos curadores e dos designers da exposição, chegando em alguns casos, a sobrepor-se a tudo o resto, ou seja, mais do que o Design ou a Exposição como objeto, quem está em exposição são os designers-curadores, tal como foi verificado acontecer em museus de outras áreas disciplinares (ver capítulo 2). Arriscamo-nos a afirmar que na TDM se encontra uma cultura de uma certa egoicidade relacionada com a afirmação do designer enquanto celebridade, o que acaba por silenciar o museu e o seu propósito. Acresce que os discursos são tendencialmente autobiográficos ou virados para dentro, isto é, decorrem como metanarrativas que refletem sobre o próprio discurso do Design, o que os torna por vezes herméticos, elitistas e fechados, embora sensorialmente atrativos. Manifesta-se ainda, em alguns casos, a existência de demasiados *soundbites* dissonantes que geram uma cacofonia que distrai o visitante ou reduz a sua atenção dos objetos, tornando-se estes quase mudos ou passando a ser ilustrações do discurso curatorial. Esta estratégia exige assim um conhecimento, uma participação ativa e uma atenção suplementar por parte dos públicos para que possam descodificar a mensagem, estabelecer as suas referências, aprender e questionar. Caso contrário, podem ficar à superfície, retendo sobretudo a forte componente sensitiva, a espetacularidade visual e a atratividade das instalações, a apresentação densificada de objetos e a quantidade de meios envolvidos. A componente didática nem sempre está presente e nem todas as edições têm a mesma clareza e fundamentação de discurso, ou a mesma qualidade formal e organização espacial, o que reduz o potencial da exposição como fonte de conhecimento. De facto, a experiência do visitante é considerada central, mas pode ficar a um nível de entretenimento. Não podendo afirmar que tenham sido algumas destas razões que levaram a TDM a voltar à Villa Reale em Monza em 2014 para apresentar a exposição *La Bellezza Quotidiana. Un Percorso nella Collezione Permanente del Design Italiano (A Beleza Quotidiana. Um Percurso pela Coleção Permanente de Design Italiano)*, com curadoria de Annicchiarico e desenho de De Lucchi[136], é possível depreender que a estratégia de

[136] A exposição apresenta a história do Design italiano de 1945 a 2015, através de uma seleção de 200 peças icónicas provenientes das coleções do museu, organizadas segundo um discurso cronológico e linear. A

"museu-mutante" não correspondeu às necessidades ou às solicitações dos públicos, o que fez com que a Trienal decidisse oferecer, mesmo que longe da sua sede, uma exposição com um discurso histórico (Annicchiarico, 2016, Apêndice 1). Por outro lado, o objetivo principal de caracterizar o Design italiano, apesar da sua ampla definição, acaba por excluir abordagens mais universais e sociais do Design ou problemáticas importantes da atualidade. Em termos da relação com a Arquitetura do Palácio das Artes verifica-se que o centro do hemiciclo, depois da ponte de acesso, é normalmente o lugar de uma instalação apelativa que serve como introdução ou mote à exposição. A superfície envidraçada entre os dois lanços da escadaria é utilizada como uma ligação visual direta com o conteúdo exposto ou como um alçado gráfico que anuncia a exposição patente no interior. É predominante a dissociação com o edifício e a concepção da Exposição como um conjunto de instalações, por vezes multissensoriais, cuja unidade concetual e formal resulta do estreito trabalho colaborativo entre o curador e o designer expositivo. Esta estratégia transforma a perceção e a vivência do espaço original, ao mesmo tempo que faz com que cada Exposição seja, ela própria, um dos objetos em exposição, conforme defendem Rota e Greenaway (*in* Annicchiarico e Branzi, 2008, p.390), ou, talvez mesmo, o principal.

---

exposição, com uma área total de 2400 m^2, desenvolve-se no sótão, um espaço anteriormente utilizado como área de habitação dos serviçais do Palácio, tendo, por isso, uma construção mais pobre e desornamentada, mas com uma ampla visão sobre o jardim e o parque, de onde decorre a designação de Belvedere. A planta é longitudinal, com um longo corredor através do qual se abrem várias salas de ambos os lados, com diferentes dimensões e alturas. O facto de ainda existirem reminiscências e marcas de tempos passados, nomeadamente das bienais de Artes Decorativas, aumenta o interesse e a pertinência da utilização deste espaço para exposição de design (aMDL, s.d. c). Em exposição apresentam-se peças de grandes mestres italianos, de novas gerações de designers e de autores internacionais, mas que são produzidas por empresas italianas. O percurso é linear, com um ingresso e uma saída. De Lucchi cria um pequeno espaço próprio para cada peça uma vez que os objetos são expostos individualmente em caixas de tábuas em pinho cru, talvez como o havia feito no Neues Museum (ver capítulo 6). Pela visita de estudo realizada, conclui-se que a exposição não consegue ser didática, apesar de cronológica, mais uma vez pela densidade dos objetos em exposição, pela polifonia de referências e por uma lacuna de informação de contextualização.

Capítulo 6. Neues Museum: Museu "Palimpsesto" e Exposição como Drama

"Our concept talks more about man itself and the search of mankind for the spiritual. (…) That is what we propose: an experience through time and space to find man. In addition to the ancient exhibits, this experience is given by the architecture itself and the combination of antiquity, nineteenth-century archaeology and contemporary consciousness."[137]

Dietrich Wildung (2012b)

[137] "O nosso conceito fala mais sobre o próprio homem e a busca da humanidade pelo espiritual. (…) É isso que propomos: uma experiência através do tempo e do espaço para encontrar o homem. Além das peças antigas, esta experiência é dada pela própria arquitetura e pela combinação da antiguidade, da arqueologia do século XIX e da consciência contemporânea" (trad. autora).

O Neues Museum abriu em 2009, após 70 anos fechado ao público, reunindo dois museus e respetivas coleções: o *MVF - Museum für Vorund Frühgeschichte* (Museu da Pré e Proto-História) e o *Ägyptischer Museum und Papyrussammlung* (Museu Egípcio e a Coleção de Papiros), para além de múltiplos artefatos da Coleção de Antiguidades Clássicas.

Em 1997, David Chipperfield, em colaboração com Julian Harrap (n.1942), é o autor escolhido para desenvolver o projeto com vista à reabertura do museu. O valor do edifício existente como património nacional e monumento histórico, de forte apelo à memória coletiva da Alemanha, obrigou a que a História, Cultura e Arquitetura da Prússia, do Império Alemão e da Alemanha, incluindo alguns períodos fraturantes da história da própria Europa, tivessem de ser cuidadosamente considerados. O mesmo aconteceu com as diferentes perspetivas da Egiptologia, Arqueologia, Museologia e Museografia, de meados do século XIX até à atualidade. Assim, entre 1998 e 2009, uma vasta e multidisciplinar equipa levou a cabo um levantamento arqueológico dos espaços e realizou um vasto trabalho de investigação e de reflexão sobre as coleções em presença, a estrutura e a "estratigrafia" do edifício, os processos de reconstrução e de restauro, o discurso museológico e o design expositivo.

A extensão e a complexidade deste projeto levaram-nos a considerar conhecer primeiro o conceito inicial do Neues Museum, as suas coleções e a história do edifício, para depois podermos caracterizar o projeto de Chipperfield, destacando os aspetos mais relevantes para a temática desta dissertação. Por fim, focamo-nos na Curadoria, no Design Expositivo e na Museografia, tomando como objeto de observação o Museu Egípcio, para observar o trabalho de Dietrich Wildung (n.1941) e de Michele De Lucchi, analisando o modo como trazem para a contemporaneidade artefactos milenares que nos falam sobre a existência humana.

Nova Acrópole, Altes Museum e a herança de Schinkel

O Neues Museum integra-se no contexto germanófilo e imperialista de fazer de Berlim a Nova Atenas, edificando na ilha do rio Spree a Nova Acrópole das Artes e das Ciências, à luz dos ideais do Iluminismo Prussiano (*Aufklärung*). Este projeto sofre também a influência do movimento romântico e do sentimento nacionalista, crescente após a derrota perante as forças napoleónicas, em 1815.

Para melhor compreender este novo museu, temos de recuar a 1823, ano em que Frederico Guilherme III (1770-1840), Rei da Prússia, decide criar um grande museu com o propósito de expor todas as formas de Arte da Antiguidade, modelo de perfeição e referência maior para a época. O

Altes Museum passaria a encerrar a norte uma grande praça já delimitada a leste pela Igreja Catedral; a sul, pelo Palácio Real; e a oeste pelo Arsenal Militar, configurando o centro político, religioso e militar da Prússia. Com a criação deste museu, esta praça ganhava um maior significado nacional, refletindo o sentimento pangermânico da época, motivo que levou à constituição deste museu de forma a que a consolidação do discurso nacionalista fosse reforçado através das Artes (Wildung, 2012b – Apêndice 1).

Inaugurado em 1830, o Altes Museum foi construído segundo o desenho e as orientações de Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), principal arquiteto alemão da primeira metade do século XIX, figura proeminente do neoclassicismo. Schinkel foi influenciado pelo projeto do monumento dedicado a Frederico II da Prússia (1797) de Friedrich Gilly (1772-1800), seu professor, e pelos princípios sistematizados por Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1835) em *Précis des leçons d'architecture* (1802-1805) (ver figura 231).

Fig. 231 Friedrich Gilly, desenho do Monumento dedicado a Frederico II da Prússia, 1797
(Staatlichen Museum zur Berlin, Kupferstichkabinett: SZ Gilly 5. https://www.researchgate.net/figure/ - Acesso: 2 nov. 2015)

A proposta de Durand representaria um "eficaz arquétipo" para a Arquitetura de museus (Guimarães, 2004, p.57) durante todo o século XIX e a primeira metade do século XX (Barranha, 2001, p.12). Relendo anteriores propostas, Durand considerou que a melhor solução para um museu era um edifício em planta quadrada com rotunda central encimada por cúpula e quatro pátios interiores circundados por galerias abobadadas. Numa composição que primava pela simetria, proporção clássica e axialidade, Durand desenhava uma colunata central nos quatro alçados, instituindo-lhe a desejada monumentalidade e caráter atemporal. Muito embora sejam vários os pontos de contato com as propostas de Durand e Gilly, Schinkel supera as referências anteriores e propõe um museu-palácio com um forte significado urbano (Guimarães, 2004, p.68). Este significado é sobretudo conseguido através da introdução da colunata integral na fachada principal (opção que

relembra as *stoai* da *ágora* da Grécia Antiga, lugares de encontro e debate), da escadaria que a antecede e da praça que ajuda a configurar. Ou seja, em termos de organização dos espaços, Schinkel desenvolve o museu através de um esquema de escadaria-pórtico-rotunda, três referências clássicas por excelência (ver figura 232 e 233). O Altes Museum de Schinkel vai ser, pois, o paradigma de museu (Guimarães, 2004, p.68), um dos modelos principais de organização espacial e uma referência durante o século XX (Moos, 1999, pp.18-20), influenciando projetos museológicos de linguagens e programas tão distintos como o San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA) (1989-1995) de Mário Botta (n.1943) ou a Neue Staatsgalerie (1977-1984) em Estugarda por James Stirling (1926-1992) (Barranha, 2007a, pp.87-88).

Fig. 232 Altes Museum, Berlim, antes de 1854
(http://www.wikiwand.com/en/Altes_Museum - Acesso: 2 nov. 2015)

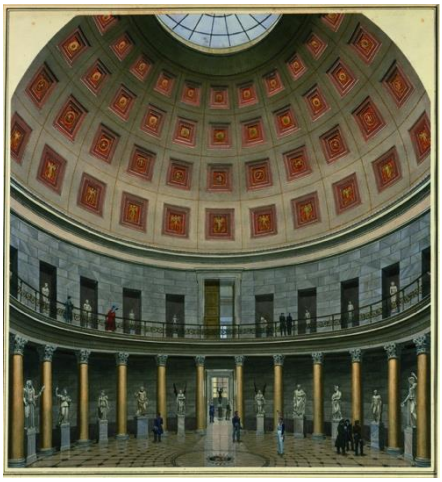


Fig. 233 Carl Emanuel Conrad, desenho da Rotunda, Altes Museum, Berlim, 1830
(fotografia Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Graphische Sammlung. https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Carl_Emanuel_Conrad_Rotunde_des_Museums_am_Lustgarten.tif - Acesso: 2 nov. 2015)

Em planta, o Altes Museum organiza-se de modo simétrico em torno de uma rotunda central e de dois pátios laterais. A rotunda, designada por Schinkel como um santuário (Amery, 1999, p.176), é inspirada no Panteão de Roma, mais uma referência clássica, embora não seja identificada do

exterior. Circundando os pátios, as salas expositivas distribuem-se por dois pisos e em galeria *enfilade*, dando a disposição ideal para a apresentação cronológica e sequencial das obras, iluminadas pela luz natural proveniente da cúpula central e dos vãos das paredes perimetrais. Segundo Maaz (2010, p.23) a organização dos conteúdos expositivos (Arte Clássica e Medieval no piso térreo; pintura europeia do século XVIII-XIX no piso superior) seguia a leitura de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), arqueólogo e historiador de Arte com uma forte admiração pela cultura clássica que defendia o conceito de Arte como expressão do espírito de cada época (*Zeitgeist*). Deste modo, em termos museológicos, Schinkel idealiza o Altes Museum como "um todo cujas partes funcionam tão precisamente juntas que nada de essencial pode ser alterado sem que o conjunto seja lançado na confusão" (cit. Crimp, 2005, p.265), o que demonstra, como refere este autor, a forma como Schinkel procurava obter uma unidade entre o conteúdo e a forma.

É o crescimento rápido dos acervos de Arte Antiga (Grécia, Roma e Etrúria) e de Arte Medieval, em consequência das sucessivas campanhas arqueológicas promovidas pela Prússia desde o final do século XVII, nomeadamente nas costas do Mediterrâneo, como em Mileto, Pérgamo ou Priene, e da cópia de modelos antigos, que conduziu à rápida necessidade de uma ampliação dos espaços expositivos. Era então necessário um novo museu que expusesse a crescente coleção de Arte Egípcia e os múltiplos gessos. Na Prússia, França e Inglaterra, este período correspondeu à política de constituição de grandes coleções nacionais e à formação ou ampliação de museus públicos, com uma clara intencionalidade nacionalista, como já referimos. Também à semelhança de outras nações europeias, algumas das obras expostas no Altes Museum eram provenientes do Palácio Real, em especial da Câmara de Curiosidades onde já existiam várias antiguidades egípcias (Wildung, 2012b).

O Projeto Universalista e Enciclopédico de Stüler

Neste contexto, em 1841, apenas um ano depois de assumir o trono, Frederico Guilherme IV (1795-1861) convida Friedrich August Stüler (1800-1865), um dos principais discípulos de Schinkel, a desenhar o plano geral da Nova Acrópole, segundo programa de Ignaz von Olfers (1793-1871). Von Olfers, diplomata, cientista e Diretor Geral dos Museus Reais de Berlim (Cobbers, 2011, p.16) desde 1839, é um dos autores da ideia de um novo santuário do saber que articulasse as Artes, o pensamento e as ciências. A norte do Altes Museum começava então a ser planeado um novo museu, o Neues Museum e, mais tarde, a Alte Nationalgalerie (1862-1876), ambos desenhados por Stüler.

Stüler idealiza o Neues Museum como um museu universal, enciclopédico e didático, de modo a apresentar uma visão integrada da histórica da Humanidade. A frase inscrita na fachada oeste (*Artem non odit nisi ignarus*/ Só os ignorantes desprezam a Arte) é explícita quanto a este propósito. Os primeiros desenhos do Neues Museum datam de 1841 e os trabalhos decorrem entre 1843 e 1856, ano em que é aberto o piso 1 (piso térreo). Porém, a instabilidade política que irá conduzir à Revolução de 1848 e as várias dificuldades técnicas e financeiras inerentes à sua edificação fizeram com que algumas galerias abrissem ao público apenas em 1859, as obras se prolongassem até 1866 e alguns espaços nunca tenham funcionado em pleno. Mais do que um discípulo de Schinkel, Stüler era um profundo admirador das suas ideias. No Neues Museum irá seguir os seus ensinamentos e ter em consideração os pressupostos do Altes Museum, o que faz com que os dois edifícios sejam um dos exemplos mais citados do neoclassicismo prussiano (Cobbers, 2011, p.15). No Neues Museum, onde é assistido por Friedrich Adler (1827-1908) desde 1854, Stüler propõe um paralelipípedo retângulo de composição clássica, com um corpo central evidenciado por um pórtico com frontão na fachada virada a leste. Dois pátios interiores marcam a axialidade e a simetria que rege a organização da planta. A partir do corpo central, são definidos dois eixos principais de percurso que, com uma certa autonomia entre si, desenvolvem-se ao longo de uma sequência de salas intercomunicantes. A herança de Schinkel é evidente na gramática clássica, na monumentalidade do conjunto e na organização da planta (ver figura 234 e 235).

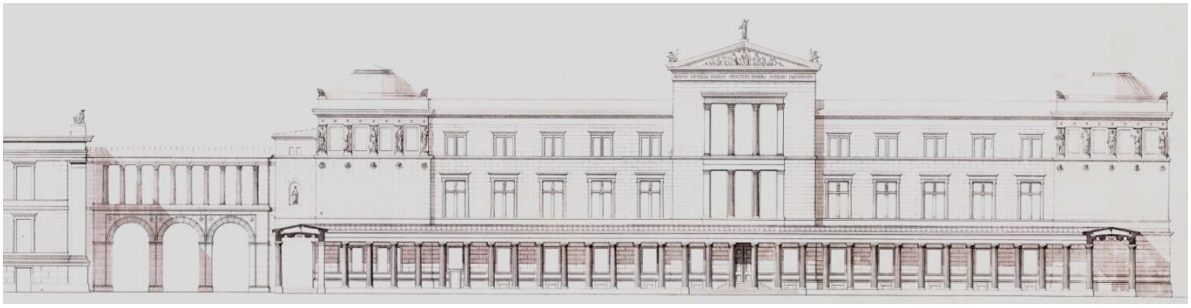


Fig. 234 Friedrich August Stüler, Neues Museum, alçado da fachada principal, 1862
(Das neue Museum in Berlin: 24 Tafeln / von Friedrich August Stüler, Berlin: Ernst & Korn, 1862. https://commons.wikimedia.org/wiki/Neues_Museum_(Berlin)#/media/File:Berlin_Neues_Museum_Ostfassade.jpg - Acesso: 2 nov. 2015)

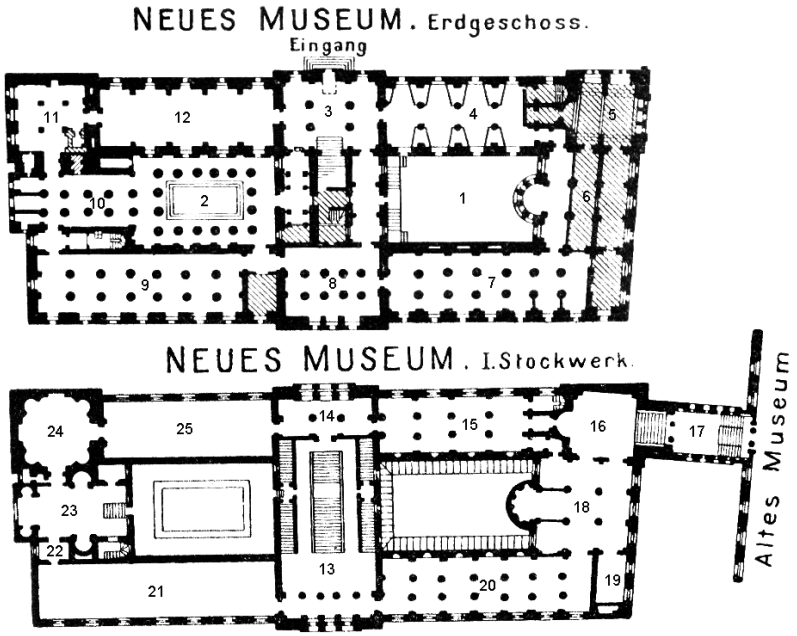


Fig. 235 Friedrich August Stüler, Neues Museum, planta do piso 1 (piso térreo) e do piso 2, 1909
(Reiseführer Grieben Berlin und Umgebung 1909.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plan_Neues_Museum_mit_Nummern.png - Acesso: 2 nov. 2015)

Mantendo um parentesco com o projeto de Schinkel, Stüler propõe várias inovações. A principal mudança ocorre no corpo central. Embora ambos lhe confiram igual valor para a prossecução de um "museu-palácio", Stüler fá-lo de modo diferente, denotando uma outra interpretação da sua função. Em lugar da grande e silenciosa rotunda do Altes Museum que convida à imobilidade física e contemplação, Stüler desenha uma ampla escadaria que permite um movimento fluido de públicos (Cobbers, 2011, pp. 19-20). Com esta alteração, este espaço passa a ser também um lugar de encontro ou de concentração e, em simultâneo, de distribuição e de circulação.

O Neues Museum é o primeiro museu com uma organização em três pisos e o primeiro grande edifício na Prússia a usar de modo sistemático as vantagens da construção em ferro (Cobbers, 2011, pp.19-20). É de realçar ainda a aplicação de elementos pré-fabricados e estandardizados, por terem permitido a elevação dos tetos, sejam abobadados ou de vidro. Sendo certo que Stüler não adota em pleno a estética do ferro, dado que o cobre com diversos revestimentos, algumas das vigas e colunas existentes, por exemplo, no *Room of the Niobids*, *Red Room* e cobertura da Escadaria Monumental, são trabalhadas com motivos vegetalistas, desempenhando um importante papel na Arquitetura interior. Em termos estruturais, é particularmente inovador a utilização de cilindros de barro para a construção dos tetos abobadados (Cobbers, 2011, pp.20-22; Lorenz, 2010, pp.38-43), vindo a ser um dos elementos valorizados pelo projeto de Chipperfield e Harrap.

De entre as várias inovações, tem particular interesse a estreita unidade entre as obras expostas e o ambiente de cada sala expositiva. Esta ideia é ainda mais relevante por ter sido um dos conceitos fundadores do projeto de Stüler. Para obter esta unidade, que Cobbers (2011, p.23) referencia como um exemplo de "Obra de Arte Total", as peças eram selecionadas sobretudo pelo seu valor documental e histórico, e menos pelo seu significado intrínseco ou artístico, sendo expostas em estreita relação com a Arquitetura interior (Haspel, 2010, p.16). Como Chipperfield sintetiza, "walls were part of the exhibit"[138] (Gray, 2012, p.48). A unidade da decoração ao "estilo" egípcio, grego ou romano, dos estuques, frescos das paredes, tetos, colunas e pavimentos, juntamente com as obras (originais ou cópias) em exposição, construia uma ilusão que provocava uma viagem no tempo e no espaço, uma imersão rápida na civilização retratada, o que fazia com que este museu tivesse uma grande singularidade (Maaz, 2010, p.22).

Em lugar de extensos textos interpretativos ou tabelas de obra, Stüler procurava adotar uma linguagem visual, direta e apelativa, universal, intuitiva, acessível e legível a todos, independentemente da sua escolaridade ou conhecimento. A intenção era fazer com que o discurso expositivo espelhasse a ideia da História como uma grande narrativa, entendida, simultaneamente, através das emoções e da razão. A atenção consagrada às estratégias que despoletassem a vivência emocional do público denota, mais uma vez, a influência do pensamento romântico alemão. Ao mesmo tempo que o Neues Museum é uma tentativa de criação de um museu universal que aspirava oferecer uma visão integrada, abrangente e holística da História, da Cultura e das Artes (Maaz, 2010, p.26), o seu discurso museológico espelhava também uma leitura eurocêntrica e fantasiosa sobre o Antigo Egito, sem preocupações com a (in)autenticidade da narrativa apresentada e a (in)exatidão da contextualização histórica (Cobbers, 2011, p.25).

Segundo Rykwert (2009, p.27), o fundamento teórico subjacente ao projeto de Stüler é o pensamento estético e o conceito de história de Friedrich Hegel. Esta mesma filiação foi defendida, pela primeira vez, em 1987, por Harmut Dorgerloh (Maaz, 2010, p.28). Recordemos que, para Hegel, a Arte era uma das três formas de expressão do Espírito Absoluto, a par com a Religião e a Filosofia. A sua valorização acontecia na medida em que permitia ao homem o contacto com o que o ultrapassava, mas do qual ele também fazia parte e era manifestação visível, como toda a realidade concreta – o Espírito Absoluto. Com esta teoria, o próprio processo histórico era a tomada de consciência do Homem das manifestações do Absoluto e a sua constante busca pela Verdade e o

[138] "As paredes faziam parte da exposição" (trad. autora).

Conhecimento, sendo que a Arte era a expressão do modo como o Espírito superava as contradições existentes, por exemplo, entre o Sensível e o Espiritual. Assim, o Belo acabava por ser a própria realidade concreta inserida no seu contexto histórico, e não um Belo ideal, inatingível. Hegel distinguia três grandes períodos da Arte: a Arte Simbólica (Arte Egípcia, por exemplo), a Arte Clássica (Grécia, por excelência) e a Arte Romântica (Arte Ocidental, da Idade Média ao século XIX). No Neues Museum, Stüler cria uma organização semelhante: no Piso 1 (térreo), a Arte Egípcia; no Piso 2, as Obras Clássicas, uma vasta coleção de gessos e cópias de esculturas gregas e romanas, medievais e renascentistas, e as pinturas históricas de Wilhelm von Kaulbach (1805-1874); no Piso 3, peças do Romantismo e da Arte Moderna. O propósito era que o visitante pudesse sentir a evolução do Espírito ao percorrer o museu, o que faz com que o Neues Museum seja "not only a pattern book of architectural forms and the new construction techniques, or an encyclopedia of the history of mankind, but also a philosophical projection surface"[139] (Maaz, 2010, p.28).

Para a perceção de uma lição visualmente clara e apelativa, era necessária a articulação de todos os elementos expositivos. Com a orientação de Ignaz von Olfers os mais reconhecidos artistas decoradores de Berlim colaboraram num vasto trabalho de decoração interior, concluído já no início do século XX, mas que foi fundamental para atingir a dramaticidade desejada por Stüler (Schubert, 2009, p.81). Nas reproduções de época, é visível a opção por pintar 2/3 das paredes com uma cor uniforme, reservando 1/3 restante junto ao teto para a pintura de quadros temáticos relacionados com os objetos em exposição. Todos os nichos das janelas e tetos eram profusamente decorados, ao mesmo tempo que os pavimentos foram meticulosamente estudados. Para além do uso de cores fortes e contrastantes nas paredes, a opção recaiu numa utilização de uma iluminação pontual e controlada, e na apresentação conjunta, muito embora sempre identificadas, de peças originais, gessos, reproduções e peças restauradas de modo a obter um estado supostamente original. A decisão museológica de incluir cópias de obras pertencentes a vários outros museus era justificada por ser a única maneira de impor um discurso integrado e coerente. Ou seja, a questão da unicidade e da autenticidade das obras era relegada para segundo plano, em nome da criação de uma narrativa universal própria e de um percurso visualmente muito apelativo e acessível.

Para além de Von Olfers e Stüler, outro homem que desempenhou um importante papel nesta estratégia foi o linguista, arqueólogo, egiptólogo e professor Richard Lepsius (1810-1884) (Wildung,

[139] "não era apenas um livro-padrão de formas arquitetónicas e as novas técnicas de construção ou uma enciclopédia da história da humanidade, mas era também uma superfície que projetava o pensamento filosófico" (trad. autora).

2012b). Lepsius fez a sua primeira expedição ao Egito em 1842. Até 1845 realizou outras visitas e escavações, trazendo para a Alemanha quase 1500 peças. Em 1855, foi nomeado codiretor do Museu Egípcio para, em 1865, assumir a sua direção. De acordo com Wildung (2012b), a prioridade de Lepsius era construir um discurso discurso acessível e abrangente que fosse traduzido em termos visuais e espaciais com clareza e atratividade de modo a ser entendível por todos os públicos. Esta intencionalidade fez com que fosse relegada para segundo plano a cientificidade e exatidão cronológica dos dados históricos apresentados. Deste modo, o visitante do Neues Museum ficava a conhecer mais a visão de Lepsius sobre a vida no Antigo Egito, do que a história do Antigo Egito. Um dos exemplos desta perspetiva é o *Ägyptischer Hof* (Pátio Egípcio). Apresentado como uma "réplica" dos pátios existentes nos templos do Antigo Egito, por regra localizados antes da sala hipóstila e do santuário, o visitante podia deslumbrar-se com as colunas papiriformes abertas, profusamente pintadas, com as cópias de esculturas em gesso entre colunas, numa escala e lógica ficcionadas, e com múltiplas vistas das margens do Nilo ao longo dos frescos das paredes (ver figura 236 e 237).

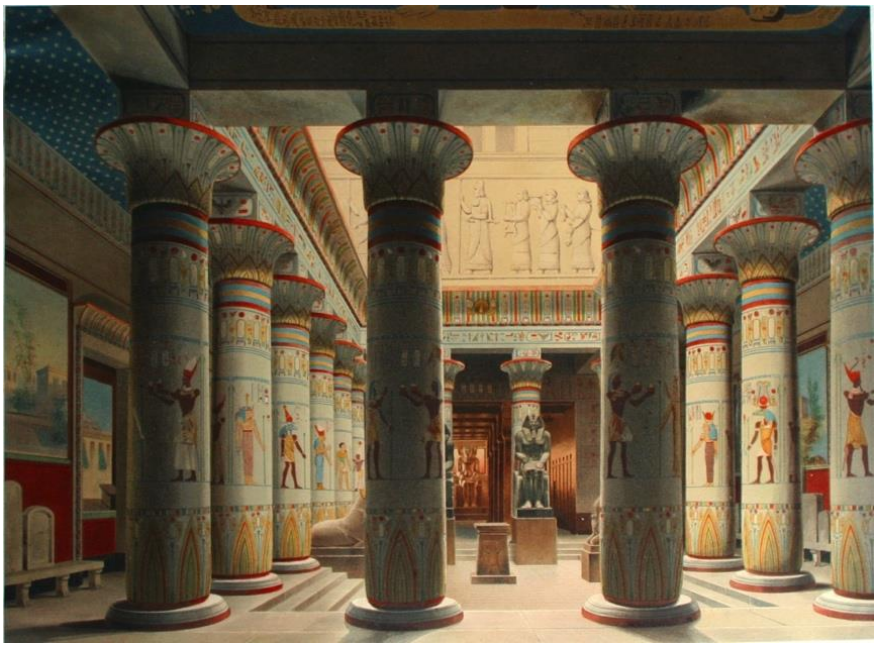


Fig. 236 Von Eduard Gaertner, aguarela do Ägyptischer Hof (Pátio Egípcio), 1862
(Das Neue Museum in Berlin, 1862.
https://commons.wikimedia.org/wiki/Neues_Museum_(Berlin)#/media/File:Neues_Museum_Aegyptischer_Hof.jpg - Acesso: 9 nov. 2015)

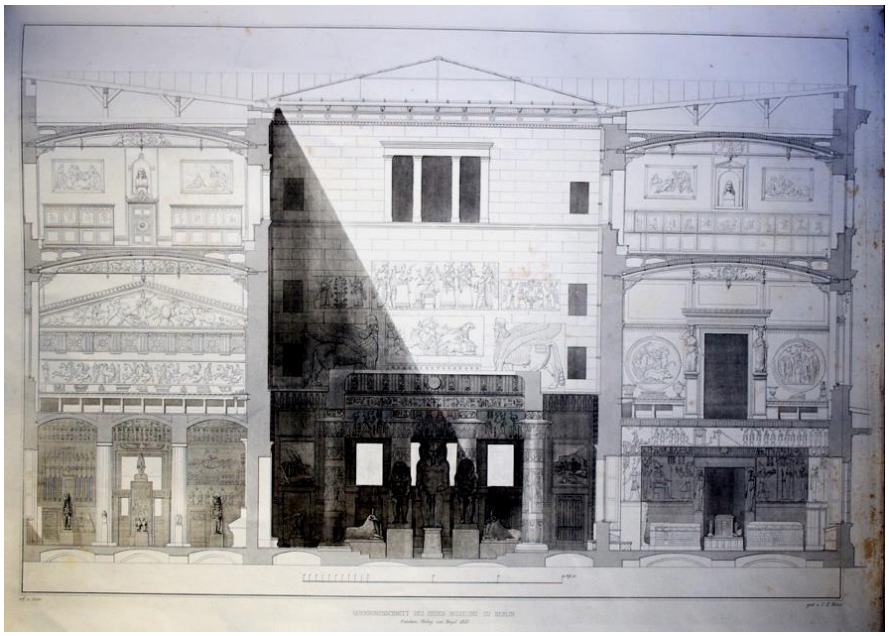


Fig. 237 Friedrich August Stüler, *Section northern wing with Egyptian Courtyard/Ägyptischer Hof* (Pátio Egípcio), 1862
(Das neue Museum in Berlin: 24 Tafeln / von Friedrich August Stüler, Berlin: Ernst & Korn, 1862. AA.VV., 2009, p.41)

Pela centralidade e significado no discuro museológico, destacamos ainda a série de seis monumentais frescos da autoria do pintor e ilustrador alemão Wilhelm von Kaulbach a ladear a escadaria monumental e concluídos em 1866 (ver figura 238 e 239). Totalmente perdida em sequência dos bombardeamentos da Segunda Guerra Mundial, esta obra que revisitava importantes episódios históricos da humanidade, da destruição da Torre de Babel até à Reforma Luterana, passando pela Destruição de Jerusalém e pela Batalha dos Hunos, era um dos elementos mais significativos para o projeto de Stüler (Maaz, 2010, p.26). As seis grandes composições épicas, plenas de ação e de movimento, sentido dramático e cores intensas, funcionavam como ilustrações históricas nas quais a mensagem era veiculada com vivacidade, animação e intensidade. Outra obra de grande significado, na atualidade parcialmente exposta no mesmo local de outrora, era o monumental friso em alto relevo do escultor Hermann Schievelbein (1817-1867), uma narração em pedra desde a Queda de Pompeia até à Edificação do Neues Museum, bem representativa da ideologia na época.

Fig. 238 Friedrich August Stüler, Escadaria principal com a cópia do Templo das Cariátides e os seis monumentais frescos da autoria do pintor e ilustrador alemão Wilhelm von Kaulbach, s.d.
(https://davidchipperfield.com/project/neues_museum - Acesso: 9 nov. 2015)

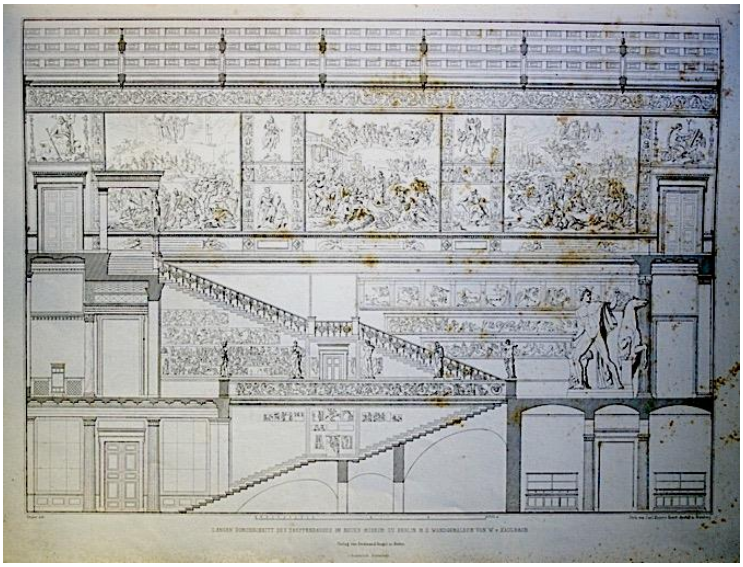


Fig. 239 Friedrich August Stüler, *Berlin, Neues Museum Längsschnitt Treppenhaus* (secção longitudinal), 1862
(Das Neue Museum in Berlin, 1862. https://commons.
wikimedia.org/wiki/Neues_Museum_(Berlin)#/media/File:Neues_Museum_Treppenhaus_Laengsschnitt.jpg - Acesso: 9 nov. 2015)

À medida que as obras iam sendo alteradas ou novas peças eram integradas no discurso, começaram a colocar-se sérios problemas à unidade proposta entre a Arquitetura e a Museografia, o que fez com que o conceito inicial de uma "Obra de Arte Total" fosse perdendo progressivamente a identidade, força e coerência. De facto, o projeto de Stüler era pensado de uma forma articulada e fechada que

não possuía a suficiente flexibilidade para permitir diferentes apresentações e discursos expositivos, começando a ser desvirtuado muito cedo (Cobbers, 2011, pp.31-33). Esta rigidez, a par com a evolução ocorrida nos pressupostos da Museologia e da Egiptologia, estão na génese das rápidas alterações que ocorreram, primeiro, em 1880, e depois, durante a década de 1920, período em que teve lugar uma vasta campanha de ocultação das pinturas e frescos das paredes e tetos com painéis, e de remoção de muitos gessos e cópias (Rykwert, 2009, p.31). O princípio universalista de Stüler, von Olfers e Lepsius em constituir um discurso que procurasse abranger a totalidade do saber acabou por entrar em contradição, até tornar-se inconciliável, com a conceção de Exposição como Obra Total protagonizada por Stüler. De qualquer modo, a perspetiva da unidade entre os objetos em exposição e os interiores influencia outros autores e projetos museológicos, nomeadamente Wilhelm von Bode (1845-1929). Historiador de Arte, professor e curador, Bode foi diretor do Gemäldegalerie, fundador e primeiro curador do Museu Kaiser Friedrich (atualmente, Bode Museum), em 1904, e diretor geral dos museus reais da Prússia entre 1905 e 1920. No Bode Museum, desenvolve uma estratégia expositiva diferente do que era convencional nos museus seus contemporâneos, expondo a Arte em conjunto com o mobiliário de época, com imagens e outras referências históricas, criando ambientes que reconstituíam o contexto histórico das peças. Outra das suas estratégias era apresentar as Artes Aplicadas com a mesma valorização das Pinturas e das Esculturas (Maaz, 2010, p.29).

O simbolismo e o significado nacional do Neues Museum advém também da história dos seus acervos e do edifício durante o século XX. Em 1939, poucos dias antes do início da Segunda Guerra Mundial, os museus de Berlim foram fechados e as coleções deslocadas. Durante a guerra, as peças que ainda estavam em exposição, foram sendo enviadas para bunkers e adegas no interior e na periferia de Berlim. Os intensos bombardeamentos a Berlim na fase final da guerra significaram a destruição de setores integrais do edifício. À perda do património edificado somou-se, depois de 1945, a divisão e distribuição de Antiguidades e obras de Arte como despojos de guerra, pelas quatro potências vencedoras. Muitas foram transportadas para os Estados Unidos, outras para Leninegrado (atual S. Petersburgo) e Moscovo. Algumas ainda voltariam à Ilha dos Museus durante o período da Guerra Fria (Wildung, 2012b). A extensão e a dimensão das destruições provocadas pela guerra levaram à impossibilidade de reconstruir parcialmente o edifício do Neues Museum, tal como aconteceu com o Altes Museum e o Bode Museum. Durante a década de 1980, razões de segurança levam à demolição de alguns dos espaços em ruína. Tal aconteceu com o Pátio Egípcio, a Cúpula do extremo sul e a cópia do Templo das Cariátides originalmente existente no topo da escadaria central. Uma primeira tentativa de reconstrução foi iniciada em 1986, ainda na antiga República Democrática Alemã, mas acabou por ser abandonada. Durante décadas, este local mutilado, com as suas cicatrizes

visíveis, e em estado de ruína, teve um grande impacto em termos urbanísticos, acabando por se tornar um sinónimo da própria Alemanha (ver figura 240 e 241).

Fig. 240 Perspectiva aérea da área destruída pelos bombardeamentos da Segunda Guerra Mundial
(http://www.davidchipperfield.co.uk/project/neues_museum - Acesso: 9 nov. 2015)

Fig. 241 Pátio Egípicio na sequência dos bombardeamentos da Segunda Guerra Mundial, 1949
(Fotografia ADN-ZB Kümpfel Berlin. AA.VV., 2009, p.32)

Quanto à coleção de Arte Egípcia, o primeiro Museu Egípcio é inaugurado em 1967 na parte oeste da cidade, mais concretamente em dois edifícios históricos originalmente concebidos por Stüler e que serviram de quartel oficial do exército prussiano (atualmente, casa de Scharf-Gerstenberg e Museu Berggruen). Entre 1967 e 2005, existiram em Berlim dois espaços dedicados ao Antigo Egito. Um na

parte oeste, e outro no Bode Museum, na antiga República Democrática Alemã. A seguir à unificação alemã de 1990, o espólio é também reunificado, e entre 2005 e o início de 2009, a coleção foi parcialmente apresentada no andar superior do Altes Museum, sendo que o busto de Nefertiti era já a principal atração (Wildung, 2012b). Em 1990, logo após a reunificação alemã, reacendeu-se o debate sobre a estratégia a desenvolver para a reconstrução do Neues Museum, mostrando mais uma vez o forte simbolismo impregnado neste local. Nos fundamentos da reconstrução, enunciados prontamente em 1994, identifica-se a intenção de preservar e de documentar todos os elementos históricos, artísticos e técnicos ainda existentes no edifício, a par da vontade de completar os volumes e as proporções do edifício original. Para tal, referia-se a necessidade de recuperar os elementos estruturais e decorativos do projeto de Stüler, apresentando-os no próprio contexto e lugar; de distinguir claramente as novas construções; e de modernizar o edifício, adequando-o às exigências museológicas (Haspel, 2010, pp.18-19). A reconstrução e a abertura plena do Neues Museum assumiram-se, assim, como uma das principais prioridades da Alemanha reunificada. O novo museu, para além dos acervos existentes, tinha de contemplar também a história do edifício e da Alemanha, dado o valor patrimonial do Neues Museum, conforme sublinha Frampton (2009):

> "It would be hard to find any other work in Germany which is as redolent with the entire trajectory of German history as the recently restores Neues Museum in Berlin, from the resurgence of a German national identity following the defeat of Napoleon in 1815, to its destruction at the end of the Second World War, and the long hiatus of the Cold War that in East Germany meant that certain kinds of reconstruction were barely feasible"[140] (p.97).

O Neues Museum de Chipperfield, um Museu "Palimpsesto"

Em 1993-1994, dezoito equipas de arquitetos internacionais são convidadas a apresentar as suas propostas para a reconstrução do Neues Museum e um plano diretor de toda a ilha que ligasse os vários museus existentes e criasse uma única entrada e serviços de apoio (Grosse-Rhode, 2010, p.50). Os fundamentos iniciais ficavam plasmados com clareza nos objetivos desta competição: conservação do edifício histórico, parcialmente destruído; integração arquitetónica e urbanística das necessárias novas construções; e articulação funcional entre os vários museus (Sonne, 1999, p.168).

O projecto vencedor é assinado pelo arquiteto italiano Giorgio Grassi (n.1935) com uma proposta contextualista (Amery, 1999, p.176), uma vez que respondia ao valor histórico do local, respeitando e

[140] "Seria difícil encontrar qualquer outro trabalho na Alemanha que fosse tão representativo de toda a trajetória da história alemã quanto o recém restaurado Neues Museum em Berlim. Ele contém do ressurgimento de uma identidade nacional alemã após a derrota de Napoleão em 1815 até sua destruição no final da Segunda Guerra Mundial, e ao longo hiato da Guerra Fria que, na Alemanha Oriental, significou a adoção de certos tipos de reconstrução pouco fiáveis" (trad. autora).

reforçando os volumes, dimensões e valores do projeto de Stüler. Grassi propunha a reconstrução de tudo o que considerou ser possível recuperar. As novas construções (parte da ala noroeste e o canto sudeste) seguiam a mesma métrica, reforçando a ortogonalidade da construção. Em termos de materiais, Grassi respondia positivamente à distinção entre o antigo e o novo (Sonne, 1999, pp.168-169). No lugar da escadaria central, Grassi propunha "um museu construído a partir de um museu" (Sonne, 1999, p.170), ou seja, definia que este espaço emblemático deveria funcionar como um expositor dos vários fragmentos de gessos existentes, pertencentes a esse mesmo lugar. As principais dúvidas e críticas do júri direcionavam-se para as soluções propostas para a interligação entre os vários museus. Grassi efetuou várias revisões ao projeto, chegando a reintroduzir a galeria de ligação que existia originalmente entre o Altes e o Neues Museum, muito embora esta não fosse a sua opção inicial. Contudo, acabará por abandonar o projeto, em parte porque o Staatlichen Museen zu Berlin (Museus Nacionais de Berlim) viria a rejeitar a escolha, mostrando uma preferência pela proposta de Frank O. Gehry (Wildung, 2012b).

Chegado a um impasse, em 1997 é aberta uma nova consulta, direcionada desta feita exclusivamente aos cinco primeiros lugares do concurso de 1994: Giorgio Grassi, David Chipperfield, Francesco Venezia (n.1944), Frank O. Gehry e Axel Schultes (n.1943) (Grosse-Rhode, 2010, p.50). Tanto Chipperfield como Gehry, autores dos projetos favoritos, faziam da grande escadaria central o elemento principal das suas propostas (Grosse-Rhode, 2010, p.52). Contudo, Gehry introduzia uma escadaria escultórica no espaço vazio resultante dos bombardeamentos, enquanto Chipperfield citava Stüler e reconstruía a estrutura e o volume da escadaria original. Outra diferença é que Gehry construía um novo volume deconstrutivista a noroeste e Chipperfield, pelo contrário, propunha-se refazer o volume original do paralelipípedo, reconstruindo dois corpos, a cúpula noroeste, a ala sudoeste, e os dois pátios interiores. Por fim, em dezembro de 1997, Chipperfield, em colaboração com Julian Harrap, vence esta consulta.

Entre 1994 e 1997, a abordagem de Chipperfield mudara significativamente. A ideia inicial de que o Neues Museum deveria ser devolvido à sua forma original foi abandonada, tal como a intenção de uma separação formal e estilística absolutamente clara entre as zonas a restaurar do edifício existente e a construção dos novos volumes, nomeadamente a área de ligação entre todos os museus, totalmente separada e envidraçada. Em 1997, a proposta respeitava os diferentes tempos em presença, mesmo os vestígios dos danos e bombardeamentos, e propunha uma remodelação que implicaria diferentes estratégias de conservação, restauro e reconstrução, consoante os graus de destruição, em particular do pavimento (Wedel, 2011, p.61). O desafio que se colocava em termos de remodelação dos espaços existentes era saber a qual período fazer "retornar" o edifício: a 1930,

após a campanha de neutralização das salas, paredes e tetos? a 1866, quando as pinturas de Kaulbach são concluídas? ou ainda ao projeto inicial de Stüler? (Rykwert, 2009, p.32). Uma das ideias nucleares do projeto foi a tentativa de voltar a dar significado aos fragmentos existentes e de reestabelecer o sentido do edifício original de Stüler (Chipperfield, 2009a, p.229). Chipperfield desenvolve um conceito arrojado em termos museológicos, ao mesmo que denota uma compreensão sólida do edifício de Stüler. Aceita todas as marcas dos diferentes tempos como património, procura um compromisso entre a forma histórica e a função contemporânea, entre as superfícies e a estrutura, entre os diferentes tempos do passado (inclusive os sinais evidentes dos bombardeamentos) e o presente, acabando assim por reforçar o valor e o significado do lugar. Os fragmentos existentes são integrados num novo projeto que pretende reconstituir o projeto de Stüler, mas ao nível da composição, proporções, geometria, volumetria e qualidade espacial, ou seja, a essência arquitetónica (ver figura 242 e 243; anexo 1).

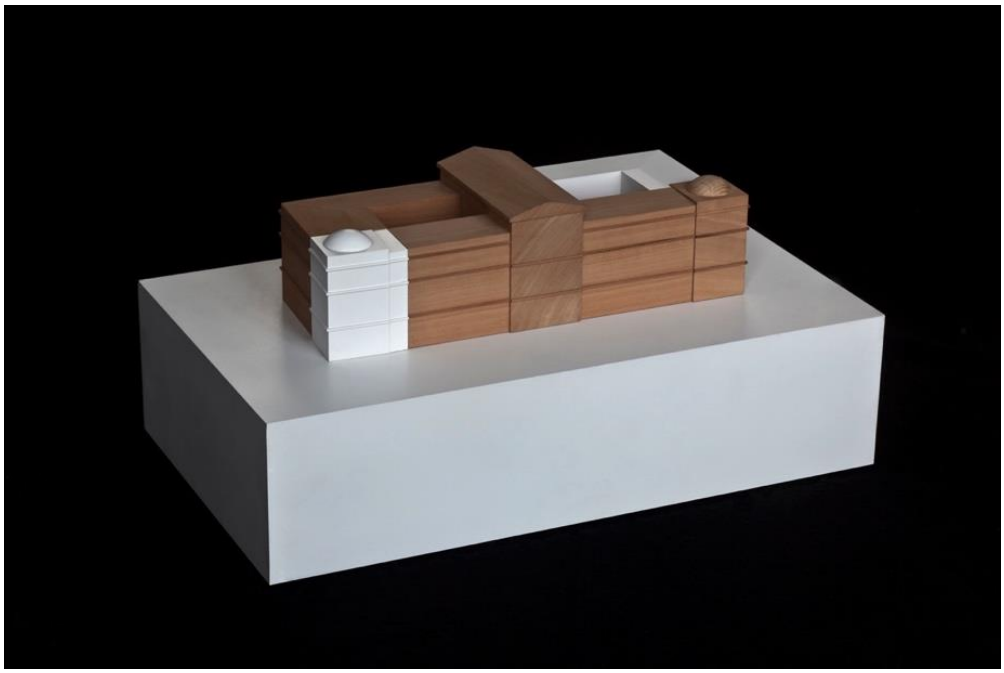


Fig. 242 David Chipperfield, maqueta do projeto, s.d.
(http://www.davidchipperfield.co.uk/project/neues_museum - Acesso: 9 nov. 2015)

Fig. 243 David Chipperfield, pormenor da fachada principal
(http://www.davidchipperfield.co.uk/project/neues_museum - Acesso: 9 nov. 2015)

A definição e a aplicação das diferentes estratégias de conservação, de restauro e de reconstrução foram definidas sala a sala, consoante o valor para o projeto original e o estado atual dos registos (Harrap, 2009, p.124), o que fez com que Julian Harrap fosse fundamental em todo este projeto. A sua ação concorreu decisivamente para a unidade do todo, a clarificação e preservação das marcas de adições e subtrações, mas sem qualquer discurso laudatório. As diferentes estratégias adoptadas tornam evidente a importância dos ambientes no discurso expositivo do século XIX e os diferentes entendimentos museológicos consequentes. Um dos fatores mais importantes para este resultado é a escolha criteriosa dos materiais (exemplo dos tijolos reciclados para a construção da ábside do pátio grego, a cúpula a sul, a ala noroeste), a aposta pela sua verdade e o recurso às técnicas de construção originais. Harrap vai também preservar os vários registos, fazer coabitar o novo e o antigo, permitindo a identificação e legibilidade de ambos, e recorrer ao cimento branco misturado com pedaços de mármore como matéria de ligação e de preenchimento das lacunas. Toda esta ação é enquadrada por uma investigação arqueológica ao edifício (Harrap, 2010, pp.61-62), uma limpeza das superfícies pintadas e a remoção das sucessivas pinturas realizadas durante o século XX, o que contribui decisivamente para o conceito arquitetónico de Chipperfield. O entendimento do edifício como um sítio de valor cultural; a orientação dada aos trabalhos de integral restauro, restauro que mantém as marcas do tempo, e reconstrução; a forma como as novas construções se articulam com

as preexistências, reforçando o significado do próprio sítio; e a consideração do significado cultural de cada fragmento, mostram como a intervenção de Chipperfield e Harrap tiveram como referência os grandes princípios definidos na Carta de Veneza (1964) e na Carta de Burra (1999) (Harrap, 2009, p.123). Wildung (2012b) reconhece a importância do entendimento de Chipperfield e Harrap com a materialidade de cada época para a concretização do discurso museológico do Neues Museum.

Enquanto decorria a investigação a cargo de Harrap, Chipperfield lança-se num processo de reconstituição da sequência espacial das salas e reconstrução dos volumes originais para atingir o objetivo proposto de integridade e unidade do conjunto, sem cair na cópia ou na imitação (Chipperfield, 2010a, p.59). Ao mesmo tempo desenha novas construções, sempre em estreita colaboração com Harrap: a escadaria central, a cúpula sudeste, a fachada noroeste e o pátio egípcio. Em todos, adota uma linguagem seca que privilegia as superfícies, as texturas e as qualidades cromáticas dos vários materiais de construção, repondo a axialidade e a simetria do conjunto.

> "the new and the old reinforcing each other not in a desire for contrast but in a search for continuity. This intention of continuity and completeness has been carried out within a philosophical and technical approach that elevated the protection of original fabric to its central credo. This approach inevitably denies the ambition of 'making things as they were'. Historical reconstruction would require the supression, if not destruction, of original material in a desire for 'the made new again'"[141] (Chipperfield, 2010a, p.56).

Este entendimento contextualizado teve suporte em um estreito, multidisciplinar e intenso trabalho durante quase onze anos. Tal como sublinha Wildung (2012b), cada decisão era alvo de um processo de estudo, investigação histórica, debate, avaliação e maturação de todas as várias entidades participantes. O tempo foi, assim, um factor decisivo para a qualidade do resultado final que resultou de um amadurecimento em conjunto.

As marcas fundamentais do projeto de Chipperfield passam pelo profundo e concetual entendimento do museu de Stüler. Concorrem também para a unidade da obra final a sua sensibilidade para o local, a consciência da História, o domínio da Arquitetura contemporânea, um sólido pragmatismo (Amery, 1999, p.178), o vasto trabalho de uma "orquestra" onde Chipperfield assume o papel de maestro (Schubert, 2009, p.81) e o seu reconhecimento da linhagem do pensamento romântico alemão. Igualmente importante é a sua estratégia de preservar as diferentes

[141] "o novo e o antigo reforçam-se um ao outro pela busca de continuidade, e não por um desejo de contraste. A intencionalidade da continuidade e da totalidade foi levada a cabo numa perspetiva filosófica e técnica, considerando-se como princípio fundamental a proteção dos materiais originais. Esta abordagem recusa, inevitavelmente, a ambição de 'fazer as coisas tal e qual eram'. A reconstrução histórica exigiria a supressão, senão a própria destruição, de material original, pelo desejo de 'voltar a fazer de novo'" (trad. autora).

camadas de tempo, o que faz com que Frampton (2009, p.99) considere que uma das notas mais marcantes da identidade deste museu seja a sua condição de "Palimpsesto", sendo que é exatamente a densidade dos tempos em presença que concede o significado à Arquitetura, ao lugar e à Museografia. Chipperfield (2009a, p.230) ressalta a influência que o pensamento e a obra de Franco Albini e Carlo Scarpa tiveram para a sua maturação e processo criativo, por se rever no modo como preservavam as preexistências e as conjugavam com novos materiais e elementos, prestando atenção a cada detalhe. Porém, ao contrário de Scarpa, o gesto de Chipperfield não distingue de forma categórica o novo e o velho, como acontece por exemplo no Museo di Castelvecchio, nem em termos formais nem em termos materiais (ver capítulo 4). No Neues Museum, procura antes uma certa neutralidade, continuidade e unidade entre os tempos em presença (Chipperfield em Gray, 2012, p.21 e 51), de modo a que "when people walk around this building they come into one room and, although it's a new room, the first thing that hits them is not that it's new or old, but that it's got a different character"[142] (Chipperfield, 2009a, p.230).

É ainda de realçar a familiaridade que Schulz (2011, p.41) identifica entre o projeto de Chipperfield para o Neues Museum e o projeto de Hans Döllgast (1891-1974) para a Alte Pinakothek de Munique de Leo von Klenze, reaberta ao público em 1957. Como Schulz refere, distanciam-nos mais de 50 anos de história, mas existem uma série de semelhanças na abordagem que assumem em relação à demolição e à ruína que os faz aproximar. Na Alte Pinakothek de Munique (1826-1836), von Klenze, tal como Stüler, recorreu às inovações técnicas do seu tempo, realçou a iluminação natural e a dimensão das galerias foram estudadas para receber adequadamente as obras em Exposição. Também como o Neues Museum, sofrerá as consequências dos bombardeamentos durante a Segunda Guerra Mundial, o que faz com que em 1946 um terço do edifício estivesse completamente destruído e o interior incendiado. Neste contexto de grandes dificuldades financeiras e urgência de construção arquitetónica e urbanística, Döllgast, arquiteto que havia iniciado a sua carreira a trabalhar com Peter Behrens (1868-1940), em Berlim, desenvolve um conceito e um método que intitula de "reconstrução criativa" (Schulz, 2011, p.41 e seguintes). Entre os princípios orientadores, ressalta o estudo da história do edifício como matéria de trabalho e fonte de inspiração. Döllgast decide então manter os fragmentos ainda existentes do edifício, enquanto as novas construções foram realizadas com os próprios escombros existentes, com os tijolos e outros materiais de construção originais. Este conceito e estratégia, de particular significado simbólico contraria o

[142] "Quando as pessoas andam à volta neste edifício, chegam a uma sala, e apesar de ser nova, a primeira coisa que lhes chama a atenção não é ser nova ou antiga, mas é ter um carácter diferente." (trad. autora)

principio cada vez mais consensual em matéria da política de restauro, de ser necessário diferenciar claramente as antigas construções das novas, tanto nos materiais como nas técnicas utilizadas. Outro elemento que aproxima Chipperfield e Döllgast, ainda segundo Schulz (2011, pp.41-42) é a busca por soluções simples e por deixar as marcas de destruição dos tiroteios e bombardeamentos como elementos visíveis e integrados. Mais uma vez, tal como acontecerá mais tarde com Chipperfield, Döllgast não se absteve de projetar novos espaços no museu nem de propor alterações no esquema original da planta, nomeadamente reposicionando a entrada principal para o corpo central do edifício, local onde desenha também uma escadaria central, distribuidora dos espaços.

A característica linguagem depurada, clássica e seca de Chipperfield é tanto visível na construção dos novos espaços e volumes, como nas salas e áreas em que é mais notório um restauro ou uma reconstituição. Esta linguagem atinge o seu apogeu na nova escadaria central. Motivo de várias discussões, como recorda Wildung (2012b), a opção final foi deixar o topo vazio. Nem reconstruir a cópia à escala do Templo de Erecteion (V a.c.) com as suas Cariátides, como estava no projeto de Stüler, nem fazer dele um espaço expositivo. Sem as pinturas de Kaulbach, os muitos gessos gregos e romanos, os bronzes trabalhados do corrimão e das tesouras da cobertura, o que Chipperfield faz ressaltar é a solidez da estrutura, a simetria dos volumes e o classicismo das proporções, sublinhados pela suavidade da luz natural. A escala, a austera monumentalidade do lugar e a perspetiva privilegiada (de baixo para cima) evocam, muito mais do que o projeto original, os valores fundamentais da Arquitetura dos templos egípcios, em particular a expressão de uma ordem eterna, a conceção axial do espaço e a ortogonalidade da construção (ver figura 244 e 245). Considera-se possível estabelecer uma afinidade com o Templo Funerário de Hatshepsut, em Deir-el-Bahari (aprox. 1500 a.c) com os seus três terraços ligados por rampas. Outra relação possível é com o Pavilhão de Sesóstris I (1970-1925 a.c.), em Karnak, construção de planta retangular, situada sobre uma plataforma, com rampas de acesso em dois lados e três vãos em cada face.

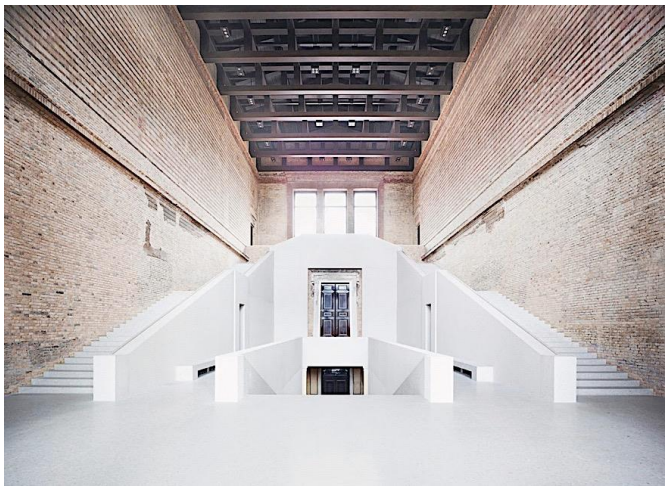


Fig. 244 Candida Höfer, Escadaria Central do Neues Museum. Perspetiva frontal, 2009
(http://www.davidchipperfield.co.uk/project/neues_museum - Acesso: 9 nov. 2015)

Fig. 245 Candida Höfer, Escadaria Central do Neues Museum. Perspetiva lateral, 2009
(http://www.davidchipperfield.co.uk/project/neues_museum - Acesso: 9 nov. 2015)

A escadaria – "space that is more like a landscape than a piece of architecture"[143] (Harrap, 2010, p.62) – é também exemplo da forma como a proposta de Chipperfield se aproxima da formalidade minimalista e é representativa da estética contemporânea, enquanto referencia a memória de Stüler nos materiais utilizados e na reconstituição das suas proporções originais. Chipperfield ergue um monumento, uma espécie de cenotáfio ou memorial de uma época passada, resgatando-a para o presente. Fá-lo dando-nos o "esqueleto" do espaço onde a memória de remotas vivências fica gravada nas marcas das janelas ou no "molde" das portas e escadas. Esta identidade é captada pelo olhar de Candida Höfer (n.1944) e registada nas fotografias dos espaços vazios, lembrando-nos, por exemplo, o trabalho de Rachel Whiteread (n.1963), em particular a sua escultura pública, *House*

[143] "espaço que é mais uma paisagem do que uma peça de arquitetura" (trad. autora).

(1993), edificada no nº 193 de Grove Road (Londres), em que esta artista consegue corporalizar o espaço habitualmente invisível, oferecendo o seu negativo e transformando-o em matéria sólida e tangível, através do molde em betão desta pequena habitação vitoriana. O Neues Museum é também representativo do entendimento que Chipperfield (2009b) tem da Arquitetura contemporânea.

> "At a time when the planning and realisation of architecture is continuosly compromised in its rigour by the impatience of commercial pressure and by the reluctance of the building industry to pursue quality, when the virtual seems to have more influence than the physical, and when the desire for effect and image has replaced the discussion of meaning, the Project for the Neues Museum placed us in the most intense contemplation of architecture"[144] (p.10).

Procurando uma Arquitetura que foge do imediatismo e da iconicidade inerentes a uma cultura do espetáculo (Deyan Sudjic in Nys, 2010, pp.5-6), Chipperfield concede uma particular atenção à expressão e à tactilidade dos materiais, em estreita articulação com uma secura de formas e de volumes (Chipperfield cit. Nys, 2010, pp.10-11). Esta opção, segundo Chipperfield, é a sua resposta a uma realidade cada vez mais virtual e ilusória (cit. Nys, 2010, p.141). Esta valorização do concreto e do real, e a consideração dada à experiência fenomenológica do espaço adquirem um valor particularmente significativo neste projeto museológico.

O discurso museológico e o design expositivo do Museu Egípcio

Em 2003, enquanto decorriam as obras de reconstrução do edifício, é aberto um concurso internacional por convite para o projeto do design expositivo e grafismo do Neues Museum. Michele De Lucchi ganha este concurso e, entre 2004 e 2009 desenvolve o projeto expositivo, a iluminação, a sinalética e a comunicação[145]. Todo este desenvolvimento é feito em estreita articulação com Chipperfield e com Dietrich Wildung, professor, egiptólogo e diretor do museu entre 1989 e 2009[146] (Wedel, 2011, p.63). Conforme sublinha Schubert (2009, p.82), a qualidade final da obra do Neues Museum é o resultado deste estreito diálogo entre a Arquitetura, a Museologia e a Museografia.

---

[144] "Numa época em que o projeto e a obra de arquitetura são continuamente comprometidos na sua essência pela impaciência da pressão comercial e pela relutância da indústria de construção em buscar qualidade, quando o virtual parece ter mais influência do que o físico, e quando o desejo para o efeito e a imagem substitui a discussão do significado, o projeto para o Neues Museum colocou-nos na mais profunda contemplação da arquitetura" (trad. autora).

[145] A equipa é formada por Giovanna Latis (líder do projeto), Sezgin Aksu, Andrea Cocco, Alberto Nason, Andrea Stefani e Davide Angeli (aMDL. s.d.).

[146] Dietrich Wildung é professor, arqueólogo e egiptólogo, diretor das escavações em curso no Sudão (Naga) desde 1995, autor de uma vasta obra científica e de divulgação sobre o Egito e comissário científico de várias exposições sobre o Antigo Egito.

Porém, como veremos de seguida, esta unidade não resulta do mesmo modo que no passado, nem possui a mesma natureza didática e ilustrativa, ela nasce das afinidades concetuais, formais e materiais entre todos os intervenientes, com vista a uma obra que une a Arquitetura à Arte, o edifício e as peças em exposição, a forma e o conteúdo. As opções são tomadas de forma integrada, obtendo-se uma obra que resulta da complementaridade entre os objetos, os espaços (incluindo as etapas por que passou o edifício ao longo de toda a sua existência) e os tempos históricos representados, todos entendidos como conteúdos de uma narrativa dramática.

Com uma área total de exposição de 13.200 m^2, o Museu Egípcio (mais a Coleção de Papiros) ocupa os Pisos 0 – 1 – 2, enquanto o Museu da Pré e Proto-História ocupa os Pisos 1 – 2 – 3, num sistema *enfilade* que cria uma continuidade visual e uma sucessão de planos. A escadaria central funciona como eixo de circulação comum e principal, mas também como espaço físico separador dos dois museus. Na receção do museu, o visitante pode optar por dois caminhos distintos: seguir pela direita e viajar através de mais de 3000 anos da história do Egito; ou tomar a sua esquerda e entrar nas galerias dedicadas à Pré e Proto-História. Seja qual for a opção inicial, é possível redirecionar o sentido da visita nos vários pontos de contacto ou de ligação direta existentes entre os dois museus (ver figura 246-248 e anexo 1).

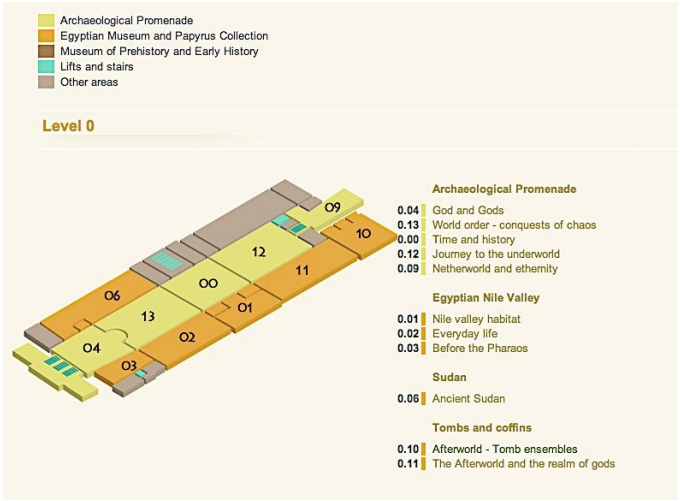


Fig. 246 Esquema do plano expositivo do Museu Egípcio – Piso 0
(http://www.egyptian-museum-berlin.com/c10.php?schrift=2 - Acesso: 2 nov.2014)

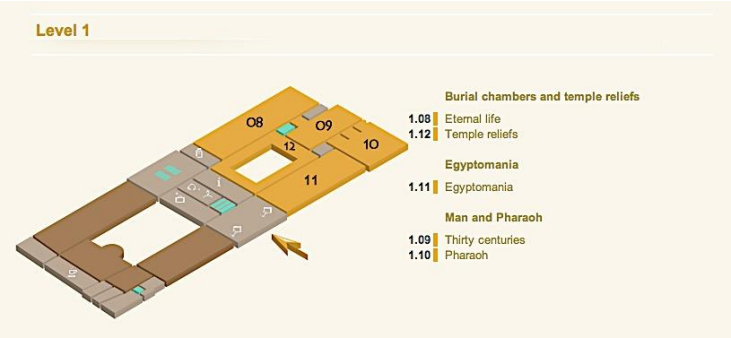


Fig. 247 Esquema do plano expositivo do Museu Egípcio – Piso 1
(http://www.egyptian-museum-berlin.com/c10.php?schrift=2 - Acesso: 2 nov.2014)

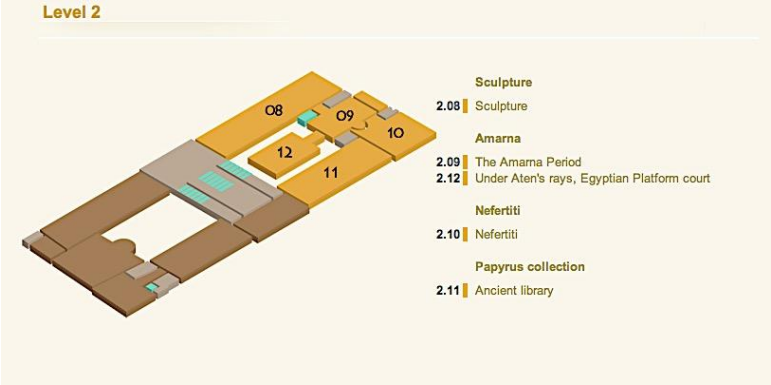


Fig. 248 Esquema do plano expositivo do Museu Egípcio – Piso 2
(http://www.egyptian-museum-berlin.com/c10.php?schrift=2 - Acesso: 2 nov.2014)

O visitante tem a liberdade (e a responsabilidade) de construir o seu percurso, consoante o seu interesse e informação, estabelecendo as suas próprias correlações e diálogos, ou de deambular pelo espaço, atraído pelas peças em exposição e pelas perspetivas visuais criadas por estas. Porém, é também possível que perca o sentido de orientação, uma vez que o diretório expositivo é reduzido e os suportes expositivos e a iluminação são comuns aos dois museus.

No Museu Egípcio, o percurso inicia-se com uma introdução à Egiptologia. A primeira sala funciona como um prólogo no qual é apresentada a história da redescoberta do Egito, primeiro pelo Império Romano, depois durante a Idade Média e o Renascimento. Particular ênfase é colocada nas sucessivas expedições lideradas por Berlim desde o início do século XIX até à atualidade, mostrando os retratos dos principais investigadores e dando conta do seu contributo na constituição do espólio do museu[147]. O teor desta sala foi também justificada pela própria Arquitetura do lugar,

[147] Destaque para Heinrich Menu von Minutoli (1821-?), primeiro a realizar uma expedição ao Egito; Richard Lepsius, figura central na definição inicial do discurso museológico; e Ludwig Borchardt, fundador do Deutsches Archäologische Institut (Instituto Alemão de Arqueologia) no Cairo, em 1907, que reuniu o maior número de peças para esta coleção, em sequência de várias expedições realizadas.

nomeadamente pelos frescos originais, entretanto preservados. Após este prólogo, o discurso museológico é temático. Em termos tipológicos, a exposição espelha a diversidade do próprio acervo, integrando estátuas, relevos, artesanato, papiros, sarcófagos e fragmentos de Arquitetura egípcia. Em termos temporais, é dado particular relevo ao Período de Amarna, dado o número e o valor das peças existentes no espólio. Em quase todas as salas convivem peças desde 3000 AC até aos primórdios do Império Romano. Isto acontece logo na sala seguinte, onde nos olham reis e rainhas do período Pré-dinástico, do Antigo Império, Médio Império, Novo Império e Período Greco-Romano. Mais do que uma viagem histórica e sequencial aos principais momentos da história do Antigo Egito, o discurso museológico definido por Wildung propõe uma imersão na civilização egípcia, entendida como um todo, mostrando as suas principais características e valores. O que nos é proposto é um percurso iniciático que nos vai fazendo mergulhar mais profundamente na cultura, nos hábitos, nas crenças e na vida do homem do Antigo Egito.

Para tal, as soluções arquitetónicas e expositivas foram sendo encontradas através da articulação entre o discurso museológico, a Arquitetura e Museografia, para que fosse possível traduzir espacialmente a civilização egípcia (Wildung, 2012b). O melhor exemplo é o atual Pátio Egípcio. Originalmente os visitantes tinham apenas acesso à galeria do Piso 1 (térreo) onde podiam sentir "the illusion of being in Egypt, seeing the Temple of Abu Simbel, the Island of Philae near Aswan, the Temple of Horus in Edfu or the Pyramids of Meroe in the Sudan"[148] (Wildung, 2012b). O Piso 0, com um pé direito de 1.50m, era inacessível ao público até 1980, ano em que as obras de consolidação do edifício obrigaram à construção de novas fundações, resultando num aumento significativo da sua altura. Este espaço foi integralmente redesenhado por Chipperfield, evocando, mais uma vez, a Arquitetura egípcia pelas suas proporções, escala, sentido e iluminação (em lugar de o fazer pelos aspetos visuais e decorativos, como outrora Stüler e Lepsius o fizeram), sem deixar de integrar, no entanto, os reminiscentes frescos de 1855. "Lepsius' concept offered an illusion and a visual/figurative simulacrum of Egypt. With Chipperfield's project, we have a conceptual approach. It is less obvious and didactic but more true and authentic"[149] (Wildung, 2012b). A iluminação tem um importante papel nesta experiência do espaço. A luz zenital banha com suavidade todo o espaço do piso térreo e vai diminuindo de intensidade até criar uma certa penumbra no piso 0, opção que decorre de uma decisão museológica de apresentar os sarcófagos no pátio subterrâneo. Esta decisão

[148] "a ilusão de estar no Egito, vendo o Templo de Abu Simbel, a Ilha de Filae em Aswan, o Templo de Horus em Edfu ou as Pirâmides de Meroe no Sudão" (trad. autora).
[149] "O conceito de Lepsius oferecia uma ilusão e um simulacro visual/figurativo do Egito. O projeto de Chipperfield representa uma abordagem concetual. É menos óbvio e didático, mas mais verdadeiro e autêntico" (trad. autora).

conjunta da Museologia e da Arquitetura decorre do significado e sentido que os sarcófagos tinham no Antigo Egito, uma vez que o entendimento religioso da vida depois da morte fazia com que estes devessem ficar num espaço mais reservado e protegido, mas sempre a receber alguma luz natural, em sinal de elevação e eternidade (Wildung, 2012b). Por este motivo, "a vertical transparency was created that allows natural light to penetrate the room all the way down to the basement, where The Afterlife and Eternity form a netherworld flooded with light"[150] (Wildung, Reiter e Zorn, 2010, p.49). Deste modo, todas as secções dedicadas à Vida depois da Morte e à Eternidade estão localizadas no Piso 0, em redor do Pátio Egípcio.

Do mesmo modo, a plataforma superior do Pátio Egípcio foi consagrada ao Período de Amarna e reservada "religiosamente" para os bustos de Akhenaton, Nefertiti, filhas e Kija, uma das rivais de Nefertiti. A luz natural filtrada (e as suas diferentes matizes, consoante a hora do dia e as condições climatéricas), juntamente com a distribuição e o posicionamento dos bustos, cada um em sua vitrina individual, constroem um espaço que procura traduzir a importância do Deus-Sol na revolução monoteísta e universalista protagonizada por Akhenaton, bem como o valor simbólico da luz como presença do divino (Wildung, 2012b). O teor, as soluções expositivas e as arquiteturas dos locais concorrem para que reine um silêncio e uma sacralidade próprias de um lugar de adoração, o que leva Chipperfield a chamá-lo de "inner sanctum" (santuário interior). Este é assim um dos exemplos da estreita unidade entre conteúdo e contentor, que tem uma expressão em termos espaciais e expositivos (ver figura 249 e 250).

[150] "foi criada uma transparência vertical que permite que a luz natural penetre na sala até à cave, onde são expostos os núcleos dedicados à 'vida depois da morte e eternidade', formando um mundo dos mortos inundado de luz" (trad. autora).

Fig. 249 Michele De Lucchi, com Giovanna Latis, Sezgin Aksu, Davide Angeli, Andrea Cocco, Alberto Nason e Andrea Stefani, *Ägyptischer Hof (Pátio Egípcio)*, 2003-2009
(Fotografia de Giovanna Latis. http://archive.amdl.it/en/index-search.asp?q=neues+museum&x=5&y=16 - Acesso: 3 nov. 2015)

Fig. 250 Michele De Lucchi, com Giovanna Latis, Sezgin Aksu, Davide Angeli, Andrea Cocco, Alberto Nason e Andrea Stefani, Plataforma de Amarna, 2003-2009
(Fotografia Giovanna Latis. http://archive.amdl.it/en/index-search.asp?q=neues+museum&x=5&y=16 - Acesso: 3 nov.2015)

A estratégia de exposição de cada busto ou de cada estátua reveste-se de particular significado, sendo determinante o desenho e a materialidade das vitrinas e expositores. Todas as peças são apresentadas respeitando quatro grandes princípios definidos por Wildung (2012b). Em primeiro lugar, surgem isoladas e autoportantes de modo a serem apreciadas numa perspetiva a 360°. Igualmente importante é que estão, quase sempre, iluminadas de ambos os lados e por focos exteriores às vitrinas, evitando áreas de sombra e menor legibilidade. Em terceiro lugar, procurou-se expor cada peça ao nível do olhar do visitante de modo a promover um diálogo direto e

intersubjetivo, inclusive olhos nos olhos. Em relação a este objetivo, como refere Wildung e foi confirmado na visita realizada, foi cometido um erro no desenho das vitrinas. Não foi calculada convenientemente a altura das bases retangulares que as peças têm e sobre as quais assentam e, por isso, estão 12 centímetros mais altas do que o desejado. De qualquer modo, este lapso não retira o impacto que o visitante pode sentir na proximidade física que estabelece com cada peça. Em quarto, e último lugar, cada peça tem o seu espaço próprio, perfeitamente delimitado pela respetiva vitrina. A sua escala, materialidade, cor e dimensão resultam de uma complexa inter-relação com a natureza e a escala de cada objecto, com a sala e com o edifício, de modo a obter uma unidade do todo. Ao mesmo tempo que emoldura cada estátua ou busto, faz com que sejam acentuandos os seus valores intrínsecos, nomeadamente a monumentalidade e a austera frontalidade. Mais uma vez, há um entendimento de cada objeto a expor e de todo o pensamento subjacente a ele, o que denota um intenso e longo trabalho multidisciplinar. Dada a importância das vitrinas na concretização do discurso museológico e na experiência vivencial do visitante, transcrevemos duas passagens de Wildung sobre este tema. A primeira, sobre as qualidades inerentes ao que designou de cinco tipos de escultura egípcia (em pé e a caminhar; sentada; de joelhos; escriba e em bloco); a segunda, sobre a relação entre a dimensão de cada vitrina – também intituladas de caixas ou quadros tridimensionais – e a própria sala.

> "A fundamental basis for the representation of virtual movement is space, into and out of which it takes place. Every Egyptian sculpture contains this kinetic space within a visible, three-dimensional coordinate system. The rectangular base circumscribes a spatial volume that invisibly surrounds the figure. (…) The geometric armour gives the figure a visible monumental quality, irrespective of its dimensions. The virtual space can be visualised technically in an exhibition through the use of framed display case or a frame without glass, i.e. a cage."[151] (Wildung, 2010, pp. 58-59)

> "These rectangular bases give the measure for the cubic frame, and the cubic structure of the figure is in direct contact with the walls, the floor and the ceiling of the room. This isolation of each piece in its individual space invites the visitors to concentrate for a moment, and many visitors automatically take the position in front of them looking in their eyes, because they are also looking at us (in other museums, Egyptian statues look towards your belly instead of your eyes. [In the Room with more than 40 sculptures] the whole room is

[151] "O elemento fundamental para a representação do movimento virtual é o espaço, dentro e fora do qual ele ocorre. Cada escultura egípcia contém esse espaço cinético dentro de um visível sistema tridimensional de coordenadas. A base retangular circunscreve um volume espacial que envolve a figura de maneira invisível. (...) A armadura geométrica concede à figura uma qualidade monumental visível, independentemente das suas dimensões. Numa exposição, em termos técnicos, o espaço virtual pode ser visualizado através do uso da vitrina ou de uma moldura sem vidro, isto é, de uma gaiola" (trad. autora).

part of the perception of each statue. The room and, finally, the whole building, are part of the visitors' experience"[152] (Wildung, 2012b) (ver figura 251 e 252).

Fig. 251 Michele de Lucchi, Vitrina de exposições. Perspetiva 1
(fotografia Bárbara Coutinho 2012)

Fig. 252 Michele De Lucchi, Vitrina de exposições. Perspetiva 2
(fotografia Bárbara Coutinho 2012)

[152] "As bases retangulares dão a medida da moldura cúbica, e a estrutura cúbica onde está cada figura está em relação direta com as paredes, o piso e o teto da sala. O isolamento de cada peça no seu espaço individual convida os visitantes a se concentrarem por um momento. Muitos são os visitantes que automaticamente assumem a posição diante de cada figura, olhando nos seus olhos. Isto acontece porque elas também estão a olhar para nós (em outros museus, as estátuas egípcias olham para a nossa barriga ao invés de olharem para os nossos olhos). [Na sala com mais de 40 esculturas] toda a sala faz parte da perceção de cada estátua. A sala e, finalmente, todo o edifício, fazem parte da experiência dos visitantes" (trad. autora).

A proposta de Michele De Lucchi vai no sentido de respeitar a arquitetura de cada sala e os diferentes tempos em presença nos tetos, paredes e chão, aproximando a linguagem do desenho expositivo à linguagem arquitetónica. De Lucchi procurou uma solução padronizada, mas simultaneamente flexível e funcional, de modo a que todos os suportes e expositores fossem de fácil construção, articulação, manutenção e substituição, sem deixar de dar atenção à singularidade de cada espaço e de cada peça (aMDL, s.d., s.p.). Deste modo, concebeu um desenho de grande pureza e cuja métrica tem em consideração a singularidade das peças, o seu lugar no discurso museológico e a relação que estabelece com os visitantes, tal como o espaço e o próprio edifício. Sempre apartados das paredes e colunas, estes dispositivos (expositores e suportes de informação) são independentes do espaço envolvente, mas dialogam com este, uma vez que estão em continuidade com a Arquitetura. Esta caraterística é um dos motivos, em nosso entender, para que a exposição permanente do Museu Egípcio seja um exemplo da Exposição como "Obra de Arte Total". Para este fim, a escolha dos materiais por De Lucchi tem uma particular importância. A opção recai sobre os próprios materiais arquitetónicos, de modo a criar uma perceção visual homogénea e a fazer com que o visitante centre a sua atenção nas peças em exposição. A luz natural, em associação com um esquema de focos colocados em direções diferentes e a iluminação interior de algumas vitrinas, permite que cada peça seja totalmente iluminada, ao mesmo tempo que evita áreas de sombra e reflexo do visitante (aMDL, 2003).

O sistema expositivo é composto por dois grandes tipos de expositores:

- expositores monolíticos, ou seja, vitrinas paralelepipédicas construídas por arestas em bronze escuro e com bases ou pedestais em aglomerado de cimento e mármore cor de areia para as áreas totalmente reconstruídas, e de bronze escuro para as salas restauradas. Cada um destes expositores destina-se a uma peça individual e tem uma dimensão e altura variáveis;
- expositores sobre mesa: mesas com vitrinas, de vários comprimentos e profundidades, destinadas a um número variável de objetos. Construídas em bronze escuro oxidado, são equipadas com estruturas de suporte em escada para a exposição de peças em diferentes níveis (aMDL, s.d., s.p.).

De acordo com as especificações técnicas fornecidas pelo ateliê aMDL e a visita ao museu não existe uma regra de proporção entre as dimensões da vitrina e a peça a expor, porém, compreende-se que a altura máxima de todos os expositores é de 2,40m, variando a dimensão da base consoante a escala do objeto a apresentar. A secção das bases é, por norma, cúbica, existindo também situações em que a forma cilíndrica é adotada (aMDL, s.d., s.p.). Da mesma forma que as vitrinas são

independentes do espaço, o mesmo ocorre com as bases e os limites do paralelipípedo. O desenho de todos os expositores permite integrar, quando necessário, o sistema de fibras ópticas e o controlo de temperatura e desumidificação, retirando substancialmente da vista as necessárias infraestruturas elétricas. Os expositores acompanham, por regra, o sentido longitudinal de cada sala e distribuem-se de modo a gerar um ritmo de cheios e vazios, entre ilhas de expositores, espaço de visionamento/contemplação para o visitante e áreas de circulação, estas últimas mais próximas das paredes e janelas (aMDL, s.d., s.p.). De Lucchi teve ainda necessidade de desenhar peças de dimensões especiais para a exposição de algumas peças, uma delas é o expositor monólito desenhado para o busto de Nefertiti, com 3,50 metros de altura e uma base quadrada de 1,50 metros (ver figura 253-258).

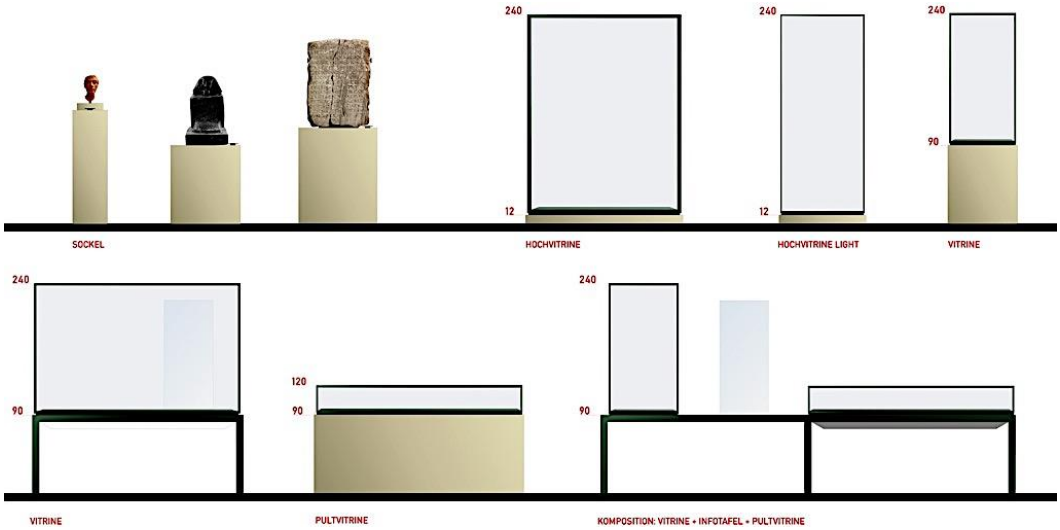


Fig. 253 Michele De Lucchi, com Giovanna Latis, Sezgin Aksu, Davide Angeli, Andrea Cocco, Alberto Nason e Andrea Stefani, Elementos do sistema expositivo, 2007

(archive aMDL. https://archive.amdl.it/en/index-search.asp?q=neues+museum&x=5&y=16- Acesso: 2 nov.2015)

Fig. 254 Michele De Lucchi, com Giovanna Latis, Sezgin Aksu, Davide Angeli, Andrea Cocco, Alberto Nason e Andrea Stefani, Estudo sobre a relação entre os expositores e o grafismo, 2007

(archive aMDL. https://archive.amdl.it/en/index-search.asp?q=neues+museum&x=5&y=16- Acesso: 2 nov.2015)

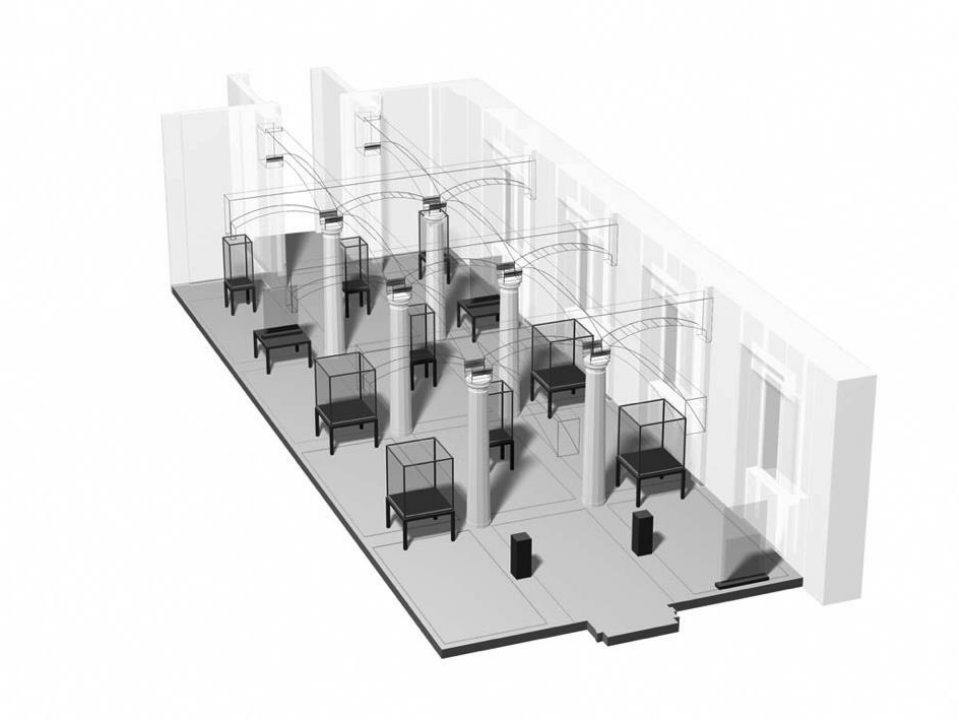


Fig. 255 Michele De Lucchi com Giovanna Latis, Sezgin Aksu, Davide Angeli, Andrea Cocco, Alberto Nason e Andrea Stefani, Axonometria da Vaterländischer Saal, 2007

(archive aMDL. https://archive.amdl.it/en/index-search.asp?q=neues+museum&x=5&y=16- Acesso: 2 nov.2015)

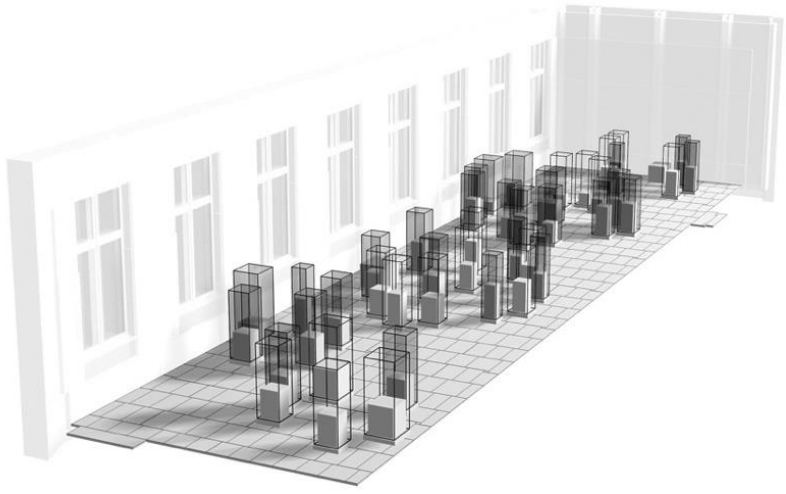


Fig. 256 Michele De Lucchi com Giovanna Latis, Sezgin Aksu, Davide Angeli, Andrea Cocco, Alberto Nason e Andrea Stefani, Axonometria da Griechischer Saal, 2007

(archive aMDL. https://archive.amdl.it/en/index-search.asp?q=neues+museum&x=5&y=16- Acesso: 2 nov.2015)

Fig. 257 Michele De Lucchi com Giovanna Latis, Sezgin Aksu, Davide Angeli, Andrea Cocco, Alberto Nason e Andrea Stefani, Suporte expositivo sem peças, 2007
(archive aMDL. https://archive.amdl.it/en/index-search.asp?q=neues+museum&x=5&y=16- Acesso: 2 nov.2015)

Fig. 258 Michele De Lucchi com Giovanna Latis, Sezgin Aksu, Davide Angeli, Andrea Cocco, Alberto Nason e Andrea Stefani, Suporte expositivo com peças, 2007
(archive aMDL. https://archive.amdl.it/en/index-search.asp?q=neues+museum&x=5&y=16- Acesso: 2 nov.2015)

Os expositores monolíticos têm como função essencial criar pequenos sacrários individuais para uma melhor contemplação de cada visitante. Mais do que uma questão de segurança, trata-se de emoldurar ou circunscrever um determinado espaço para objetos tridimensionais, subtraindo-o da envolvente. Em particular nas vitrinas paralelepipédicas constituídas apenas pelas arestas em metal, e sem qualquer vidro nas faces, estamos perante uma linha que demarca um espaço, e não de um volume que o ocupa e obstrui em termos visuais e físicos. Deste modo, podemos percorrer as várias salas do museu tendo sempre uma continuidade visual e a intersecção de vários pontos de vista.

O desenho das vitrinas e mesas resultou de um processo de trabalho longo e maturado que pôde ir sendo testado e aferido em contexto expositivo, uma vez que entre 2005 e 2009 esteve aberta ao público uma exposição no Altes Museum que apresentava parte do acervo do Museu Egípcio (Wildung, 2012b). Esta exposição acabou por ser um laboratório prático para testar as várias opções, dos suportes expositivos à iluminação e ao design gráfico. É no decurso desta reflexão prática que tanto o conhecimento da civilização egípcia como a Arte Contemporânea acabam por influenciar o desenvolvimento dos suportes expositivos. Conforme Wildung (2012a, p.83), "the answer is provided by the Ancient Egyptian sculptures occupying these spaces within a space. Ancient Egyptian statues are characterised by a rectangular base – a slab or block. Stone sculptures have a back pillar or back panel behind the figure, which not only serves to stabilise the statue, but forms – in conjunction with the base – a three-dimensional framework"[153]. Por outro lado, a referência da Arte Contemporânea chega através da intenção de criar os sacrários individuais para cada peça. O conceito é encontrado em dois artistas fundamentais da segunda metade do século XX, Francis Bacon (1909-1992) e Alberto Giacometti (1901-1966) (Wildung, 2012b) que investigam a relação espaço-figura-tempo, quer na superfície bidimensional da tela ou papel, quer na tridimensionalidade da escultura, o que denota a importância da sensibilidade contemporânea para tornar atual o passado e a sua Arte, estreitando a comunicação com cada pessoa. Entre as composições espaciais de Bacon, assume aqui particular interesse os cubos transparentes construídos com finos traços que criam, dentro das pinturas, celas ou espaços contidos onde os seres estão enjaulados ou procuram escapar. Porém, em nosso entender, a referência mais estruturante é Giacometti na medida em que teve como tema central do seu trabalho a relação entre a figura humana e o espaço que esta habitava. Estejam em pé ou a andar, sejam minúsculas ou se agigantem, as figuras de frágil perfil filiforme e esqueléticos corpos de Giacometti vivem inscritas no seu próprio espaço e temporalidade que lhes configura a sua própria existência. Esta estrutura é definida quer para as suas esculturas quer para os desenhos em papel. Outra referência importante na obra de Giacometti são as bases maciças em forma de bloco de onde nascem as suas esculturas, pois quando não constrói fisicamente as linhas do paralelipípedo que conferem a cada figura um espaço próprio, a expressão e a dimensão das bases, que, na verdade fazem parte da própria peça, conseguem torná-lo percetível (ver figura 259-261). Estas referências ajudam, de facto, à compreensão do significado das caixas ou vitrinas e das bases desenhadas para o Neues Museum, pois o seu valor no espaço de cada sala e no edifício é muito idêntico. Sobretudo nas

[153] "a resposta é dada pelas esculturas egípcias antigas que ocupavam esses espaços dentro de um espaço. As estátuas egípcias antigas são caracterizadas por uma base retangular – uma laje ou bloco. As esculturas de pedra têm um pilar ou um painel na parte detrás que serve não apenas para estabilizar a estátua. Em conjunto com a base, formam uma moldura tridimensional" (trad. autora).

vitrinas onde não existe o vidro protetor, compreende-se como estes paralelipípedos existem para delimitar o espaço existencial de cada peça, permitindo a sua individualidade e a sua observação. Eles recortam o espaço da sala, criando um dentro e um fora, para focar a atenção e o olhar do visitante, mas sem constituir um volume intransponível ou uma barreira visual. A unidade do espaço é mantida e a escala entre objeto – sala – edifício lidos como contentores dentro de contentores, é sublinhada pela geometria dos planos, os volumes e a secura da linguagem.

Fig. 259 Alberto Giacometti, *L'homme qui marche II*, bronze, 1960
(Fotografia de Robert Bayer, Basel. http://www.fondationbeyeler.ch/en/collection/alberto-giacometti - Acesso: 4 nov. 2015)

Fig. 260 Alberto Giacometti, *Figure*, gesso, 1945
(http://www.moma.org/collection - Acesso novembro 2015)

Fig. 261 Alberto Giacometti, *Standing Man Arms Outstretched*, desenho, c.1947-1950
(http://bushwickdaily.com/2013/02/giacometti-takes-on-bushwick/ - Acesso: 3 nov. 2015)

Importa ainda referir a opção por curtas legendas, circunscritas à designação da peça, data, matérias e respetivo número de inventário, o que acentua ainda mais a limpeza e precisão minimal de cada vitrina. Para não distrair a relação direta entre cada visitante e cada peça a utilização de textos de enquadramento é circunstancial, tal como não é utilizado qualquer material audiovisual, mapa ou esquema, ao mesmo tempo que a cronologia é dada de uma forma subtil e integrada na Arquitetura. Efémera e quase imaterial, é feita de luz. Pequenos e quase impercetíveis projetores desenham nas

paredes junto ao teto, o século ou o milénio correspondente. Esta decisão assenta na convicção da força da linguagem da Arte e da Arquitetura; na vontade em criar um lugar de contemplação, apartado do excesso de informação da sociedade atual; e na intenção de suscitar aos visitantes a sua própria leitura e criar maior curiosidade (Wildung, 2012b).

Cada objeto é, assim, apresentado em grande proximidade física com cada visitante, promovendo-se um diálogo estreito e intimista através do qual pode ocorrer um processo de identificação e familiaridade, resultado da descoberta da autenticidade e singularidade inerentes a cada objeto. Igualmente importante é poder ser apreciado na sua totalidade, uma vez que os visitantes podem circular à sua volta. Através da beleza, fragilidade e delicadeza das feições de cada figura ou retrato reconhecem-se a marcas da sua personalidade e humanidade. Cada uma destas "pessoas" – algumas delas icónicas, como o retratado na famosa cabeça verde de Berlim – volta a falar, fazendo desaparecer o tempo que dista entre nós e eles. O Antigo Egito torna-se mais próximo, mesmo que esteja efetivamente distante no tempo. Através da nossa observação do outro, e da sua alteridade, viajamos para dentro de nós próprios num processo de autoconhecimento. Em certa medida, a identificação histórica e o valor artístico de cada peça deixam de ser tão relevantes. Mais do que as diferenças, esta estratégia sublinha o que há de comum (e sagrado) no ser humano. Assim, cada peça ganha um valor universal, muito para além do seu significado enquanto documento histórico. Ao mesmo tempo que as feições e expressões de cada rosto remetem para a identidade daquela pessoa, e ao fazê-lo convoca-nos para o plano universal através do reconhecimento das semelhanças. Todas as peças, despidas de explicações e próximas do observador, realçam a sua humanidade. É desta humanidade e do elo que une todos os seres humanos, independentemente da época e do espaço, que se revela o mistério e o sagrado da vida, sendo que cada peça é um fragmento ou a representação da transcendência da existência humana. Em consequência, esta estratégia é concretizada quando se estabelece uma relação emocional e espiritual entre o visitante e a peça (Wildung, 2010, p.66), mais do que um processo consciente, inteletual e racional de conhecimento. Mais do que a pensar, esta estratégia convida-nos a sentir. Sentir-nos a nós próprios e ao outro que é desconhecido.

Esta humanidade sacralizada é, por exemplo, evidente no Domestic Altar com Akhenaton e Nefertiti (Apollo Room). Akhenaton e Nefertiti encontram-se frente a frente, sentados, com as suas três filhas a brincar a seu colo, num quadro familiar e informal, retratados com grande naturalidade, tendo o sol com a sua luz divina a iluminar toda a família. Na mesma sala, encontra-se com particular destaque um pequeno fragmento em quartzite das mãos dadas do casal Akhenaton e Nefertiti. Apresentadas pela primeira vez, como recorda Wildung (2012b), em 1913, no "original" Pátio

Egípcio, por entre as colunas pintadas, os frescos e outras peças, só agora ganharam outra valorização ao serem expostas e iluminadas com destaque, indo ao encontro da sensibilidade contemporânea. Em particular, o gesto comum de dar as mãos adquire uma universalidade que o eleva e transcende. Para Wildung este gesto é a marca da sua afirmação e assinatura. A importância dada a estes dois registos, sobretudo a este último, é exemplar da perspetiva museológica do Museu Egípcio do Neues Museum.

Importa recordar que os artefactos das culturas antigas começaram a individualizar-se e a serem valorizados como obras de Arte por influência da estética moderna. Conforme analisa Newhouse, 2005), depois de a tendência dominante no século XIX ter sido a de expor as peças pelo seu valor arqueológico e documental, apresentando-as em linha, de acordo com a sua função, tipologia ou material, os artefactos começam a ser dispostos sobre fundos neutros, semelhantes a esculturas modernas. No Neues Museum, a sensibilidade para a estética contemporânea dos seus ideólogos e projetistas está na génese de uma museografia depurada e concetual.

Wildung alia um profundo conhecimento da cultura egípcia a um gosto e um conhecimento da Arte Contemporânea, que é evidente pelas referências a que recorre. Neste sentido, é interessante sublinhar o seu "sonho" de um dia ainda ver no topo da escadaria central do Neues Museum o trabalho de artistas contemporâneos que identifica como clássicos ou intemporais pela sua estética e formalidade, dando como exemplos Eduardo Chillida (1924-2002) ou Anselm Kiefer (n.1945) (Wildung, 2012b)[154]. Outro exemplo que mostra como Wildung alia estas duas componentes é a sua participação no projeto *The Body of Nefertiti* (2003), composto por uma escultura, uma performance e um filme do coletivo artístico Little Warsaw (Andras Galik e Balint Havas). A performance consistiu em retirar o busto de Nefertiti da sua vitrina expositiva e uni-lo, por breves instantes, ao seu "imaginado" corpo, esculpido em bronze, procurando debater como uma obra de Arte tem diferentes significados na nossa cultura coletiva e permite construir várias narrativas, por vezes, antagónicas. A escolha do busto de Nefertiti ficou a dever-se ao seu reconhecimento como obra-prima e ao facto de simbolizar a polémica que envolve a constituição dos acervos do Museu Egípcio (Spieker, 2009, s.p.)[155].

---

[154] De Lucchi acompanha também a intenção de expor peças de Arte Contemporânea em áreas de circulação e espaços não expositivos, simulando, como exemplo, a apresentação de uma peça de Richard Serra (aMDL, 2003, p.9).

[155] A performance foi registada em filme e apresentada no Pavilhão da Hungria na Bienal de Veneza de 2003 e integrou, dez anos mais tarde, a exposição *Tea with Nefertiti: The making of an artwork by the artist, the museum and the public* no Institut Valencià d'Art Modern (2013-2014).

Em relação a Michele De Lucchi, para além do que já foi analisado (ver capítulo 4 e 5), importa sublinhar uma particular sensibilidade com o espírito do lugar, um conhecimento da Arquitetura clássica e um respeito pelo projeto arquitetónico original, a par de um bom entendimento do espaço, dos materiais e da iluminação natural, pensamentos que o caracterizam e que o aproximam da estética de Chipperfield e de Harrap e das ideias de Wildung. Neste projeto para o Neues Museum, encontramos, como em todo o seu trabalho, o seu gesto subtil, maturado, delicado e sintético, mas nem por isso, menos presente. A intervenção de De Lucchi clarifica os acessos e os circuitos, dialoga com as preexistências, mantendo sempre uma clara diferenciação e independência em relação à Arquitetura. Resultado, a sua intervenção contribui de modo decisivo para o valor intemporal, mas também contemporâneo, do Neues Museum, ao mesmo tempo que sublinha as características e valores principais da Arquitetura.

É, pois, a estreita articulação entre a Arquitetura, a Museologia, a Museografia, e o Design Expositivo que transforma a Exposição em um Drama ou uma "Obra de Arte Total", sendo que "floor, walls, and ceiling of the exhibition hall transpose this spatial content of the sculpture to the architecture of the museum building (…) the entire exhibition space is a large display case, in which the spatial content of the sculpture experiences its final culmination"[156] (Wildung, 2012a, p.87).

O Drama em resultado da unidade entre a Arquitetura, a Curadoria e a Museografia

Em termos de percurso expositivo, só depois de um longo circuito é que o visitante chega, por fim, à North Dome Room onde, no centro da sala, o espera Nefertiti. Sobre ela, Wilburg conta que durante muito tempo foi discutida a sua localização. Ele próprio chegou a defender localizá-la no topo da escadaria central, mas a decisão de Chipperfield acabou por ser determinante. E, por isso Wilburg salienta o longo trajeto que foi desenhado de modo a provocar uma crescente tensão e emoção no visitante de modo a conduzi-lo até a um "epílogo", à vivência de um *phatos* que começa a ser vivido quando se visualiza o busto de Nefertiti, sozinho na sala, quase a gravitar numa perfeita vitrina e meticulosamente iluminada, sob a cúpula de caixotões. No percurso proposto pelo museu, não a vemos de frente. Começamos sim a vê-la de perfil à medida que nos vamos aproximando. Uma

[156] "O chão, as paredes e o teto da sala de exposições transpõem este conteúdo espacial da escultura para a arquitetura do edifício do museu (...) todo o espaço expositivo é uma grande vitrina, no qual o conteúdo espacial da escultura experimenta a sua apoteose" (trad. autora).

análise comparativa com a anterior opção expositiva do busto de Nefertiti, permite concluir que existe uma dramatização do espaço através do isolamento da peça, da sua disposição no centro da sala, da iluminação cenográfica e da dimensão da vitrina, o que faz com que esta obra seja sacralizada. A decisão da sua localização numa sala que recorda a Arquitetura romana adquire particular significado por ser representativa da intencionalidade do discurso museológico fazer confluir diferentes tempos e memórias (Schuster, 2009, p.190) (ver figura 262 e 263).

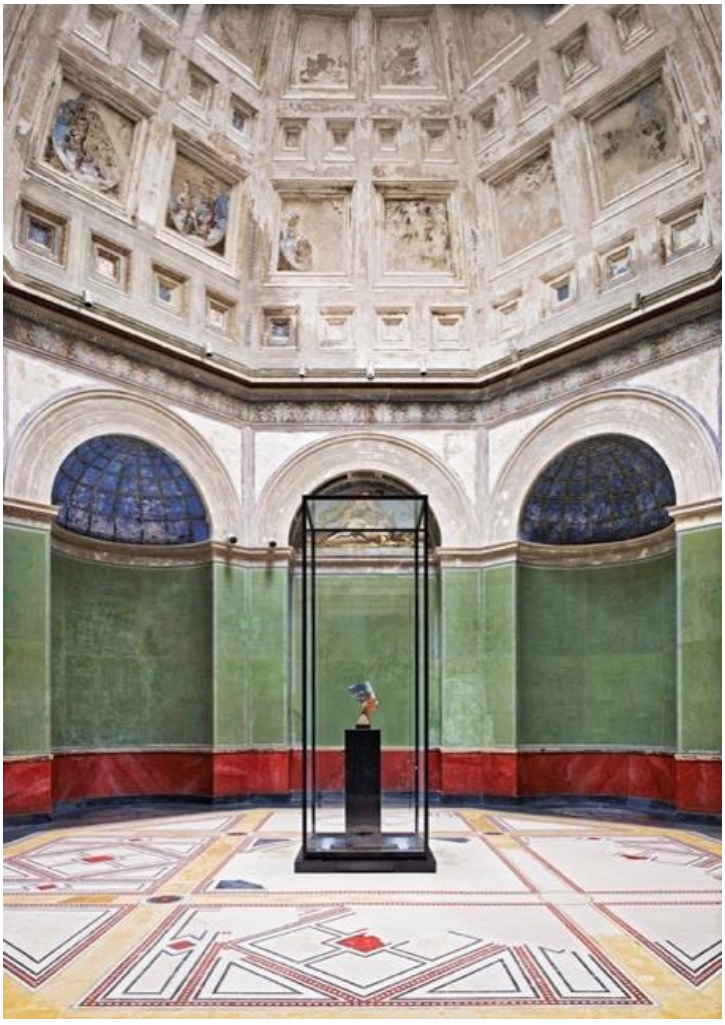


Fig. 262 Candida Höfer, *North Dome Room*, 2009
(http://www.davidchipperfield.co.uk/project/neues_museum - Acesso: 5 nov.2015)

Fig. 263 Michele De Lucchi com Giovanna Latis, Sezgin Aksu, Davide Angeli, Andrea Cocco, Alberto Nason e Andrea Stefani, *Vitrina para Nefertiti,* s.d.
(Fotografia de Giovanna Latis. https://archive.amdl.it/en/index-search.asp?q=neues+museum&x=5&y=16- Acesso: 2 nov.2015)

A direção do olhar de Nefertiti foi também meticulosamente estudada, dirigindo-se para a *Niobids Room* onde podemos encontrar uma biblioteca da Antiguidade, com os seus mais de 200 documentos, principalmente papiros, devidamente guardados da luz natural. "The axis of time and ideas through the millenniums is also unique: Nefertiti gazes at the ancient gods of the Sun, who, in turn, look towards the Great Germanic deity. The end of the áxis is formed by the first Christian graves that stand one room farther in front of Ghiberti Door (The Gates of Paradise)"[157] (Wedel, 2011, p.76). Esta mesma ideia enforma o pátio grego, onde em frente de um templo de granito datado do Período Ptolemaico, se dispõem peças que representam diferentes culturas africanas, Roma, Hinduísmo, Islão e Cristianismo, América pré-colombiana, procurando sublinhar o que existe de comum na relação do homem com o sagrado e o divino ao longo dos milénios.

[157] "A linha que une o tempo e as ideias ao longo dos milénios é particularmente única: Nefertiti contempla os antigos Deuses do Sol, os quais, por sua vez, olham para a grande Divindade Germânica. O fim deste eixo é constituido pelas primeiras sepulturas cristãs que ficam na sala a seguir, à frente da Porta de Ghiberti (As Portas do Paraíso)" (trad. autora).

A ideia do Neues Museum como um drama que permite uma "transfiguration or epiphany to redeem us"[158] (Keates, 2009, p.51) é sublinhada por vários autores, sendo desde logo referida pelo próprio Chipperfield (cit. Keates, 2009, p.51). A existência de um drama é resultado da articulação entre os diferentes tempos e memórias, e o modo como isso promove uma experiência teatral onde os visitantes são envolvidos como participantes ativos (Keates, 2009, p.51), tornando-os mais conscientes de que:

> "history is not static but always, first of all, a reinterpretation through contemporary eyes, driven and inflected by current agendas. The works of art on display, Stuler programme and the traces of destruction and reconstruction are a constant reminder of this, bringing the past closer and making the visitor an active participant in its constitution. Here history has not been stilled but stays tantalisingly alive"[159] (Schubert, 2009,p.83)

Porém, o que continua a ser pouco referido é que este dramaticidade só é alcançada pela unissonância entre a Arquitetura, a Museologia, a Museografia, a Curadoria, resultando a Exposição numa "Obra de Arte Total". Nenhum dos aspetos se sobrepõe ao outro, havendo mesmo uma transfiguração dos diferentes aspetos intervenientes, fazendo com que o todo seja mais do que a soma das partes. A harmonia resultante das tensões existentes singulariza o Neues Museum no contexto atual da Museologia, pois ele funciona como todo, com todas as peças integradas, uma espécie de concerto onde todos os instrumentos estão sintonizados (Harrap cit. Wedel, 2011, p.62). Tal como Schubert (2009) sublinha, no "Chipperfields's museum (…) we felt as if something was missing when empty, and with the vitrines in place it became clear why this should be the case: the place was thought out with the display in mind"[160] (p.82).

O edifício torna-se um dos seus principais conteúdos, mas sem se sobrepor aos demais. Todos estes fatores fazem com que este museu seja também um museu da cultura e história alemã, dos seus momentos de apogeu e declínio, da memória coletiva, do modo como se relaciona com o resto do mundo e do modo como se foi concebendo enquanto nação. A densidade e a complexidade dos vários tempos, fragmentos e peças em presença acabou por constituir o elemento primordial de todo o projeto, sendo que o resultado traduz o vasto trabalho e o longo processo de maturação,

---

[158] "uma transfiguração ou uma epifania para nos redimir" (trad. autora).

[159] "a história não é estática, é sempre, antes de tudo, uma reinterpretação através dos olhos contemporâneos, impulsionada e influenciada pela atualidade. As obras de arte em exposição, o programa de Stuler e os vestígios de destruição ou de reconstrução lembram-nos constantemente de isso, aproximando de nós o passado e tornando cada visitante um participante ativo na sua constituição. Aqui a história não foi silenciada, permanece tentadoramente viva" (trad. autora).

[160] "No museu de Chipperfield (…), quando vazio, sentíamos como se estivesse a faltar alguma coisa, e quando as vitrinas foram colocadas nos respetivos lugares, ficou claro porque estava isso a acontecer: o lugar foi pensado tendo a exposição em consideração" (trad. autora).

tempo e investigação de uma equipa pluridisciplinar a funcionar como uma orquestra. O Drama é construído, assim, através de uma sólida complementaridade entre os objetos, os espaços (incluindo as etapas por que passou o edifício ao longo de toda a sua existência) e os tempos (passado remoto, passado recente, presente), todos entendidos como conteúdo a descobrir e a encontrar significado pelo público.

Capítulo 7. MUDE: Museu *in progress* e Exposição como "Obra Aberta"

Marco Polo descreve uma ponte, pedra a pedra.
– Mas qual é a pedra que sustém a ponte? – pergunta Kublai Kan.
– A ponte não é sustida por esta ou por aquela pedra – responde Marco, - mas sim pela linha do arco que elas formam.
Kublai Kan permanece silencioso, reflectindo. Depois acrescenta: – Porque me falas das pedras? É só o arco que me importa.
Polo responde: – Sem pedras não há arco.
Italo Calvino (1977/1990, p.85)

O *MUDE – Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo* (MUDE) é inaugurado em 2009, em Lisboa, sendo um museu dedicado a todas as expressões do Design, em constante diálogo com as outras áreas do pensamento e da criação. Em pleno coração de Lisboa, ocupa a totalidade do quarteirão da antiga sede do Banco Nacional e Ultramarino (BNU) o qual, em 2007, se encontrava num estado de parcial abandono e quase total destruição dos seus interiores. Neste ano, a opção de Bárbara Coutinho (n.1971), diretora-fundadora do museu, foi assumir a ruína e a sua estética, propondo o MUDE como um *work in progress*. Esta sua decisão decorreu da conjuntura financeira do país e do contexto internacional, assim como da especificidade do lugar, sendo o MUDE um projeto que se estrutura e adapta, desde a sua génese, numa dialética constante entre a *praxis* e a reflexão teórica que a debate e aprofunda. Esta estratégia surgiu também da vivência e da compreensão do edifício, o que exigiu conhecimento e respeito pela sua história, tornando o próprio projeto do museu num exemplo da prática do Design como disciplina processual (Coutinho, 2011a, pp.118-119).

O MUDE pretende assim ser um centro cultural com ação abrangente, aberto a todas as manifestações de Design ao longo dos tempos, assumindo-se como um espaço democrático (Coutinho, 2010a, p.12). Do design gráfico ao design urbano, do design de moda ao design de equipamento, do design digital ao design de serviços, da produção em série ao design anónimo e ao design de autor, é um espaço que apresenta a cultura material como uma realidade inserida em cada contexto histórico, em interrelação com a inovação tecnológica, a evolução política, a conjuntura socioeconómica e a produção artística (Coutinho, 2006, pp.5-6).

É, pois, um lugar que permite o contacto presencial com os objetos, serviços e ideias de designers e de outros criadores que (re)inventaram o quotidiano e que contribuem para a reflexão sobre o presente e o futuro. No MUDE, privilegia-se a incorporação, a investigação, a apresentação e a divulgação do Design português, à medida que se estudam as várias coleções que têm vindo a ser integradas no seu acervo. O MUDE é também um lugar de experimentação e de criação, mostrando as propostas dos novos criadores, incentivando novas investigações, estabelecendo parcerias com instituições de ensino e entidades culturais, criando diálogos entre o Design e as Artes visuais, a Arquitetura, o Artesanato, a Indústria, o Cinema, a Dança, a Música, o Teatro ou as Ciências.

Neste capítulo, analisa-se a história do BNU e das fases por que passou o seu edifício-sede, de modo a que se perceba o desenvolvimento do MUDE como um *work in progress*, bem como as estratégias de "Preservação pelo uso" e de "Arquitetura como conteúdo expositivo", e a importância da investigação histórica com caráter operativo. É dado ênfase ao conceito de Exposição como "Obra Aberta", recorrendo a vários exemplos de exposições realizadas no MUDE entre 2009 e 2016. Inicia-

se, porém, por um enquadramento institucional da criação do MUDE, processo complexo, descontinuo e ainda pouco conhecido, que importa entender para contextualizar a definição e a estratégia museológica deste museu.

A criação de um Museu do Design

A aquisição da "Coleção Francisco Capelo" pelo Município de Lisboa (CML), em dezembro de 2002, sob a Presidência de Pedro Santana Lopes (n.1956)[161], tinha como intenção a criação de um museu do Design e da Moda. Estando em depósito no Centro Cultural de Belém (CCB) desde 1998, em sequência do protocolo assinado entre o colecionador Francisco Capelo (n.1954) e o Ministro da Cultura António Maria Carrilho (n.1951), o acervo de Design de equipamento da "Coleção Francisco Capelo", esteve parcialmente exposto no Centro de Exposições do CCB entre 1999 e 2006, enquanto exposição de longa duração com o título de "Museu do Design". Não tinha, no entanto, uma missão e um programa museológico, uma orgânica específica ou uma comunicação própria, não devendo, por isso, em termos museológicos, ser entendido como um museu.

A "Coleção Francisco Capelo" é composta por mobiliário, luminária e objetos utilitários, únicos ou produzidos em série, que refletem os principais movimentos e correntes do Design, desde a década de 1930 até ao final do século XX, evidenciando as transformações no gosto, nos hábitos e nas mentalidades. Vestuário, calçado e acessórios permitem também compreender a evolução da moda durante o mesmo período, informando sobre a evolução das formas e das silhuetas. Em conjunto, espelham os vários contextos políticos, sociais e culturais do ocidente ao longo do século XX. A coleção possui uma singular coerência e unidade, em resultado da complementaridade em que foram pensados os núcleos de equipamento e de moda, dos designers internacionais representados e da relevância dos objetos reunidos (Coutinho, 2009, p.13).

Desde a aquisição da "Coleção Francisco Capelo", em 2002, e até 2006, os responsáveis pela CML ponderaram vários espaços que pudessem acolher um museu do Design e da Moda, tendo sido auscultados vários museólogos e arquitetos. Foram analisados, entre outros, o Pavilhão de Portugal (1998) de Álvaro Siza Vieira; o Pavilhão Carlos Lopes (1932) dos irmãos Guilherme Rebelo de Andrade (1891-1969) e Carlos Rebelo de Andrade (1887-1971); o Palácio Foz (antigo Palácio Castelo Melhor) (1792-1858) de Francisco Xavier Fabri (1761-1807), com remodelações de José António Gaspar

[161] Aprovada por unanimidade em Reunião de Câmara a 8 janeiro 2003 e por maioria pela Assembleia Municipal a 25 fevereiro de 2003.

(1842-1909); e o Parque Mayer, de acordo com o projeto de renovação de Frank O. Gehry que previa um espaço museológico e ainda várias salas de cinema, salas de teatro e espaços polivalentes.

Em 2006, com a assinatura do protocolo entre o colecionador José Berardo (n.1944) e o Primeiro-Ministro José Sócrates (n.1957) para a abertura do *Museu Coleção Berardo* no Centro de Exposições do CCB, impôs-se a saída da "Coleção Francisco Capelo" até ao final desse ano. Coutinho, que trabalha no CCB com a "Coleção Francisco Capelo" desde 1998, é convidada, pelo então Presidente da CML, António Carmona Rodrigues (n.1956), a assumir a responsabilidade pela coleção e a conceber o programa museológico fundador do futuro museu do Design. Com a equipa de Arquitetura previamente convidada pela CML constituída pelo empresário Manuel Reis (1947-2018) e pelo arquiteto Alberto Caetano (n.1959), e com o colecionador Francisco Capelo, coordena a realização de um estudo de viabilidade e de adaptação do Palácio Verride, outra das hipóteses de local proposta pelos responsáveis da Edilidade para instalar este novo equipamento (Caetano, Reis et al., 2006). Em novembro de 2006, o programa museológico do MUDE e o estudo de viabilidade da adaptação do Palácio Verride são apresentados em Sessão Pública de Câmara.

O programa museológico (Coutinho, 2006, pp.5-6) para o Palácio Verride propunha um museu dedicado a todas as expressões do Design — vivo, atuante e dinâmico. O propósito era que o museu contribuísse para o debate sobre a ação e as fronteiras do Design, e fomentasse a formação e a educação dos públicos, criando, em lugar de meros consumidores, utilizadores mais informados, conscientes, críticos e criativos, de modo a provocar a mudança de atitude perante a cultura material e a própria vida. Daí a designação MUDE, conjugação no imperativo do verbo "mudar", o que expressa o propósito de o museu ser o lugar privilegiado de debate sobre o Design, os seus conceitos, as suas fronteiras e modos de atuação, num tempo de descoberta, emoção, encontro e comunicação (Coutinho, 2009, p.13). Neste programa museológico, podemos ler que o Palácio Verride seria a sede de um museu cuja ação se estenderia para fora das suas paredes físicas, ocupando outros lugares da cidade e criando uma rede de sinergias com ateliês e lojas, escolas e moradores, espaços culturais ou museológicos existentes na área envolvente, de modo a fomentar o encontro entre os públicos e os criativos, outros profissionais, empresas e organizações culturais nacionais e internacionais. No entanto, no decorrer dos estudos constatou-se que o Palácio apresentava vários obstáculos à instalação da "Coleção Francisco Capelo", nomeadamente áreas fragmentadas, dificuldade de acessos e circulação interior exígua. E os problemas legais entre os proprietários do edifício e a CML acabaram também por criar uma situação de impasse. Só em setembro de 2007, o então Presidente da CML, António Costa (n.1961), propõe como nova localização para o MUDE a antiga sede do BNU, no quarteirão formado pela Rua Augusta, Rua da

Prata, Rua de S. Julião e Rua do Comércio, decisão que integrava a estratégia municipal de reanimação cultural e de requalificação urbana da Baixa Pombalina[162]. A sua intenção, à época, era articular a instalação do museu com uma Loja do Cidadão, que ocuparia o piso 0 e parte do piso 1. Neste sentido, Coutinho reequacionou o programa museológico (Coutinho, 2008), e a mesma equipa de Arquitetura, constituída por Manuel Reis e Alberto Caetano, realizou um novo estudo de viabilidade para a Rua Augusta (Caetano, Reis et al., 2008)[163].

O contexto económico do país e as dificuldades financeiras da CML, que inviabilizavam a reabilitação integral do edifício, fazem com que Coutinho (2010a, p.12) entenda as preexistências como um legado a preservar e a trabalhar, e proponha ao então Presidente da CML a apresentação de uma exposição provisória da coleção do MUDE no piso térreo do edifício. Depois de Manuel Reis e de Alberto Caetano declinarem o convite para desenhar esta instalação, Coutinho propõe que o convite seja dirigido ao ateliê Ricardo Carvalho (n.1971) & Joana Vilhena (n.1973) Arquitectos (RCJV). É este ateliê que é contratado pela CML para desenhar, a partir do programa elaborado por Coutinho, os espaços adequados à apresentação de duas exposições: *Flashes da Coleção* e *Ombro a Ombro* (RCJV Arquitectos, 2009), respetivamente com curadoria de Coutinho e de Christian Brändle (n.1969). Perante a adesão massiva do público e dos *media* a estas exposições, a CML desiste de abrir a Loja do Cidadão neste local, conquistando-se assim o edifício integralmente para o MUDE, prosseguindo-se a estratégia de um museu *work in progress* iniciada em 2006 na Sala do Risco em Lisboa (atual Museu de Lisboa - Santo António). Assim, entre 2009 e 2016, foi desenvolvido um vasto programa expositivo e, a partir de 2011, um projeto de Arquitetura e especialidades para a requalificação integral do edifício do MUDE, este último com coordenação de Luis Miguel Saraiva (n.1960), arquiteto da CML. Em julho de 2014, é aprovado em Sessão de Câmara (Câmara Municipal de Lisboa, 2014) o programa preliminar do projecto de requalificação integral do edifício do MUDE (atualização do Programa Museológico de 2008 – Coutinho, 2014a) e o respetivo projeto de Arquitetura (Saraiva, 2014). Atualmente, decorrem as respetivas obras de requalificação no edifício, prosseguindo o MUDE a sua dinâmica de programação em sinergia com outras instituições, dando continuidade ao definido desde o seu programa museológico inicial.

---

[162] Esta estratégia municipal é aprovada no *Plano de Pormenor de salvaguarda da Baixa Pombalina* publicado em Publicado em Diário da República, em 2011. A hipótese de instalar uma instituição museológica na antiga sede do BNU já havia sido colocada anteriormente. Em 1991, António Garcia (1925-2015) havia elaborado um estudo para a organização dos espaços do primeiro piso com vista à sua adaptação a museu do sistema financeiro e do dinheiro (projeto existente no MUDE, por doação do designer). Anos mais tarde, em 2005, chegou a ser estudada a hipótese de instalar no BNU um museu de Arte Contemporânea como factor impulsionador da requalificação urbana do centro histórico (Fernandes, 2013, p.33).

[163] Neste seguimento, é aprovada em Sessão de Câmara a compra do edifício, efetivada em dezembro de 2009.

O edifício-sede do BNU e a sua história

A poucos metros do rio Tejo e da Praça do Comércio, o MUDE ocupa todo o quarteirão delimitado pela Rua Augusta e Rua da Prata, Rua do Comércio e Rua de S. Julião – quatro artérias principais do plano de reconstrução liderado pelo Marquês de Pombal e realizado sobre os escombros do Terramoto de 1755 –, num território de grande simbolismo e significado. Desenhada a régua e esquadro, a Baixa Pombalina representa um momento de singular inovação urbanística, arquitetónica e tecnológica. Numa malha ortogonal em que a métrica do quarteirão, a cércea dos edifícios e a dimensão das ruas e passeios são cuidadosamente regulados, a Arquitetura caracteriza-se por princípios de simplicidade, secura e austeridade, racionalismo e estandardização dos elementos construtivos. Considerada a primeira cidade moderna do Ocidente, segundo os princípios do Iluminismo (França, 1988), precursora do urbanismo moderno (Tostões, 2008), é também uma obra maior da secular tradição urbanística portuguesa, praticada também além-mar desde o século XV (Tostões, Rossa, 2008). Considera-se, pois, que visitar este edifício-quarteirão é uma oportunidade de compreender *in loco* o Pombalino e o longo debate sobre a sua modernidade, preservação e transformação. E é também uma possibilidade de melhor conhecer a história recente de Portugal, a cultura arquitetónica de cada momento e as diferentes fases por que passou o centro histórico da capital, da sua terciarização à recente requalificação urbana, passando por um longo período de abandono, de envelhecimento e de gentrificação (Coutinho, 2011a, pp.118-121).

O edifício-quarteirão, atualmente com oito pisos e uma área bruta de 15.000m^2, foi outrora a sede do BNU, banco fundado em 1864 como instituição emissora e reguladora da vida financeira nas colónias portuguesas. Intimamente ligado à política colonial portuguesa, às suas fases e vicissitudes, o BNU é a partir do primeiro quartel do século XX e até 1974, uma das principais instituições bancárias nacionais e um dos primeiros bancos portugueses presentes nas praças financeiras mundiais (Ferreirinha, 2009). Em Lisboa, é um pilar da vida económica e comercial da Baixa Pombalina até 1989, data em que a administração e os principais serviços são transferidos para uma nova sede, na Avenida 5 de Outubro.

De forma a perceber melhor a dimensão e a monumentalidade deste edifício-quarteirão torna-se pertinente fazer uma resenha histórica do mesmo. Em 1866, o BNU transfere a sua sede do Palácio Ferreira Pinto Basto, no largo das Duas Igrejas (atual Largo do Chiado) para o gaveto da Rua Nova de El-Rei (atual Rua do Comércio) com a Rua Bela da Rainha (atual Rua da Prata), sendo um dos primeiros bancos a localizar-se na Baixa Pombalina, o que contribuiu decisivamente para a sua afirmação como centro financeiro (Ferreirinha, 2009). Inicialmente, uma construção pombalina com

estrutura em gaiola e fundações em estacas, o quarteirão era constituído, à semelhança do que acontecia em toda a Baixa, por diferentes lotes com distintas funções (habitação, comércio e banca). Durante os anos seguintes, sobretudo após a implantação da República, o BNU adquire vários edifícios do mesmo quarteirão, originando sucessivas obras de ampliação e de melhoria na sua sede (Fernandes, 2013, p.18). A conversão para uso exclusivo da atividade bancária é uma tendência que marca a história da Baixa Pombalina durante o final do século XIX e início do século XX. A partir de meados de 1920, os trabalhos intensificam-se, altura em que o BNU ocupa já 2/3 do quarteirão. O averbamento de 1928 testemunhava estarmos perante uma única propriedade com frente principal para a Rua do Comércio. Tertuliano de Lacerda Marques (1883-1942) é o arquiteto que projeta a grande transformação de todo este espaço. Prevendo a futura ocupação total do quarteirão, procede à demolição quase integral dos interiores, introduz uma moderna estrutura em betão armado e o sistema de pilar, viga e laje, e constrói uma cave com a mesma área de implantação do edifício. A construção com uma estrutura porticada em betão armado, pioneira para a época, é lenta e complexa, dada a tecnologia de construção e os conhecimentos técnicos exigidos. O edifício fica com 5 pisos, um deles subterrâneo, com entrada dos clientes pela Rua do Comércio. A circulação é totalmente alterada, segundo o novo modelo espacial, e os vários serviços passam a organizar-se em torno de um átrio central de planta octógona com 14m de largura, coroado com uma grande claraboia para iluminação zenital (Coutinho, 2012, p.29)[164]. Depois de pensar numa nova fachada de caráter monumentalista, Tertuliano Marques decide restaurar a métrica pombalina, ordenando a demolição de todos os acrescentos acima do beirado e a substituição de elementos entretanto adossados. Numa altura em que se debatia o valor patrimonial do pombalino e surgiam edifícios que rompiam com esta estética, esta decisão é muito importante, pois, pela primeira vez, o modelo, a métrica e a secura das fachadas pombalinas são efetivamente valorizados (Martins, 2009, pp.4-7) (ver figura 264 e 265).

[164] Como fonte deste trabalho é referido o *Projecto de Ampliação do Edifício da sua Séde em Lisboa, esquina das Ruas da Prata e do Commercio de Tertuliano de Lacerda Marques*. Memórias descritivas, plantas e Alçados. Obra: 14603: Processo 163971/1ªREP/PG/1918; Processo 3190/SEC/PG/1920; Processo 16193/SEC/PG/1930 – Arquivo Municipal de Lisboa.

Fig. 264 ***Banco Nacional Ultramarino, sua séde em Lisboa*****, n/ass, n/d [1º quartel do século XX]**
(BNU, Arquivo Histórico CGD)

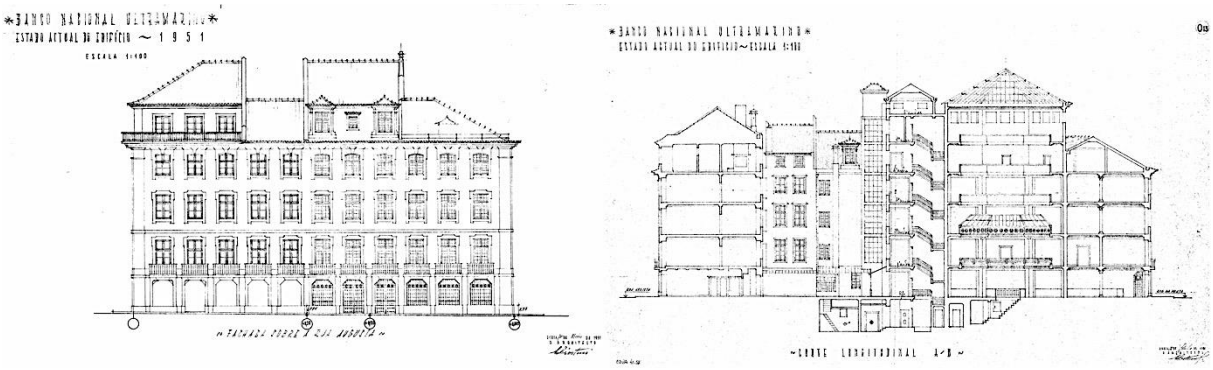


Fig. 265 Cristino da Silva, ***Desenho do Estado Actual do Banco Nacional Ultramarino*****,** ***Fachada sobre a Rua Augusta e Corte Longitudinal A/B,*** **escala 1:100, 1951**
(Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, Espólio Cristino da Silva – LCSDA 41.2 e 41.52)

A segunda grande transformação decorre durante a administração de Francisco José Vieira Machado, governador do BNU entre 1951 e 1972, e no âmbito das comemorações do centenário do banco, programadas para 1964. Este projeto de remodelação e de ampliação ocorre em simultâneo com uma série de melhoramentos em agências existentes ou novas edificações no continente e nas colónias (Ferreirinha, 2009), um vasto plano coordenado por Luís Pereira Coutinho, administrador do pelouro de obras, que assinala uma nova época de prosperidade do banco. Finalmente adquiridos os lotes em falta junto à Rua Augusta, pela primeira vez um quarteirão inteiro da Baixa Pombalina passa a pertencer a uma só entidade (ver figura 269). Para este novo projeto, agora delimitado pela Rua Augusta e Rua da Prata, Rua de S. Julião e Rua do Comércio, é escolhido Luís Cristino da Silva (1896-1976), figura cimeira do modernismo em Portugal. Entre os primeiros desenhos de 1951-1952, as

telas finais de 1955 e as alterações propostas em 1967 (já após a inauguração de 1964), o projeto sofre profundas transformações (Coutinho, 2012[165]; Fernandes, 2013).

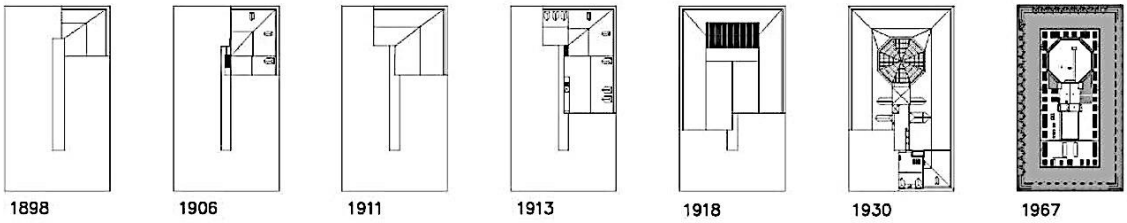


Fig. 266 Esquema demonstrativo da progressiva ocupação do quarteirão pelo BNU
(Ana Fernandes, 2013)

O projeto inicial previa, em 1952, a total demolição do edificado existente e a construção de uma nova e moderna sede com 9 pisos, dois deles subterrâneos. A principal novidade era a organização espacial e formal do piso 0. Como se verifica nos desenhos do arquiteto e escultor Jorge Tavela de Sousa (1913-1998) e na memória descritiva do ante-projeto de 1952, a espacialidade deste piso era ampla, com um vasto vão em betão e cobertura curva e translúcida que assentava ao nível do pavimento do piso 2 (Coutinho, 2012, pp.29-30) (ver figura 267).

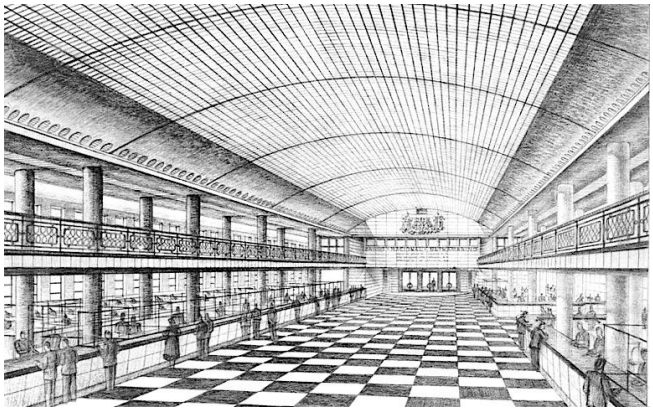


Fig. 267 Cristino da Silva, *Ante-Projecto da Remodelação do Edifício da Sede do BNU. Hall do Público do Novo Edifício*. 14 janeiro 1952
(Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, espólio Cristino da Silva – LCSA 41.16)

[165] Como fontes deste trabalho sobre o projeto de Cristino da Silva refere-se a consulta aos seguintes processos: *Projecto de Remodelação e Ampliação da Sede do Banco Nacional Ultramarino Pretende sito em Lisboa na freguesia de São Julião, limitado pelas Ruas Augusta, da Prata, do Comércio e de S. Julião: Memórias Descritivas, Plantas, Cortes e Alçados, Correspondência, Apontamentos e Fotografias do Estado Atual, do Anteprojeto, do Projeto (Variantes) e das Alterações aos Projetos Apresentados. 1951-1952/ 1955-1957/ 1967*. Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian – Coleção Espólio Luís Cristino da Silva; Processos 42916/55; 41076/57; 20334/60;13096/64; 16376/64; 16376/65; 44728/65; 36890/66 – Arquivo Municipal de Lisboa; Memórias Descritivas, Plantas, Cortes e Alçados do Estado Atual, Anteprojeto (Dezembro 1951), Estudo - Anteprojeto (Variantes) (1951-1952), Projeto (1955-1957) e Alterações aos Projetos (1967) – Arquivo Histórico da Caixa Geral de Depósitos/Fundo Documental do Banco Nacional Ultramarino.

Esta solução inspira-se na estética vienense, nomeadamente na solução de Otto Wagner (1841-1918) para os Correios Centrais de Viena (1894-1902), mas também em obras de grande dimensão, como a sede do Midland Bank (Birmingham) de John Alfred Gotch (1852-1942) e Edwin Lutyens (1869-1944) (Fernandes, 1998, p.96). Os acessos far-se-iam a poente e nascente, pela Rua Augusta e Rua da Prata, e todo o espaço central destinar-se-ia à circulação dos clientes do banco. No projeto final, Cristino da Silva afasta-se da sua ideia original, inverte a solução e acaba por manter a estrutura e a métrica definidas por Tertuliano Marques. O balcão de madeira existente é substituído por um balcão em mármore, que é o elemento axial da organização interior, ao contrário da primeira proposta onde o espaço em si mesmo detinha o protagonismo. A circulação dos clientes passa a realizar-se junto aos alçados, enquanto a área de atendimento se encontra no centro do edifício. O resultado é menos dinâmico e luminoso, apesar de a modulação do grande balcão proporcionar um ritmo particular ao espaço. Os acessos tornam-se também mais segmentados e a circulação interna realiza-se de forma distinta, isolada e hierárquica: os clientes acedem pela entrada principal, na Rua Augusta; os funcionários entram por uma das portas da Rua de São Julião e a administração pela Rua do Comércio (Coutinho, 2012, pp.36-38) (ver figura 268 e 269).

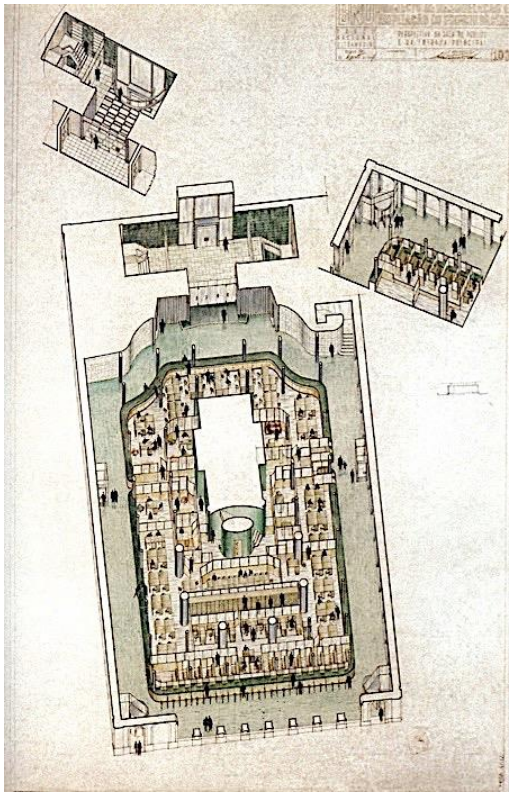


Fig. 268 Tavela de Sousa, *Projecto da Remodelação do Edifício da Sede do BNU. Hall do Público*. 1957
(Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, espólio Cristino da Silva – LCSA 41.12)

Fig. 269 Cristino da Silva, *Projecto da Remodelação do Edifício da Sede do BNU. Desenho Perspetiva da Sala do Público – Solução A – Estudos de cor*. Assinado, 1961
(Arquivo Histórico CGD)

No exterior, o projeto de Cristino da Silva sofre também grandes alterações. Em 1954, pretende enobrecer as janelas do piso 2, criando uma ligação formal com as varandas do piso 1, visto serem espaços exclusivos da Administração. Na fachada da Rua Augusta, projeta um pórtico, ladeado por três níveis de medalhões glorificadores do banco e da sua história, desproporcionado face à escala, simplicidade e depuração do edifício. A monumentalidade pretendida é procurada através do revestimento integral dos alçados em pedra e na solidez e estabilidade que esta solução traduzia. A formulação final da fachada da Rua Augusta só fica definida em 1963. O pórtico monumental diminui significativamente, ficando agora com um duplo pé direito, adornado por uma moldura de cantaria e ladeado por dois altos-relevos com a iconografia representativa do BNU. Considera-se que Cristino da Silva procurou um compromisso com a expressão pombalina e uma redução do uso da pedra como revestimento, uma vez que a cantaria passa a emoldurar apenas os vãos (ver figura 270 e 271). As obras decorrem em duas frentes: a primeira, é uma construção completamente nova, compreendendo os novos lotes adquiridos a poente; a segunda, são alterações ao volume delimitado pelas ruas da Prata, S. Julião e Comércio.

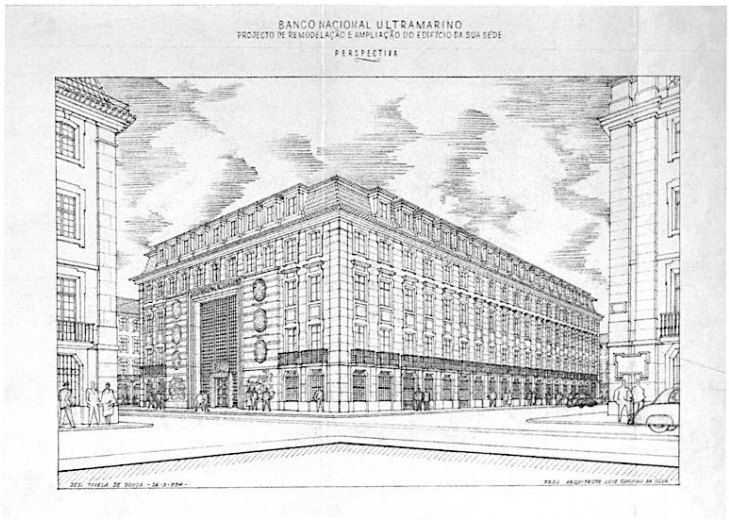


Fig. 270 Tavela de Sousa, *Desenho Banco Nacional Ultramarino - Projecto de Remodelação e Ampliação do Edifício da Sede | Perspectiva*. 26 março 1954
(Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, espólio Cristino da Silva– LCSA 41.1)

Fig. 271 Tavela de Sousa, *Desenho Banco Nacional Ultramarino - Projecto de Remodelação e Ampliação do Edifício da Sede | Perspectiva*. 17 junho 1963
(Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, espólio Cristino da Silva– LCSA 41.3)

Em relação à primeira, são demolidas todas as preexistências e constrõem-se novas fundações e casas-fortes. Na segunda, moderniza-se as casas-fortes existentes, cobre-se o átrio octogonal, reforça-se as paredes-mestras e mantém-se quase integralmente a estrutura de betão armado existente até ao piso 3. A expressão arquitetónica do quarteirão é uniformizada, sendo construídos mais três andares: um andar em mansarda (piso 4), um piso na espessura da cobertura para arquivos (piso 5), e a cobertura em terraço (piso 6), esta última, recuada em relação à definição do quarteirão. O edifício fica então com 8 pisos (Coutinho, 2012, pp.36-38) (ver figura 272).

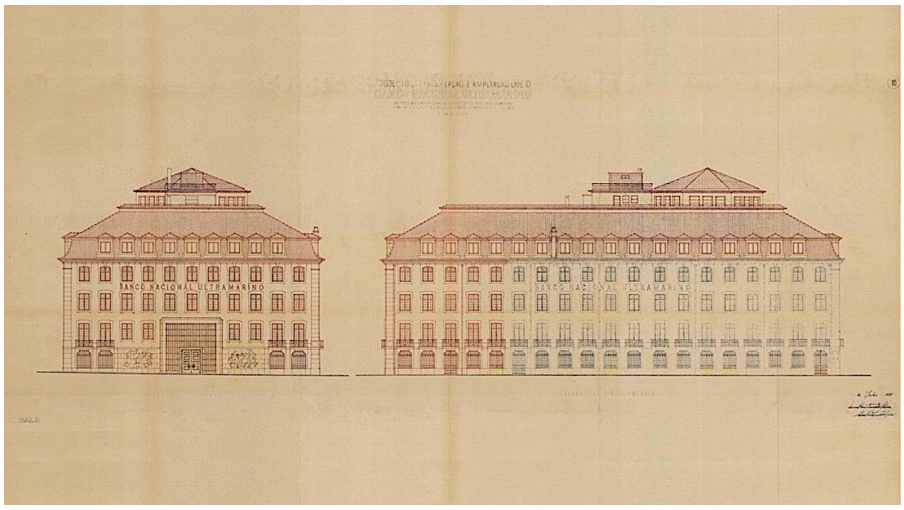


Fig. 272 Cristino da Silva, *Projecto de Remodelação e Ampliação que o Banco Nacional Ultramarino Pretende Mandar Executar no Edifício da Sua Sede Sita no Quarteirão Limitado Pelas Ruas Augusta, Prata, Comércio e S. Julião*, escala 1:100. Alçado Poente / Alçado Sul, cópia heliográfica, 20 de julho 1955
(Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, Espólio Cristino da Silva – LCSDA 41.24 e 41.23)

No percurso de Cristino da Silva, esta obra representa uma fase de plena consagração, bem longe dos seus projectos iniciais que marcaram a afirmação do Modernismo em Portugal, nomeadamente o Cine-teatro Capitólio (1925-29), o Liceu de Beja (1930) e o Café Portugal (1937-1946). Para trás ficaram também a Praça do Areeiro (1938-1949), o edifício localizado entre a Praça dos Restauradores e a Praça D. João da Câmara (1946-1974) e o Plano da Cidade Universitária de Coimbra (1948), obras emblemáticas do Estado Novo onde Cristino da Silva recorre a um vocabulário clássico monumentalizado. Em paralelo, entre 1933 e 1966, a sua acção estendeu-se também ao ensino de Arquitetura na Escola de Belas Artes de Lisboa, influenciando decisivamente as futuras gerações de arquitetos. No BNU, Cristino da Silva "assume um certo 'classicismo-modernizado', luxuoso nos materiais, amplo na espacialidade, mas ´duro´ e sóbrio na forma (...) sente-se assim, no projecto do BNU, com algum conflito, a memória do modernista e hiperdecorativo Café Portugal – pleno de 'inox e tectos de luz´; mas, por outro lado, está presente a necessidade – intrínseca para Cristino – do desenho da pedra (no pórtico monumental), e da axiologia compositiva, simétrica e monumentalizante (no espaço de atendimento público térreo)" (Fernandes, 1998, p.96), o que denota um gosto mais conservador, também evidente no embasamento em pedra lioz no exterior e na clara hierarquia de acessos e de espaços. O resultado é uma obra de grande luxo, clássica na sua natureza que se assume como metáfora do poder do BNU.

No projeto de Cristino da Silva, é visível uma cuidada unidade entre a Arquitetura e o Design de interiores, o mobiliário, os objetos utilitários, os acessórios e a luminária. É ainda evidente a exímia preocupação com a excelência dos materiais, meticulosamente escolhidos e conjugados. A integração das artes plásticas e das artes decorativas ocorre também com grande mestria. Os

inúmeros pormenores e estudos dos interiores, das caixas-fortes às salas da direção, do balcão à sinalética, das colunas em inox aos tetos de luz, dos corrimões aos puxadores de porta e detalhes do pavimento, mostram como o valor plástico de todos os elementos é tomado em grande consideração. Os dois pisos para atendimento público (piso 0 e piso 1), merecem uma atenção particular. Mármores brancos, verdes e negros no chão, nas paredes exteriores e nos balcões corridos; colunas revestidas em aço inox; madeiras exóticas; e uma luminária própria, definem estes dois espaços nobres. O piso 0, onde as ruas envolventes são uma presença visual constante, é marcado pelo monumental balcão que acompanha a fisionomia do quarteirão. De formas fluidas e elegantes, modela toda a espacialidade interior (sublinhada pela cuidadosa iluminação artificial e pela métrica de pilares) imprimindo-lhe ritmo, plasticidade e movimento. Paredes meias com referências explicitamente modernas, encontram-se marcas de um gosto decorativo e historicista. A Sala Luís Pereira Coutinho traduz bem o ecletismo de espaços e de linguagens presentes no edifício. Os grandes lustres de cristal e as colunas estriadas emolduram o ambiente constituído por peças indo-portuguesas, mobiliário português estilo D. João V e D. José e uma tapeçaria histórica do século XVI. Esta linguagem historicista individualiza as áreas da administração e os espaços de maior representação simbólica do banco, enquanto a estética moderna e funcional era utilizada nas áreas de trabalho e de atendimento. Assim, opta-se "por uma arquitectura de decidida qualidade estética, com integração das artes decorativas e plásticas – procurando exibir como que um ´luxo culto´, uma 'dignidade conservadora mas informada', mecenática, paternalista, muito significativa do tempo social e político na transição dos anos 50-60" (Fernandes, 1998, p.96) (ver figura 273-276). Estas características colocam-nos perante um projeto total que pensa de forma integrada e global toda a Arquitetura, testemunhando também que "a afirmação do design passava igualmente pelo entendimento da arquitectura de interiores como um desenvolvimento orgânico do projecto de arquitectura, com uma atitude bem distinta da prática de decoração" (Tostões, 2000a, p.66). A este propósito, recordemos as obras da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian (1959/60-1969) (Tostões, 2006) ou do Hotel do Mar (1960-62), exemplos de como o conceito da Arquitetura como "Obra de Arte Total" ganha força renovada no âmbito do movimento moderno.

Fig. 273 Horácio Novais, balcão da secção de créditos, piso térreo. Assinado e n/d (1964)
(Arquivo Histórico CGD)

Fig. 274 Horácio Novais, hall da entrada principal, piso térreo. Assinado e n/d (1964)
(Arquivo Histórico CGD)

Fig. 275 Horácio Novais, Sala do Conselho do Banco, piso 1. Assinado e n/d (1964)
(Arquivo Histórico CGD)

Fig. 276 Horácio Novais, Sala Pereira Coutinho, piso 1. Assinado e n/d (1964)
(Arquivo Histórico CGD)

A terceira grande intervenção é já posterior à fusão e transferência global do património do BNU para a CGD, decorrendo entre 2003 e 2007. Em 2003, o ateliê Arquiprojecta, dos arquitetos Dante Macedo (n.1950) e Conceição Macedo (n.1951) foi contratado para realizar um projeto de remodelação e de modernização de interiores, de modo a adaptar esta dependência à imagem corporativa da CGD. O projeto arrasta-se e sofre várias propostas de alteração, sem chegar a ser concluído, na sequência dos pareceres do Instituto Português do Património Arquitetónico que considerava de relevância patrimonial vários elementos arquitetónicos, nomeadamente o balcão do

piso 0 (Fernandes, 2013, pp.31-33). Porém, as obras de demolição que foram realizadas enquanto decorria o processo de aprovação do projeto provocaram a quase integral demolição dos interiores e, em 2007, o edifício do BNU encontrava-se devoluto, com exceção dos cofres de aluguer que se mantiveram em funcionamento até final de 2010 (Coutinho, 2012, p.18).

O que outrora havia sido um dos pilares do centro económico, financeiro e comercial de Lisboa, encontrava-se em 2007-2008 muito longe dos seus tempos áureos. Com uma nobreza ferida, o edifício mostrava as marcas de expansão, engrandecimento, opulência, abuso ou abandono por que foi passando ao longo dos tempos. Não se configurava como um património histórico, mas sim como um corpo fragmentado, com os seus interiores maioritariamente demolidos e descarnados, parecendo uma ruína de futuro cada vez mais incerto (ver figura 277 e 278).

Fig. 277 Piso térreo, perspetiva do interior do balcão, setembro 2008
(MUDE ©Luisa Ferreira)

Fig. 278 Piso 3, perspetiva a partir da Rua da Prata, setembro 2008
(MUDE ©Luisa Ferreira)

A dialética entre a "Preservação pelo uso" e a "Arquitetura como conteúdo expositivo"

O edifício esteve "em suspenso" em sequência da ação erosiva do homem (demolição entre 2003 e 2007) e da passagem do tempo (indefinições sobre o seu futuro), o que fez com que os seus interiores se aproximassem de uma ruína moderna, apesar de ser questionável a possibilidade concetual e material de existir, de facto, uma ruína moderna autêntica, dada a intencionalidade inerente ao projeto moderno, a especificidade do seus materiais de eleição (betão, ferro, vidro) não envelhecerem da mesma forma que a pedra e, não menos importante, por vivermos num tempo que privilegia a preservação e o restauro (Huyssen, 2010, p.27). Os espaços profundamente descarnados, a estrutura construtiva visível e danificada, as marcas das demolições realizadas e o corte de todas as redes de infraestruturas, criaram um cenário de destruição e abandono. Os pavimentos, paredes e tetos descarnados deixavam evidente a solução estrutural adoptada por Tertuliano Marques e permitiam identificar os diferentes materiais e técnicas de construção. Ao mesmo tempo, os revestimentos reminiscentes mostravam a presença de uma multiplicidade de linguagens e estilos, podendo encontrar-se, lado a lado, referências modernas e marcas de gosto decorativo e historicista. Em todos os pisos, era visível o conflito entre o esquema pombalino das fachadas e o novo sistema construtivo adotado por Tertuliano Marques, por exemplo, no encontro das vigas com as paredes exteriores que chega a ocorrer a meio dos vãos de janela, demonstrando a presença das duas métricas e ritmos. No piso 0, mantinha-se o grande balcão, mas as colunas perderam o revestimento que haviam recebido em 1960, mostrando agora vestígios dos capitéis originais de 1920-30. No piso 3 e piso 5, a demolição das paredes divisórias deixava também como herança dois espaços amplos e contínuos, situação que se repetia parcialmente nos pisos 1 e 2 (Coutinho, Saraiva, 2015, s.p.). Deste modo, em 2007, o edifício estava longe de ser um património arquitetónico coeso e coerente, muito pelo contrário, apresentava-se como um espaço fragmentado, eclético e dissonante (Coutinho, 2014b, p.27 e ss.).

A proposta de Coutinho foi iniciar uma intervenção mínima, desenvolvendo, entretanto, uma programação expositiva e um estudo do edifício-quarteirão e da sua história, tendo como objetivo que o uso, a adaptação e a reconversão dos espaços para o MUDE permitisse a preservação patrimonial da herança. Esta proposta ao ser aceite pela CML fez com que o edifício se tornasse, nessa medida, um património vivo pelo seu "valor de uso" (Riegl, 1903/2013, pp.44-48), valor histórico, arquitetónico e museográfico. Deste modo, não se defendeu a demolição ou a preservação integral das preexistências, nem a eventual reconstituição de alguns interiores ao seu estado original. Quaisquer destas opções teria sido uma estratégia errada em termos museológicos, patrimoniais e

arquitetónicos. Assim, em termos concetuais, o espaço passou a ser entendido como um elemento ativo e determinante na construção dos vários discursos expositivos e na transfiguração que ocorre em cada nova apresentação. Mais do que ser um mero contentor, o edifício é também ele um conteúdo ou elemento ativo que dialoga com os objetos expostos, de modo a gerar uma experiência significativa em cada visitante. Longe da ideia clássica de museu cubo branco, procurou-se tirar partido da performatividade dos espaços preexistentes e das idiossincrasias dos materiais em presença, inclusive da materialidade e expressão da ruína, e trabalhou-se o valor fenomenológico da Arquitetura, de modo a interpelar os vários sentidos do público.

Deste modo, a estratégia de "preservação pelo uso" significou a salvaguarda de uma herança complexa e em risco de perda total, transformando-a num património vivo e significativo que foi relevante para a consolidação do próprio projeto museológico. Esta opção foi tomada não por um renovado fascínio pela imagética e estética da ruína, como tem vindo a acontecer nos primeiros anos do século XXI (Dillon, 2001; Huyssen, 2010), nem por qualquer "fetichismo do património", tendência que tem vindo também a marcar a contemporaneidade, conforme Choay assinala (2005, p.23). Também não teve qualquer intenção romântica ou nostálgica de estetizar a ruína *per si* ou de a valorizar numa lógica de espetáculo e simulacro, conforme McCormick (1999, pp.50-52) nota ser frequente. A preservação desta herança, incluindo as marcas resultantes da demolição foi justificada pelo reconhecimento da significância, da memória coletiva e da autenticidade, inerentes àquele lugar:

> "Restaurar ou transformar com radicalidade esta herança representaria uma outra agressão ao edifício e uma perda substancial da sua autenticidade, poética e significado enquanto expressão viva da nossa cultura arquitectónica e do próprio lugar. Pelo contrário, a sua conservação permite entender os diferentes estilos arquitectónicos, períodos históricos e técnicas construtivas (…) Por conseguinte, respeitam-se as pré-existências, fazendo coabitar os diferentes tempos e intervenções em presença, mesmo que tenham sido gestos de demolição. Mais do que "liofilizar" um património morto, trata-se de viver em dinâmica com o espaço herdado e ir constituindo um legado concreto para quem o visita". (Coutinho, 2014b, pp.27-28)

Num momento em que o desenvolvimento do turismo cultural e da indústria da cultura colocam no centro da discussão patrimonial o seu valor económico, e em que a especulação imobiliária nas principais capitais mundiais faz com que o património arquitetónico esteja em risco de perder o seu significado enquanto elemento identitário (Choay, 2005), a estratégia tomada no MUDE de coabitação e de vivência adquire relevância por ter procurado reforçar a autenticidade e a veracidade do próprio lugar. A proposta de uma transformação vivencial, de uma reconversão para uma nova utilidade contemporânea, que tem em consideração a história do lugar, as marcas do

tempo e as necessidades funcionais do museu, num processo dialético entre o passado, o presente e o futuro, permitiu ir construindo um património vivo com o qual todos se identificassem, reconhecendo-o, estabelecendo vínculos e privilegiando a sua preservação, o que vai ao encontro de Choay (2005, p.39) quando esta defende que devia ser encorajado "o fazer conjunto da concertação local, tornado hoje um dos melhores meios de reaprender a especificar o universal na diferença".

Esta decisão comporta uma intencionalidade museológica e curatorial, uma vez que, em termos arquitetónicos, o programa museológico do MUDE propunha a pesquisa de caminhos alternativos ao postulado moderno do cubo branco como uma das formas de materializar o objetivo fundacional de mudança. Esta estratégia filia-se na estratégia museológica de valorização de espaços devolutos e da instalação de museus ou de centros de Arte Contemporânea em espaços desenhados originalmente para outras finalidades, como palácios, matadouros, escolas, hangares, armazéns e espaços industriais, tirando-se partido da estética e da espacialidade de cada lugar, e da capacidade regeneradora dos novos programas (Silva, Barranha, 2013). Esta tendência iniciada na década de 1970, tem na ação de Alanna Heiss (n.1943) e na criação do *P.S.1 - Contemporary Art Center* um dos principais exemplos. Encontra-se, assim, afinidades com a perspetiva museológica de Pontus Hultén e Willem Sandberg, e com a leitura de Lina Bo Bardi (ver capítulo 3 e 4, respetivamente). É ainda de referir a proximidade programática com o Palais de Tokyo - Site de création contemporaine, ou com a Fondazione Nicola Trussardi (ver capítulo 3). No MUDE, esta estratégia aborda o edifício de forma pragmática, culturalista e adaptativa, encarando as suas restrições físicas e espaciais como um potencial criativo em termos curatoriais e arquitetónicos, nos antípodas da iconicidade arquitetónica. O edifício tornou-se, assim, um laboratório para a pesquisa e a experimentação de diferentes estratégias de expor Design e de desenhar exposições.

Esta estratégia ganha forma, em 2009, na intervenção do ateliê RCJV Arquitectos com vista à abertura das duas exposições inaugurais, conforme referido. Uma vez que o edifício ainda era propriedade da CGD e dadas as condicionantes financeiras da CML, já referidas, o projeto de Arquitetura tinha de ser uma estratégia de baixo custo e de rápida de construção, não interferir no edificado nem implicar quaisquer alterações arquitetónicas de fundo, conforme solicitado pelo IGESPAR, devendo ainda encontrar soluções efémeras, transitórias e rapidamente amovíveis, regularizando os percursos de circulação. A intervenção ocorre no piso 0 e no piso 1, passando o projeto a incluir também, fruto da dinâmica de trabalho com este ateliê, uma pequena cafetaria e um espaço de livraria (piso 0), e ainda uma área polivalente (piso 1). Segundo os arquitectos (RCJV, 2010), as opções basearam-se:

“numa estratégia de projeto de baixo custo. Uma afirmação da reciclagem e da possibilidade de construir um museu com premissas diferentes das habitualmente instituídas. Trata-se do único quarteirão na Baixa Pombalina passível de ser visto no interior sem obstruções significativas, um quarteirão como um espaço interior – uma sala em ruína com predomínio sobre quatro ruas da Baixa Pombalina. O projeto partiu desta singular possibilidade percetiva e propôs a instalação do novo programa sem recurso à construção de paredes. Foram necessárias demolições pontuais nos dois pisos para clarificar a matriz da intervenção. A supressão tornou-se uma estratégia alternativa à construção” (s.p) (ver figura 279)

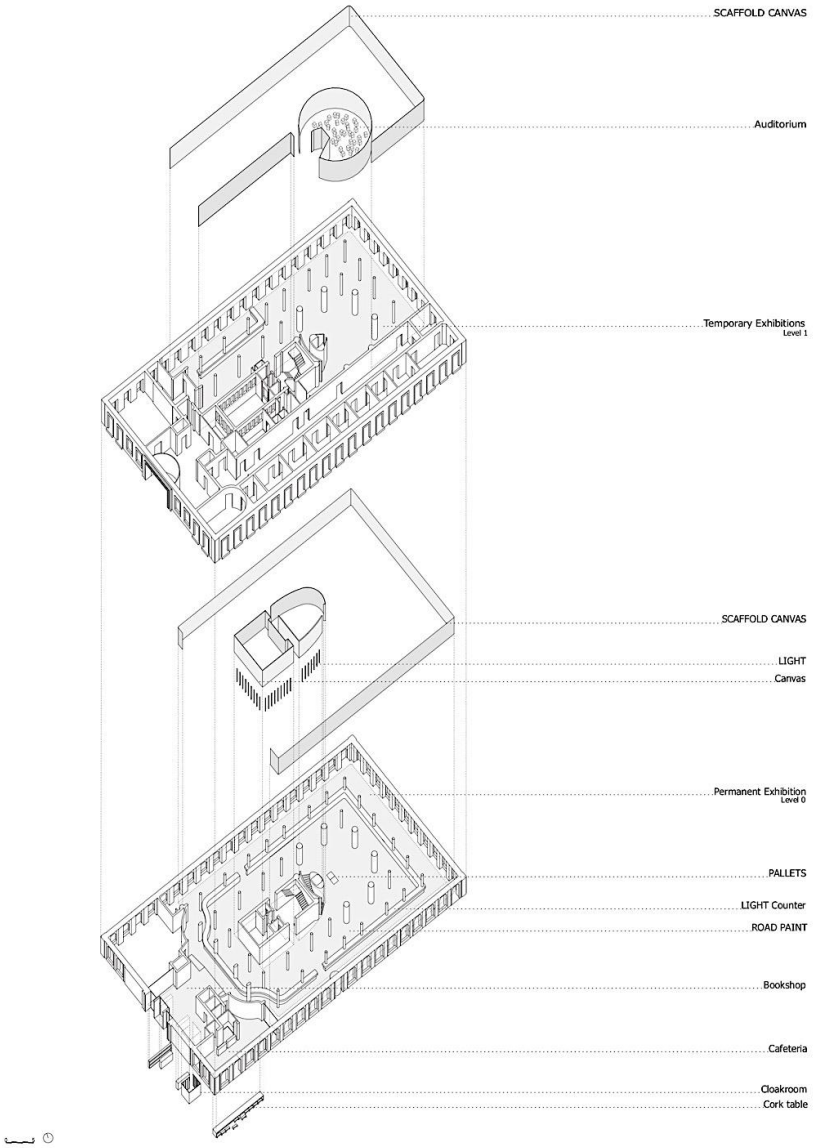


Fig. 279 RCJV Arquitectos, Projeto de intervenção nos piso térreo e piso 1
(©RCJV. cedência MUDE)

Em articulação com o conceito curatorial de Coutinho, os arquitetos privilegiaram os materiais provenientes da construção civil, normalmente ausentes da Museografia, como paletes de pinho; pintura industrial branca de tinta reflectante; e rede usada para a cobertura dos edifícios em obras, em harmonia com a estrutura em betão à vista, apostando numa coabitação entre a iluminação

natural proveniente das ruas adjacentes e a iluminação artificial, com volumes e painéis retroiluminados (RCJV, 2009). O projeto filiou-se também nas experiências alternativas do P.S.1, da Chinati Foundation em Marfa (ver capítulo 2) e na intervenção de Lacaton & Vassal no Palais Tokyo (RCJV, 2010, s.p) articulando-se com o objetivo de o MUDE procurar "novas formas de comunicação com o público e de apresentação da colecção, evidente na exposição inaugural em que os vários núcleos de peças eram dispostos num espaço sem barreiras visuais procuram gerar leituras cruzadas entre as peças, as épocas e os designers, deixando em aberto outras narrativas e interpretações" (Coutinho, 2009, p.13). O resultado é que "o MUDE está mais próximo, conceptualmente, da galeria e da ação temporária, mas com a adesão intensa das pessoas ao museu a estratégia mostrou poder passar de provisória a fundacional" (RCJV, 2010, s.p). Em articulação com esta estratégia de procurar novas formas de comunicação, ainda antes da inauguração, foi "editado o primeiro catálogo do MUDE com um conceito, formato e distribuição originais" (Coutinho, 2009, p.13) – uma revista profusamente ilustrada e vendida nas bancas de jornais e revistas do país, de modo a chegar a toda a população e a contribuir para a democratização da cultura do Design.

Importa ainda analisar a exposição *Ante-estreia – Flashes da Coleção*, do ponto de vista curatorial. A exposição apresentava um conjunto de 170 peças que protagonizaram alterações profundas no século XX. Colocadas sobre paletes de pinho, as peças comunicavam diretamente com cada visitante. Em lugar de serem dispostas como objetos de desejo, apartadas do público, a proximidade permitia sentir a relação direta com o próprio corpo e compreender, de forma simples e imediata, a escala, a proporção, a antropometria e ergonomia, questões subjacentes ao desenho de qualquer objeto (Coutinho, 2014b, pp.43-45). Mobiliário e vestuário apresentavam-se de modo a que o visitante pudesse descobrir algumas das peças icónicas do Design que, na sua época, provocaram mudanças nos hábitos, nas mentalidades e nas atitudes. Enquanto se exploravam os contrastes entre a imperfeição e a rudeza do espaço envolvente e a sofisticação das várias peças em exposição, o branco das paletes e das telas retroiluminadas fazia recortar as silhuetas dos objetos. Tendo o branco como pano de fundo, destacavam-se as formas mais ou menos escultóricas do mobiliário e do vestuário e a diversidade de cores. A ausência quase total de vitrinas, plintos ou outros dispositivos museográficos contribuiu de modo significativo para um diálogo direto entre as peças e os visitantes (ver figura 280-283). Prosseguindo a filosofia processual inerente a um *work in progress*, e dado que o projeto inicial era assumido como uma instalação temporária, dois anos mais tarde, em maio de 2011, a exposição foi totalmente renovada, nomeadamente por um envelhecimento rápido dos materiais e do espaço, apresentando-se, assim, a exposição *Único e Múltiplo*, que percorria o século XX para avaliar a evolução do Design, entre a lógica de mercado e uma perspetiva mais experimental e concetual. Para esta nova apresentação, o arquiteto responsável pelo Design expositivo foi Luís

Miguel Saraiva. Substituíram-se as paletes de pinho por plataformas mais estáveis e seguras, modificou-se o sistema das legendas dos objetos e aumentaram-se os textos de enquadramento, incluindo agora uma cronologia de apoio, de modo a permitir uma leitura comparada do Design com a tecnologia, a Economia, as Ciências, as Artes e a Arquitetura.

Fig. 280 Exposição *Anteestreia – Flashes da Coleção*, piso térreo, perspetiva geral da área central no interior do balcão, 2009

(MUDE©Fernando Guerra)

Fig. 281 Exposição *Anteestreia – Flashes da Coleção*, piso térreo. Em primeiro plano, Verner Panton, Panton Tower, (1969), 2009

(MUDE©Fernando Guerra)

Fig. 282 Exposição *Anteestreia – Flashes da Coleção*, piso térreo, exterior do Balcão, 2009
(MUDE©Luisa Ferreira)

Fig. 283 Exposição Ante-estreia – Flashes da Coleção, piso térreo, Núcleo Pop, 2009
(MUDE©Luisa Ferreira)

Dois exemplos da dinâmica processual gerada entre a "preservação pelo uso" e a forma como a Arquitetura tem sido encarada como conteúdo expositivo são as duas exposições realizadas em simultâneo em 2012: *Nacional e Ultramarino. O BNU e a Arquitetura do poder: entre o antigo e o moderno*; e *INTERIORES*. *100 anos de Arquitetura de interiores em Portugal*, respetivamente com curadoria de Coutinho e de Conceição Amaral (n.1966), à época diretora do Museu de Artes Decorativas Portuguesas-Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva (FRESS); e de Pedro Gadanho (n.1968), com comissariado científico de Rui Afonso Santos (n.1963). Na primeira exposição, o tema foi o edifício, e na segunda, a sua Arquitetura serviu de inspiração para a solução expositiva.

A exposição *Nacional e Ultramarino*, com desenho expositivo de Luis Miguel Saraiva, foi o pretexto para estudar e conhecer melhor a Arquitetura e a decoração de interiores dos Gabinetes do Governador e da Administração do BNU, obras inacessíveis ao grande público, e da responsabilidade das Oficinas de Artes e Ofícios da FRESS, que se vieram a revelar ser das mais emblemáticas

encomendas que as Oficinas receberam e realizaram entre 1960 e 1964, sendo exemplo da mestria do trabalho artesanal das madeiras, dos metais, da pintura decorativa e do douramento, da passamanaria e dos têxteis daquela instituição. O facto de as salas da Administração conservarem os seus materiais e elementos decorativos, de a FRESS ter os desenhos originais do mobiliário e dos detalhes decorativos e de a CGD possuir o mobiliário destas salas fez com que estes espaços pudessem ser reconstituídos integralmente e *in situ*, configurando-se assim a exposição. Pela primeira vez, o público podia visitar este ambiente que outrora era de acesso muito seletivo. Junto ao mobiliário, expunham-se os respetivos desenhos à escala 1:1, sendo ainda possível visionar imagens da construção do edifício e ouvir o testemunho de antigos funcionários do BNU. O Estilo Império ficou bem evidente nas imagens de capitéis, colunas ou balaustradas; nas cabeças e patas de leões e leopardos que decoram as pernas das cadeiras e das mesas; e nos escudos, lanças, armaduras ou figuras aladas dos candeeiros e objetos decorativos. A exposição mostrava ainda como algumas das empresas que impulsionaram o desenvolvimento do Design moderno, haviam equipado os espaços de trabalho e de atendimento do banco, entre as quais, a moderna Casa Jalco, a Casa de decoração Joaquim Mitninsky e a FOC – Fábrica Osório de Castro (Coutinho, 2012, pp.24-26). A presença destas marcas de desenho e de equipamento de espaços interiores é de assinalar porque simboliza o contexto de finais dos anos 1950 e anos 60, em Portugal, como um período de afirmação do Design, ou seja, também a este propósito, o BNU representa o momento em que a produção industrial de mobiliário em Portugal se começa a tornar uma realidade (ver figura 284-286).

Fig. 284 Exposição *Nacional e Ultramarino*, piso 2, perspetiva 1, 2010
(MUDE©Luisa Ferreira)

Fig. 285 Exposição *Nacional e Ultramarino*, piso 2, perspetiva 2, 2010
(MUDE©Luisa Ferreira)

Fig. 286 Exposição *Nacional e Ultramarino*, piso 2, reconstituição do Gabinete do Administrador, 2010
(MUDE©Luisa Ferreira)

Na exposição *INTERIORES*. *100 anos de Arquitetura de Interiores em Portugal* a solução expositiva foi encontrada na história do próprio edifício, mais concretamente na gaiola pombalina, entretanto profundamente alterada. O ateliê Olga Sanina & Marcelo Dantas Arquitectos (2013), responsável pelo desenho expositivo, resume esta intenção:

> "tornou-se óbvio que, na relação com o tema e com o espaço, deveríamos recuperar algo de original para este projecto, sobretudo ao nível da sua matéria base, e até do seu desenho, numa relação franca e contrastada com o espaço actual. As características construtivas desta parede, e de toda a exposição, revelam-se numa intervenção plástica que, como no restante edifício, expõe o interior estrutural da parede, e revela também, aos poucos, a restante intervenção. Dentro de um único volume, solto e de limites precisos dentro do espaço do museu, criam-se vários nichos expositivos (...). O percurso expositivo desenvolve-se ao longo da sala, ao redor do volume, numa distribuição encadeada das dez décadas do século XX, com nichos que evocam interiores públicos e privados." (pp.29-33) (ver figura 287-289).

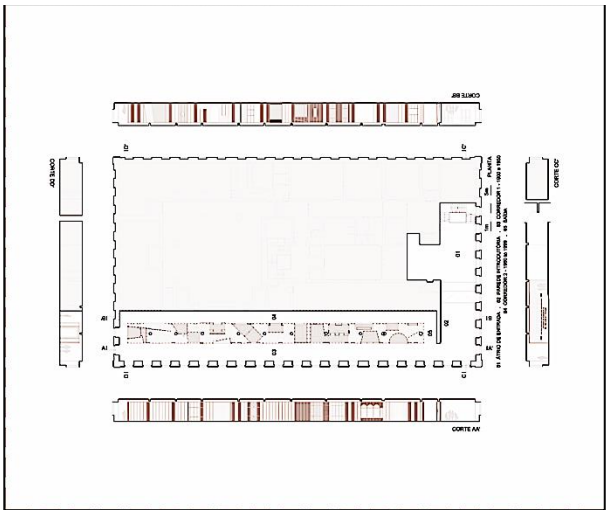


Fig. 287 Olga Sanina & Marcelo Dantas, Planta e alçado da exposição *INTERIORES*, piso 2, 2010
(©Olga Sanina & Marcelo Dantas. MUDE)

Fig. 288 Perspetiva geral da exposição *INTERIORES*, piso 2, 2010
(MUDE©Luisa Ferreira)

Fig. 289 Núcleo da Loja *Ana Salazar*, Rua do Carmo, exposição I*NTERIORES*, piso 2, 2010
(MUDE©Luisa Ferreira)

Em termos concetuais, a dialética entre a "Preservação pelo uso" e a "Arquitetura como conteúdo expositivo" foi sendo aprofundada, gerando um movimento circular e dinâmico, à medida em que mais um piso era aberto ao público[166]. Ou seja, o conhecimento e a experiência diária do edifício faziam parte do desenvolvimento do museu, enquanto que cada nova exposição revelava novos espaços e validava a sua preservação. Todos estes processos tornam a construção do MUDE num projeto de Design, entendendo-o como verbo, ou seja, como a ação de projetar ou de agir estrategicamente com um determinado propósito e metodologia de investigação (Flusser, 2010, p.9), sendo um caso de estudo interessante para a Museologia e a Museografia.

Na sequência da dialéctica explicitada neste subcapítulo, reconheceu-se o valor material, histórico e arquitetónico desta ruína moderna, ao mesmo tempo que se consolidou a consciência de que esse valor resultava da qualidade do desenho do espaço, da sua capacidade de ser multifunctional e da historicidade dos seus materiais. A herança passou a património, ao mesmo tempo que a ruína se assumia como matéria do conceito museográfico e arquitetónico, dando informações substanciais para o desenvolvimento do projeto de requalificação integral do edifício em termos de acessos, circulações, soluções técnicas ou organização espacial das valências do museu. Este entendimento tem como pressuposto o princípio de que as ruínas, conforme defende Moneo (1997):

> "en su estado non finito, nos enseñan a veces lo que sabíamos pêro habíamos olvidado, lo que no habíamos visto en lo que vemos: en síntesis lo más obvio del arte de construir: el entrecruzamiento de un mundo formal y un mundo material que la ruína muestra desde su interior"[167] (p.15).

Esta perspetiva é particularmente potenciadora para o museu se existir "una dialéctica entre el análisis de las ruínas y el proyecto que surge de ellas en el presente: se ve en ellas – yo diria – lo que se necessita"[168] (Moneo, 1997, p.15). Esta estratégia, em termos patrimoniais, integra e coabita, em lugar de romper ou de transformar radicalmente, tendo em consideração os grandes princípios definidos na Carta de Veneza (1964) e a Carta de Burra (1999), sendo um exemplo de como a conservação de um património é mais eficaz quando existe uma adaptação para um uso que sublinha

[166] Depois da abertura das duas exposições inaugurais, em maio de 2009, nos pisos 0 e 1, o piso 2 foi aberto ao público em outubro do mesmo ano. Em 2010, a área expositiva compreendia o piso 0, 1, 2, abrindo-se em dezembro a sala dos cofres de aluguer, no piso -1 e pontualmente o piso 3. Em 2011, tornou-se disponível para utilização regular o auditório e, em 2012, as antigas salas do governador, adjacentes ao auditório 2011. O piso 3 passou também a ter uma ocupação regular.

[167] "em seu estado não-finito, ensina-nos, por vezes, o que sabíamos, mas que havíamos esquecido, o que não havíamos visto no que olhamos: em síntese, o que é mais óbvio na arte de construir: o entrecruzamento entre um mundo formal e um mundo material que a ruína mostra por dentro" (trad. autora).

[168] "uma dialética entre a análise das ruínas e o projeto que emerge delas no presente: Vê-se nelas – eu diria – o que se necessita" (trad. autora).

o seu valor cultural e é vivido pela comunidade. Outro elemento relevante é que a "preservação pelo uso" considerou a convivência dos mais diversos estilos e linguagens, sem privilegiar um em detrimento de outro, reconhecendo que o valor cultural do edifício resultava exatamente dessa justaposição. Considera-se que, desta forma, se conquista a "riqueza arquitectónica" de convivência ininterrupta e contínua entre os vários tempos em presença num determinado lugar, como modo de aprendizagem, tal como defende Moneo (1997, p.11). Conforme Huyssen (2010, p.21) visualiza ("in the ruin, history appears spatialized, and built space temporalized"[169]) a particularidade de um museu dedicado ao Design estar num edifício com esta matriz permite viver uma multi-temporalidade que se configura como um factor de relevância, "uma vez que o edifício é um arquivo documental de si mesmo" (Coutinho, Saraiva, 2015, s.p).

O papel de uma História operativa

A estratégia analisada anteriormente foi fundamentada na experiência *in situ* e apoiada numa história operativa assumida como "verdadeira propedêutica para a prática da arquitetura", metodologia defendida por Choay (2005, p.38) como meio de reposicionar o valor patrimonial na atualidade. Foi deste modo que o MUDE se afirmou como um projeto museológico *site-specific*. A par com um vasto levantamento iconográfico e documental sobre o edifício, a sua história e a sua arquitetura, procedeu-se também à preservação do mobiliário reminiscente, à reposição progressiva das obras de Artes Plásticas e de Artes Decorativas e à reabilitação dos espaços existentes, dando-lhes uma funcionalidade e tirando partindo das suas valências, mas em contexto museológico.

Esta história operativa contribuiu também para o desenvolvimento dos projetos de Arquitetura e especialidades do projeto de requalificação integral do edifício do MUDE, de modo a fundamentar as grandes opções estratégicas das obras, entretanto iniciadas em 2016. A solução encontrada para o reforço da construção estrutural é um exemplo dessa complementaridade entre história e projeto, teoria e prática. Nas palavras do autor do projeto de estrutura e fundações:

> "as paredes exteriores, em tijolos sólidos e argamassa de pedra, não dão uma resposta adequada ao esforço de tração resultante de um grande terramoto. Um dos objetivos dos projetos de fundação e estrutura é resolver esse problema, e a solução deve ser encontrada para garantir o objetivo museológico de preservar o tijolo e a laje em vista. Com base na 'estrutura da gaiola pombalina', encontramos a resposta: a introdução de armações de aço na janela, unidas com varas de aço colocadas dentro das paredes e permitindo o esforço de tração em suas superfícies" (Rodrigues, 2014, s.p.) (ver figura 290)

[169] "na ruína, a história aparece espacializada e o espaço do edifício ganha temporalidade" (trad. autora).

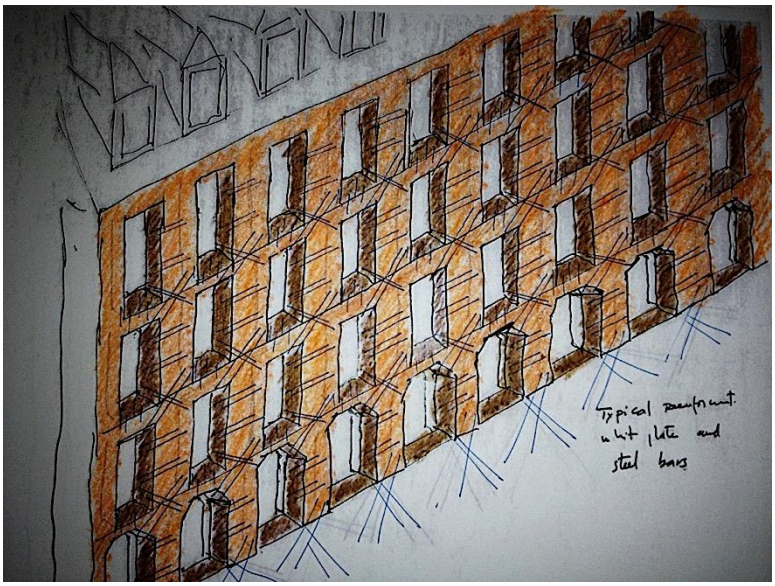


Fig. 290 Fernando Rodrigues, desenho do conceito do reforço estrutural do edifício, 2014
(©Araproject. MUDE)

Outro exemplo do valor da história operativa para o desenvolvimento da Museologia e do projeto de Arquitetura do MUDE é a futura organização funcional dos serviços do museu. O objetivo é transformar um edifício pensado como um espaço fechado, hierárquico e segregado que refletia uma cultura autocrática, num lugar vivo, inclusivo e dinâmico que promova a experiência plena e participativa dos seus visitantes (Coutinho, Santos, Fernandes, 2017, pp.8.13-8.14). Para o concretizar, o programa define a abertura ao público da maioria das áreas de acesso restrito do antigo banco, transformando-as em espaços públicos para atividades educacionais, residências de designers, centros de documentação, debates e encontros. É também projetado um sistema de circulação multidirecional e fluido, apenas com os acessos verticais existentes, de modo a oferecer múltiplas opções para que cada visitante possa alcançar as diferentes áreas públicas e escolher os seus percursos. Além disso, as múltiplas valências do museu desenvolvem-se na configuração espacial atual ou reativam espaços originais, que, entretanto, se encontravam fechados (Saraiva, 2014). O piso 0 é marioritariamente afeto à loja do museu, para além de ser a área de receção do público, reabrindo-se as portas de acesso existentes nos alçados da Rua da Prata, Rua de S. Julião e Rua do Comércio, conforme acontecia outrora, de modo a criar um prolongamento das ruas no interior. No piso -1, as salas dos cofres para grandes volumes passam a funcionar integralmente como reservas para a coleção de moda, enquanto a sala de cofres de aluguer se mantém intacta, funcionando como espaço expositivo. O antigo restaurante da Administração do BNU, no piso 6, torna-se a cafeteria e esplanada do MUDE. Os pisos 1, 2, 4 e 5 destinam-se a exposições temporárias, Biblioteca de Design, oficinas educativas, salas de ensaio, residências para designers, auditório e respetivas áreas de apoio, cafetaria, salas de eventos e reservas, estas últimas parcialmente visíveis e visitáveis, sendo o piso 3 exclusivamente dedicado à exposição de longa duração. No piso 2,

encontra-se uma das áreas a preservar, o auditório em plateia, com 200 lugares, *foyer* e cafetaria, permitindo que o público possa vivenciar um ambiente dos anos 1990, desenhado por dois importantes designers nacionais, António Garcia e Daciano da Costa (1930-2005). Todas as galerias expositivas, à exceção da sala de cofres, continuam a ser desenhadas como espaços abertos e flexíveis, de modo a garantir a continuação da estratégia de experimentação de diferentes instalações e encenações (ver Anexo 1).

Mesmo a intervenção mais radical do projeto de Arquitetura contempla a memória espacial do edifício, ao reabrir a laje entre os pisos 3 e 4, reabilitando o átrio octogonal central do desenho de Tertuliano Marques, ao mesmo tempo que oferece ao museu uma área de pé direito mais alto que permita a apresentação de peças de maior dimensão (Saraiva, 2014) (ver figura 291).

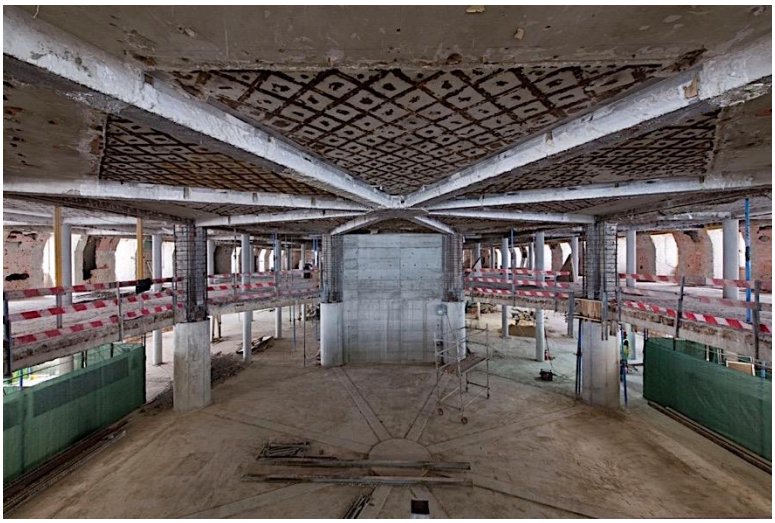


Fig. 291 Ligação do piso 3 e 4, na área do octogóno, após a abertura da laje. Imagem de obra, 2017
(MUDE©Luisa Ferreira)

O projeto de Arquitetura tomou a instalação inicial desenhada em 2009 e toda a história do MUDE até 2016 como referência e pretende colocar em evidência a coabitação das quatro grandes fases de obra no edifício, respetivamente os projetos de Tertuliano Marques e de Cristino da Silva, a demolição resultante do projeto do ateliê Arquiprojeta e o atual projeto de Luís Miguel Saraiva (Saraiva, 2014). A heterogeneidade do edifício e dos elementos que se pretendem preservar fazem com que o projeto seja *object-site*, com uma metodologia de intervenção adaptada a cada situação (Coutinho, Saraiva, 2015, s.p.). Coabitam, assim, ações de conservação, de restauro e de adaptação, enquanto que as novas construções procuram criar uma visão unitária que integre os diferentes tempos em presença, sublinhando o significado cultural deste património. Deste modo, o edifício tornar-se-á um testemunho vivo da cultura arquitectónica e das técnicas de construção desde o

século XVIII até ao século XXI, potencializando-se o papel didático das preexistencias, mantendo-se como conteúdo e como elemento ativo de toda a programação.

A Exposição como "Obra Aberta"

A organização espacial das áreas utilizadas para exposições é marcada pela quadrícula formada pela malha regular de pilares e vigas (4.20mx4.20m), pelo pé direito relativamente baixo (cerca de 3,40m) e pela métrica de vãos de janela que distam entre si 1.60m, criando um ritmo constante nos quatro alçados e permitindo uma ligação visual direta com a rua e a cidade envolvente. Sem divisórias interiores, o espaço é banhado por uma luz natural, com diferentes gradações, consoante a estação do ano, as condições meterológicas e as horas do dia. As paredes e os tetos sem reboco fazem com que o tijolo, o cimento e o ferro sejam os materiais dominantes. A inexistência de divisórias interiores completa a caracterização dos espaços.

No MUDE, as exposições são encenadas nestes espaços sem recorrer a barreiras visuais. As peças são apresentadas em relação umas com as outras, com o espaço em redor e com os vários circuitos abertos, que oferecem a possibilidade de vários diálogos visuais. Os visitantes quase podem tocar as peças, andar em seu redor, vê-las a 360° (Coutinho, 2014b, pp.43-44). Mais do que um corredor ou um sistema *enfilade* com um sentido único e linear, a exposição promove diferentes percursos e um circuito aberto. Os visitantes podem optar pelo seu próprio percurso, seja seguindo a trajetória proposta pelos textos, mapas ou elementos gráficos; ou deixando-se atrair por objetos específicos, por imagens ou músicas. Concebidas tendo como referência o conceito de "Obra Aberta" (Umberto Eco, 1962/1991), as exposições desafiam o público a construir o seu próprio significado e valor, à semelhança do que é sugerido pela Arte Contemporânea. Esta estratégia curatorial, que tem por base a teoria de Eco, entende a Exposição como obra em si e não apenas como meio para a apresentação de outras obras, na medida em que:

> "o diálogo das peças, entre si e com os outros elementos que constituem a exposição – arquitetura; organização espacial; materiais, cores e acabamentos; textos, legendas e suportes gráficos; iluminação; discurso e circuito expositivo; expositores e outros materiais expositivos; ritmo e perspetivas visuais – origina, em paralelo, uma outra obra, experienciada por cada visitante de modo diferente" (Coutinho, Tostões, 2014, p.3).

A referência ao conceito de "Obra Aberta" no campo da curadoria é deixada em aberto pelo próprio Eco, uma vez que não trata da qualidade inerente da Arte, mas da relação e da comunicação estabelecida entre o trabalho e cada um dos seus recetores (Eco 1962/1991, pp.28-29). Bishop (2004, p.62) já mencionara Eco como um dos pioneiros da estética relacional, por ter focado a sua reflexão na receção da obra, e não na própria obra. A abertura para múltiplas interpretações e o

lugar central que é atribuído ao visitante na construção da sua própria leitura, dois princípios centrais da criação contemporânea e da "Obra Aberta" de Eco poderiam e deveriam ser mais apropriados pela Museologia e pela Curadoria. Revela-se de particular pertinência a noção de que a Obra Aberta "é passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração da sua irreproduzível singularidade" e de que o recetor ocupa um lugar privilegiado, pois "em cada fruição a obra revive dentro de uma perspetiva original" (Eco, 1962/1991, p.40). A própria teoria de Eco, ao estruturar-se no campo da "relação fruitiva" e da "comunicação" que existe entre as obras e cada recetor/visitante/espectador, coloca a tónica no modo como estas se apresentam, no contexto onde se colocam e na forma como comunicam com o visitante. Assim, a sua teoria estende-se naturalmente ao campo expositivo como lugar privilegiado desse encontro (Coutinho, Tostões, 2014, p.10), ou seja, o sujeito, que hoje tem maior acessibilidade à obra pela sua reprodução e difusão digital, no contacto direto com a obra no espaço expositivo redimensiona a sua relação subjetiva com ela. Por isso, os conceitos de Eco de "descontinuidade", de "imprevisibilidade", de "justaposição" e de "oposições dialéticas" ganham pertinência no espaço expositivo, devendo ser introduzidos na relação entre as peças e as peças, as peças e o espaço e as peças e os visitantes, para poder abrir ilimitadas e infinitas perspetivas e discussões, em lugar de construir uma mensagem fechada e conclusiva, tendo em conta que "juxtapositions, contrasts, unspoken assumptions, and spatiotemporal flows – aspects of exhibitions that defy modular analysis – are also part of exhibition communication and the ways visitors engage them"[170] (Lam, 2013, pp.37-38). Dependendo da natureza destes contrastes, e das informações, pistas ou estímulos que são oferecidos e deixados em aberto, mais são ativadas as interpretações e leituras individuais. A riqueza encontra-se, em grande medida, nos interstícios, entre as obras, os espaços e os visitantes. Esta natureza aberta não significa que a Exposição como "Obra Aberta" não tenha uma determinada estrutura ou sentido, só que esse sentido deve ter a maior abrangência possível, conforme também refere Eco (1962/1991, p.48), integrando no conceito curatorial:

> "o principio de que cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particulamente condiconada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspetiva individual (Eco, 1962/1991, p.40).

A Exposição pode assim passar a ser vivida como uma experiência individual que ativa, de facto, o público em termos inteletuais e emocionais, uma vez que o induz a um processo de decifração da

[170] "justaposições, contrastes, hipóteses não explícitas e fluxos espaço-temporais – aspetos expositivos que desafiam a análise – fazem também parte da comunicação de uma exposição e das formas como os visitantes são envolvidos" (trad. autora).

informação, de reflexão sobre o proposto, e de leitura das obras e da Exposição. Na hipótese da Exposição como "Obra Aberta", a organização do espaço tem importância para a real construção de um discurso aberto e instigador. No MUDE, a espacialidade do edifício potencializa este pensamento de duas maneiras diferentes. Por um lado, como afirma Ustárroz (1997, p.20 e p.35), nos espaços fragmentados como os do MUDE, os fragmentos têm um poder evocativo e criativo, ao mesmo tempo que compete aos visitantes encontrarem uma possível visão unitária. Por outro lado, o espaço aberto e o ambiente despojado e descarnado permitem uma flexibilidade de soluções, instalações e cenografias. No MUDE, têm sido privilegiadas estas características de modo a permitir encontrar diferentes soluções expositivas abertas, o que faz com que o visitante, em cada nova exposição, percecione o espaço de uma outra forma, uma vez que os diferentes acessos, circuitos e configurações expositivas transformam o modo como este é sentido e experienciado. A preferência expositiva pelo espaço aberto, quase sem divisórias, pretende oferecer ao visitante uma perspetiva geral da exposição, trabalhando a sua visão periférica. Criam-se vários focos de atenção e fomenta-se, em termos físicos, múltiplos caminhos em simultâneo. Mesmo propondo um percurso, este não é determinante nem único, o que faz com que cada exposição seja um convite à experiência do espaço e das obras, dispostas de modo a que cada visitante possa descobrir as suas múltiplas leituras.

Para explicar a estratégia de Exposição como "Obra Aberta" no MUDE, descreve-se alguns dos exemplos mais representativos.

Na exposição *Ante-estreia* já referida (piso 0), os visitantes eram recebidos com a explosão final de *Zabriskie Point* (1970), de Michelangelo Antonioni (1912-2007), um filme que rompeu com a narrativa linear para apresentar uma cinematografia inovadora e experimental. Fotograma a fotograma, a explosão aproximava-se, enquanto objetos do quotidiano eram estilhaçados e projetados no espaço, em direção ao espectador. Puro prazer visual, intensificado pela banda sonora eletrizante e hipnótica dos Pink Floyd, esta explosão dava o mote para toda a exposição, que pretendia oferecer ao visitante a possibilidade de descobrir novos significados e interpretações. Frente a ela, era exibido o serviço de mesa *American Modern Dinnerware* (1937) da autoria de Russel Wright (1904-1976). De um lado, um dos produtos que provocou uma revolução nos lares da classe média americana e teve um importante contributo para a sociedade de consumo; do outro, um vídeo de um dos mais emblemáticos filmes da contracultura. O objetivo era criar tensão e oferecer ao visitante a liberdade de se interrogar sobre as razões existentes por detrás desta justaposição (ver figura 292).

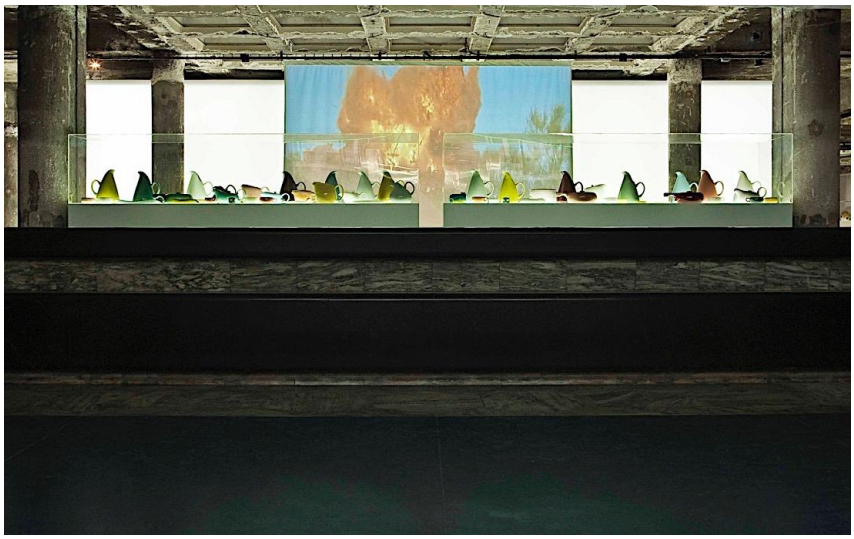


Fig. 292 Exposição *Anteestreia – Flashes da Coleção*, piso térreo, entrada – Instalação inicial, 2009
(MUDE©Luisa Ferreira)

Um outro exemplo desta tensão que Bishop (2004, pp.77-79) denomina "desconforto", "estranheza", "fricção" ou "antagonismo": a apresentação da cadeira de Hans Wegner (1914-2007), *Classic Model JH 501* (1949) com o vídeo do debate das eleições presidenciais Kennedy *versus* Nixon, em 1960, como pano de fundo. Em 1960, pela primeira vez na história, todos os eleitores puderam ver dois candidatos presidenciais ao vivo num frente a frente. E o contraste entre os dois homens foi flagrante: Nixon parecia pálido e cansado na televisão, contrastando com um adversário elegante, carismático e visivelmente confiante. Kennedy optou por passar quase todo o tempo de pé, raramente usando as cadeiras de braços escolhidas para o décor. Quando vazias, estas tiveram um papel importante no cenário. Na rádio, Nixon ganhou o debate, mas um inquérito aos telespectadores mostrou que para eles Kennedy fora o grande vencedor. Exibir as cadeiras que integravam o cenário, paralelamente ao vídeo deste debate, procurava incitar à reflexão sobre a relação entre a democracia e o poder dos meios de comunicação e traduzia a abordagem do museu de fornecer pistas e sugerir leituras várias, em vez de apresentar uma mensagem única e fechada (Coutinho, 2017, p.73).

Em 2009, na exposição *É Proibido Proibir!* (piso 1, com curadoria de Coutinho) que evocava a forte contestação da sociedade de consumo, a recusa das instituições e da moral vigente, a revolução sexual, o espírito de contracultura e o *flower power* que marcam o final dos anos 1960 e o início dos anos 70, a cenografia expositiva de José Manuel Castanheira (n.1952) sublinhava o derrube de todas as convenções. Pensada como uma instalação multissensorial, de som, luz, cor, imagem, objeto e texto, a exposição apelava às emoções do visitante, ao propor um mergulho num espaço muito táctil e sensitivo, saturado de referências e de cores (verde-alface, cor-de-rosa-choque). O espírito de

contestação que marca também o Design era materializado pela própria forma inconvencional de expor os objetos e o vestuário. Em plataformas de carpélio branco elevadas do chão em diferentes inclinações, dispunham-se os novos móveis de assento, candeeiros, televisores ou máquinas de escrever, numa aparente anarquia. A cenografia explorava também as noções de interior e exterior ao criar quatro "casas" em policarbonato translúcido e chão de carpélio verde onde se apresentam algumas das peças mais revolucionárias da época, como a mini-kitchen (1963) e os copos *Smoke* (1964) de Joe Colombo ou o candeeiro de pé *Moloch* (1970-71) de Gaetano Pesce. No exterior destas "casas", a exposição procurava evocar o espírito da rua, tão marcante neste período. Fugia-se ainda da apresentação museográfica convencional dos coordenados de moda, optando-se por manequins de rostos, cores e posições diferentes, em lugar dos asséticos e normalizados bustos, que envergavam peças de Zandra Rhodes (n.1940), Bill Gibb (1943-1988), Courrèges (1923-2016), Emilio Pucci (1914-1992), Mary Quant (1930-1990) ou Ossie Clark (1942-1996) (Coutinho, 2014b, pp. 66-68) (ver figura 293-296).

Fig. 293 José Manuel Castanheira, desenho da exposição *É Proibido Proibir*, piso 1, 2010.
(©José Manuel Castanheira. MUDE)

Fig. 294 Exposição *É Proibido Proibir*, piso 1, perspetiva geral, 2010
(©Rupert Dan. cedência MUDE)

Fig. 295 Exposição *É Proibido Proibir*, piso 1, plataformas expositivas para as peças de equipamento, 2010
(©Rupert Dan. cedência MUDE)

Fig. 296 Exposição *É Proibido Proibir*, piso 1, Ambiente Doméstico – Núcleo Joe Colombo, 2010
(©Rupert Dan. cedência MUDE)

Na exposição *Lá Vai Ela, Formosa e Segura* (2010, piso 1, com curadoria de João Seixas (n.1950) e Pedro Teotónio Pereira (n.1964) que mostrava a evolução da *scooter* entre 1945 e 1970, através de uma seleção de motocicletas da "Coleção João Seixas", em paralelo com várias peças de moda do MUDE, Frederico Valsassina (n.1955) transformou este piso num espaço viário, com estradas, viadutos ou rampas e traços contínuos e intermitentes a informar os visitantes das áreas onde era possível ou proíbido circular. Numa atmosfera austera, fabricada em viroc, com uma tonalidade cinzenta em sintonia com as preexistências, a iluminação fria proveniente de luminárias fluorescentes fazia recordar os parques de estacionamento norte-americanos. Propondo diferentes caminhos, que incluem a subida de rampas ou escadas, Valsassina cria múltiplos circuitos e oferece a cada visitante novas perspetivas ou pontos de visão sobre os objetos em exposição e a própria arquitetura. A opção por planos inclinados imprime um ritmo ao todo, induzindo a sensação de mobilidade e de velocidade. Mais dinâmicos, os diferentes níveis construídos servem de plataforma para a exposição das 60 *scooters*, selecionadas e agrupadas pelos principais países construtores. Ao estarem dispostas em sentidos divergentes, a perceção e compreensão destas peças sublinha o objetivo principal da narrativa construída – mostrar a pluralidade e a especificidade destes veículos, a sua elegância, bom design, liberdade, agilidade e eficácia, razões da sua popularidade e sucesso comercial (Coutinho, 2014b, pp. 69-71) (ver figura 297-299)

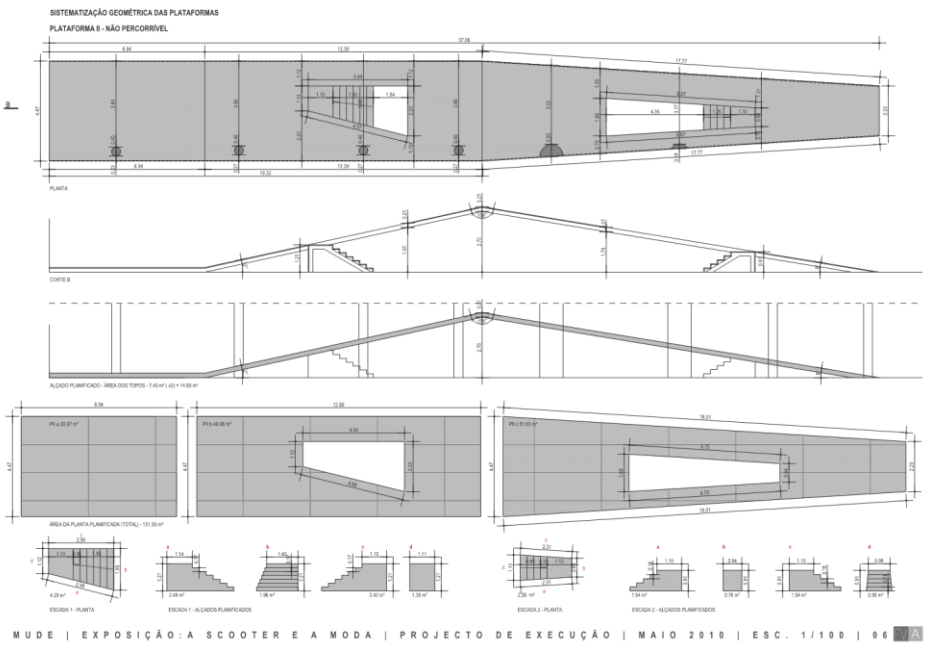


Fig. 297 Frederico Valsassina, exposição *Lá Vai Ela, Formosa e Segura*, piso 1, planta, corte e detalhes da plataforma II – não percorrível, 2010

(©Frederico Valsassina.MUDE)

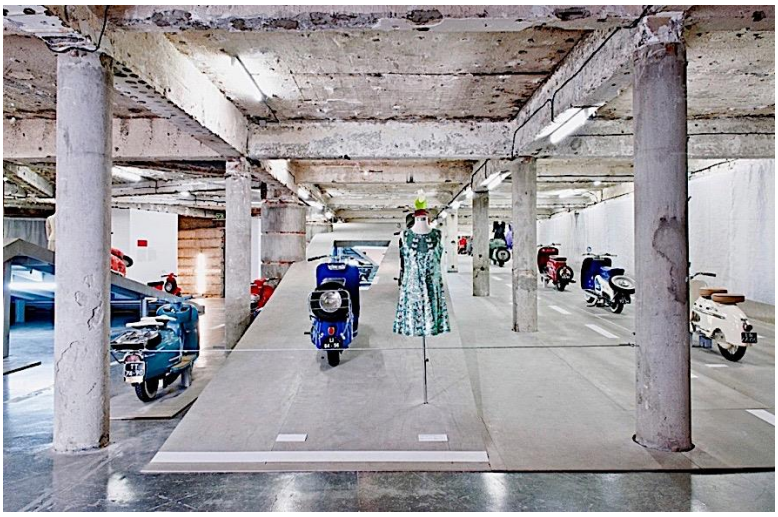


Fig. 298 Exposição *Lá Vai Ela, Formosa e Segura*, piso 1, perspetiva 1, 2010
(MUDE ©PH3)

Fig. 299 Exposição *Lá Vai Ela, Formosa e Segura*, piso 1, perspetiva 2, 2010
(MUDE ©PH3)

Na exposição dedicada a José António Tenente (n.1966) (2010, piso 2, curadoria do próprio designer de moda), a cenografia do espaço expositivo, da autoria de SAMI-arquitetos (Inês Vieira da Silva [n.1976] e Miguel Vieira [n.1977]), em colaboração com Nuno Gusmão (n.1966) (*P-06 atelier*), tomou o tecido como o elemento de união entre o mundo da moda e o mundo da arquitetura.

> "Este conceito ganhou forma concreta no desenho de vários plissados estruturados em tecido voile de cor preta, capazes de articular e dar sentido a longos planos opacos, também eles autoportantes, pensados como fundos de eleição para fazer ressaltar as peças de vestuário a expor. Da alternância entre paredes lineares e plissados curvos, entre elementos opacos e transparentes, resultou uma longa e enleante peça de tecido negro que emprestou à sala rude, em tosco, um ambiente de elegância e requinte – o universo, afinal, de José António Tenente" (SAMI, 2010, s.p).

O serpenteado do tecido, com os seus contrastes de planos lisos e plissados, opacos e transparências intensificava o dramatismo de cada um dos quatro núcleos expositivos principais e acentuava "a

sinuosidade que se pretendia para o seu percurso, característica que reflete, de algum modo, o próprio processo criativo, feito de reflexão e amadurecimento, de José António Tenente" (SAMI, 2010, s.p). Um importante elemento era a iluminação. A iluminação artificial materializava no chão os nomes de cada núcleo, sublinhava o plissado da estrutura de tecido e pontuava cada coordenado, recortando os que estavam quase velados (Coutinho, 2010b) (ver figura 300 e 301).

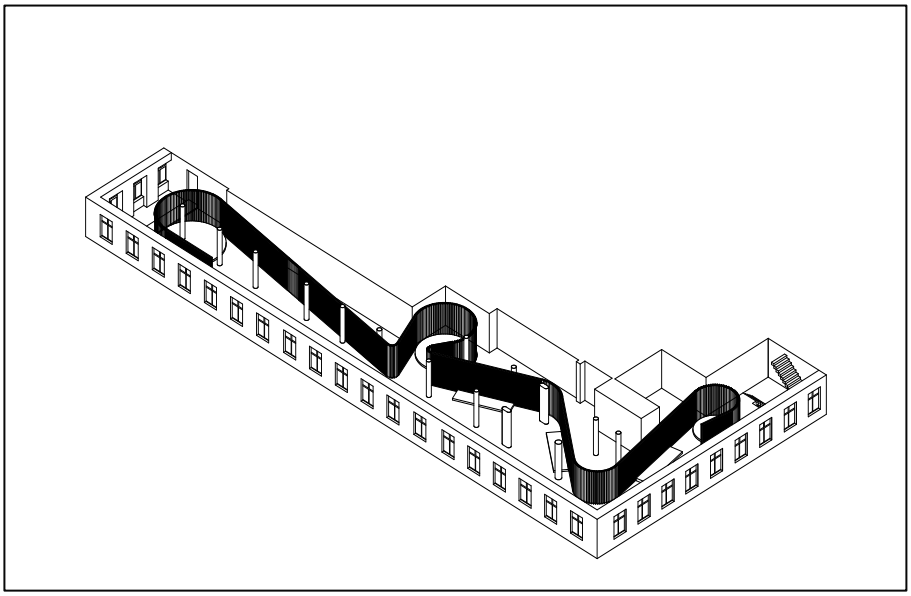


Fig. 300 SAMI, perspetiva axonométrica da exposição *Creative Lab – José António Tenente*, piso 2, 2010
(©SAMI. MUDE)

Fig. 301 Exposição *Creative Lab – José António Tenente*, piso 2, perspetiva geral, 2010
(MUDE©Fernando Guerra)

Em dezembro de 2010, a sala dos cofres de aluguer do antigo BNU foi aberta ao grande público pela primeira vez. Durante mais de cinquenta anos, os 3532 antigos cofres encerraram dinheiro, riquezas e outros valores pessoais. Concebidos e construídos pela prestigiada marca inglesa Chubbsafes, com todos os requisitos de segurança, sofisticação e elegância, os cofres foram executados especificamente para este local em 1964. No projeto de Cristino da Silva, a sala de cofres de aluguer

constitui um projeto quase autónomo, tal o volume de desenhos e detalhes construtivos. Com receção e vestíbulo, salas individuais para consulta privada, sistema de ventilação autónomo, fechaduras com combinação, luminária e mobiliário específicos e caminho de ronda, são uma obra de excelência e com uma unidade estética, para a qual muito contribuiram os materiais escolhidos e o requinte do seu trabalho. O teto, em aço anodizado e sistema de iluminação integrado, as paredes, gradeamentos e cofres em aço inox e bronze, o chão em mosaico de linóleo verde ou em mármore verde com filete em aço e as pesadas portas blindadas configuram um ambiente cinematográfico. O tema escolhido para a exposição inaugural teve um significado simbólico. A decisão foi reabrir a sala dos cofres com uma exposição dedicada a um verdadeiro tesouro do qual depende a sobrevivência das espécies e a sustentabilidade global. Deste modo, os cofres foram abertos para exibir 500 variedades de sementes tradicionais de Portugal e de Espanha (Coutinho, 2011b). A exposição *Sementes, Valor Capital*, com curadoria de Coutinho, possibilitou aos visitantes conhecer melhor um tesouro cultural (as sementes) que se encontra atualmente em risco, numa altura em que os bancos de sementes, a manipulação genética, os sistemas de produção diversificados, os perigos da erosão genética, a salvaguarda da biodiversidade, o impacto negativo dos alimentos geneticamente modificados, o empobrecimento da dieta alimentar e a agricultura urbana são questões cada vez mais atuais. Encerrando o Ano Internacional da Biodiversidade, a exposição foi o resultado da colaboração do Banco de Germoplasma Português, da Associação Colher para Semear e do Instituto Superior de Agronomia. Apresentados de maneira simples, cereais, leguminosas, vegetais e ervas aromáticas refletiam a diversidade e a riqueza da dieta alimentar mediterrânica, um património imaterial da Humanidade. *Sementes. Valor Capital* provocou surpresa devido a ser um tema inesperado para um museu do Design. Parecia um pouco estranha e sem sentido esta relação entre Design, cofres e sementes. No entanto, foi bastante oportuna, tendo em consideração a existência dos cofres como uma das galerias do museu, e especialmente numa época em que a produção e distribuição de alimentos é tão debatida. Um dos objetivos da exposição era relembrar a importância das sementes no desenvolvimento da humanidade, uma vez que elas se encontram na origem da agricultura, dos primeiros povoamentos sedentários, do sistema monetário, da aritmética e da escrita. O outro objetivo passava por concorrer para o desenvolvimento da consciência para a biodiversidade e a necessidade de preservar este valor capital (Coutinho, 2017, pp.69-70) (ver figura 302-305).

Fig. 302 Horácio Novais, Sala dos cofres de aluguer, piso-1. Assinado e n/d (1964)
(Arquivo Histórico CGD)

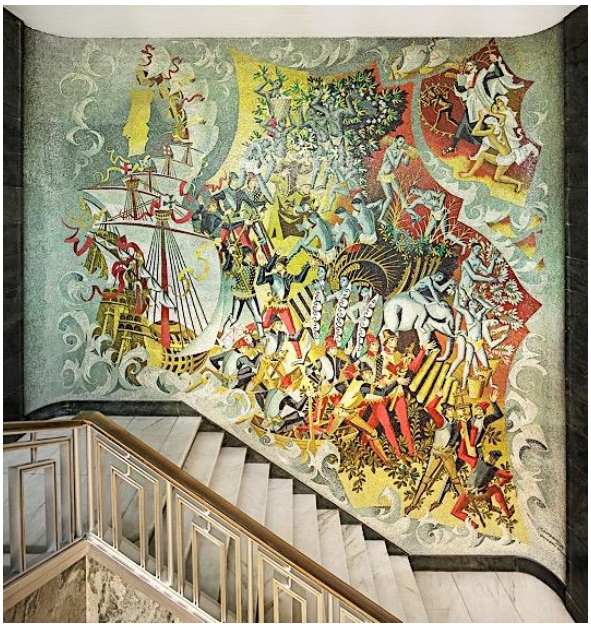


Fig. 303 Guilherme Camarinha, mural *A Epopeia dos Descobrimentos Marítimos*, *Mosaico Donà* (Murano), 1964
(MUDE©Fernando Guerra)

Fig. 304 Exposição *Sementes – Valor Capital*, piso -1, sala dos cofres de aluguer, perspetiva 1, 2010
(MUDE ©Luisa Ferreira)

Fig. 305 Exposição *Sementes – Valor Capital*, piso -1, sala dos cofres de aluguer, perspetiva 2, 2010
(MUDE ©Luisa Ferreira)

Em 2012, a exposição *Cadernos de Equilibrista*, com curadoria de Sónia Diaz Gimenez e desenho expositivo de Nacho Fernández, trouxe ao piso 3 a obra do designer gráfico espanhol Manuel Estrada (n.1953), tendo como ponto de partida os 50 cadernos de desenho produzidos durante dez anos de atividade. Pensada como uma obra gráfica, a exposição tinha uma forte identidade visual e uma interatividade que interpelava cada visitante. Os trabalhos expunham-se em diferentes escalas, e o grafismo falava com clareza, não sendo necessário recorrer a outra linguagem explicativa. Isso permitia que os visitantes, independentemente da sua idade, formação ou conhecimento, ao deambular pelo espaço aberto, descobrissem a importância do desenho no processo criativo de Estrada. Olhando para os vários signos, logos, imagens e marcas apresentados em diferentes escalas e suportes (uns em vitrina, outros na parede; uns em desenho, outros já nas capas dos livros; uns ampliados, configurando telas dispostas no meio da galeria; outros, ainda em esboço nas folhas dos cadernos de desenho) cada visitante mergulhava no universo criativo deste designer (Coutinho, 2014b, pp.86-87) (ver figura 306-309).

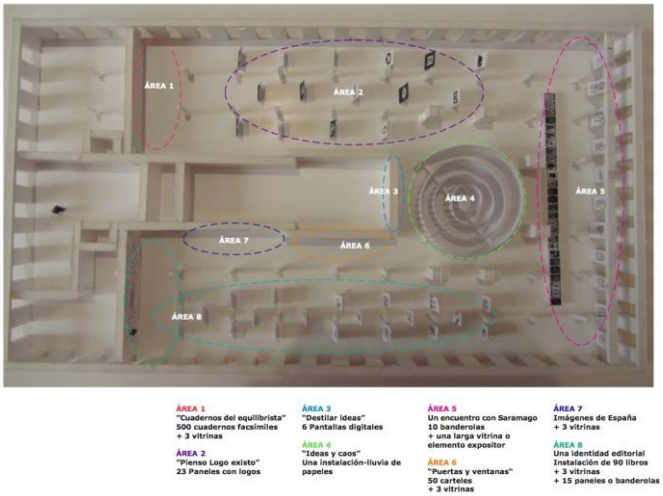


Fig. 306 Nacho Fernández, maqueta da exposição *Cadernos de Equilibrista – Manuel Estrada* com distribuição de núcleos. Piso 3, 2012.
(©Nacho Fernández. MUDE)

Fig. 307 Exposição *Cadernos de Equilibrista – Manuel Estrada*, Piso 3, núcleo Penso, Logo Existo, 2012
(MUDE ©Luisa Ferreira)

Fig. 308 Exposição *Cadernos de Equilibrista – Manuel Estrada*, piso 3, núcleo com 500 cadernos de desenhos de projectos de Manuel Estrada em facsimile, 2012.
(MUDE ©Luisa Ferreira)

Fig. 309 Exposição *Cadernos de Equilibrista – Manuel Estrada*, piso 3, núcleo dos desenhos de projetos, 2012
(MUDE ©Luisa Ferreira)

Em 2013 (piso 1), a exposição *Dentro de ti ó Cidade*, com comissariado de Helena Roseta (n.1947) deu a conhecer o programa de parcerias locais a decorrer em diferentes bairros de Lisboa, através de 30 projetos BIP-ZIP (Bairros e Zonas de Intervenção Prioritária) em curso. Dois anos após o início deste programa, a exposição no MUDE permitiu a uma vasta audiência descobrir a população multicultural que está a reconstruir as suas comunidades locais através da criatividade, da participação de baixo para cima e do compromisso social. No seguimento do espírito deste programa, a exposição foi concebida como um processo aberto e contínuo, mais do que um fim em si mesma. Começava no exterior, à entrada do museu, com performances de rua e outros eventos específicos. O piso 1, com quase 800 metros quadrados, estava dividido em 30 locais, um para cada projeto representado. Cada promotor, através da participação ativa das pessoas envolvidas em cada bairro, era responsável pelo conteúdo, discurso e apresentação do seu "lote". Embora o resultado tenha sido fragmentado, a exposição mostrou-se viva e diversa, refletindo os diferentes projetos em curso. As soluções escolhidas para a apresentação eram simples, com materiais reutilizados de anteriores exposições do MUDE ou pertencentes a cada um dos projetos BIP-ZIP. Durante a exposição houve uma participação ativa de cada comunidade e o MUDE tornou-se a própria cidade. Entre um vasto leque de atividades, os visitantes podiam participar numa cozinha comunitária que fazia o intercâmbio de conhecimentos e receitas de várias culturas; verificar numa sequência de fotografias como todo um bairro tinha sido transformado pelo simples gesto de repintar as fachadas; ir ao encontro de uma proposta de parque intergeracional ou visitar um site virtual que fornece serviços a recém-desempregados; ou descobrir o projeto Remix, uma iniciativa que debate a utilidade e a esperança de vida dos produtos no seio do atual sistema de consumo. Um sentimento de pertença permeou a exposição enquanto os visitantes trocavam ideias com cada promotor permanentemente presente. No MUDE, a exposição tornou possível ao grande público debater de forma prática e simples novas formas de cidadania ativa. Além disso, trouxe para o museu estratégias que induzem à criatividade na resolução de problemas do quotidiano, e que convidam à interação e cumplicidade local, desenvolvendo a dimensão antropológica de cada lugar (Coutinho, 2017, p.70) (ver figura 310 e 311).

Fig. 310 Exposição *Dentro de ti ó Cidade*, piso 1, entrada, 2013
(MUDE ©Luisa Ferreira)

Fig. 311 Exposição Dentro de ti ó Cidade, piso 1, perspetiva geral, 2013
(MUDE ©Luisa Ferreira)

Neste mesmo ano (Piso 2), o MUDE apresentou *O Efeito Instituto*, como parte da Trienal de Arquitetura. Mais do que uma exposição, tratou-se de um espaço de produção e de formação, de falar e de escutar e de partilhar experiências, em oficinas, áreas de leitura e de debate. Organizadas por doze instituições internacionais convidadas, as iniciativas davam voz aos novos caminhos e desafios que a Arquitetura enfrenta. Com curadoria de Dani Admiss, um conjunto de organizações (galerias, arquivos, centros de investigação, museus ou revistas) que têm vindo a discutir sobre a prática da Arquitetura contemporânea foram convidadas para levarem a cabo subsequentes residências. Falamos de Center for Urban Pedagogy (US), Design as Politics (NL), Fabrica (IT), Institut für Raumexperimente (DE), Jornal Arquitectos (PT), LIGA, Espacio para Arquitectura (MX), SALT (TR), Spatial Agency (UK), Storefront for Art and Architecture (US), Strelka Institute (RU), Urban-Think Tank (CH) e Z33 (BE). Durante três meses, o segundo piso do museu tornou-se um espaço vivo onde se debateu simultaneamente Arquitetura, Urbanismo e ação social. O edifício forneceu o necessário para que as organizações pudessem realizar os seus eventos. A primeira instituição foi a Fabrica, organismo sediado em Itália, que concebeu o espaço expositivo e desenhou os suportes expositivos. Mesas, armários, expositores, prateleiras e bancos foram manufaturados a partir de restos de

madeiras de exposições anteriores apresentadas no museu. Em seguida, cada uma das organizações aceitou o programa e fez uso do espaço por seis dias, como residência dinâmica. Qualquer visitante podia ser participante ao juntar-se aos debates, projecções e *workshops*, consultar um livro ou deixar um comentário sobre a temática em discussão. O objetivo era levantar questões, mais do que dar respostas acerca da sociedade do presente e do futuro, através de um programa diverso que fomentava a participação de todos. Em exposição encontravam-se o próprio processo expositivo, as palavras, os pensamentos e as ideias de todos aqueles que vinham viver este espaço (Coutinho, 2017, pp.70-71) (ver figura 312-314).

Fig. 312 Exposição *O Efeito Instituto*, piso 2, workshop Fábrica, 2013
(© Luke Hayes. http://www.close-closer.com/en/programme/the-institute-effect/z33-05-10-nov - Acesso: 2 nov.2016)

Fig. 313 Exposição *O Efeito Instituto*, piso 2, instalação do Institut für Raumexperimente, 2013
(©Diogo Lopes. Acesso: 2 nov.2016)http://www.close-closer.com/en/programme/the-institute-effect/z33-05-10-nov - Acesso: 2 nov.2016)

Fig. 314 Exposição *O Efeito Instituto*, piso 2, Liga 11. Instalação do ateliê MMX, 2013
(©Patricia Reis. http://www.close-closer.com/en/programme/the-institute-effect/liga-espacio-para-arquitectura-12-17-nov - Acesso: 2 nov.2016)

Ainda em 2013, o piso 3 recebeu uma exposição sobre Felipe Oliveira Baptista (n.1975), com curadoria do próprio designer e de Coutinho. Concebida como uma instalação, apresentava 130 coordenados e propunha uma imersão no universo criativo deste designer de moda nacional e internacional, fugindo de um discurso cronológico, fechado e linear. Em torno da instalação vídeo *A Screen to the Brain* que permitia viajar pelo imaginário do designer, os coordenados eram mostrados em várias instalações que evidenciam cinco temáticas constantes no seu percurso: proteção, novos uniformes, reinvenção dos clássicos, geometrias inovadoras, tecnologia *versus* natureza. A opção curatorial privilegiava o diálogo entre propostas de diferentes coleções, de forma a colocar em evidência algumas características estruturais (Coutinho, 2013, p.11). O desenho expositivo de Alexandre de Betak (n.1968) sublinhava as referências arquitetónicas de Felipe Oliveira Baptista, tal como a sua procura por formas básicas e novas geometrias através de um experimentalismo de proporções, cortes e linhas. Cada núcleo temático tinha a sua própria configuração espacial, de modo a sublinhar o discurso curatorial e a natureza dos coordenados em exposição. Os bustos dispunham-se também de formas diferentes, para acentuar a mesma ideia. Os ângulos das diferentes geometrias e dos vários volumes são sublinhados por leds, enquanto nos seus interiores, brancos, apresentam-se os coordenados de moda. Para focar a atenção nas peças dispostas nas plataformas, as legendas eram visualizadas através de pequenos tablets colocados junto a cada núcleo. Múltiplos espelhos atravessam, interpenetram e intersetam a galeria em diferentes ângulos e direções, oferecendo perspetivas ilimitadas e diferentes modos de percecionar o espaço. O resultado é um lugar que vive entre o real e a ficção, o objeto e a sua imagem, traduzindo o próprio universo cénico, performativo e metamórfico da moda. Um espaço caleidoscópico que interpela o visitante, cria uma certa desorientação, mas que simultaneamente permite seguir o discurso proposto e descobrir outros diálogos e leituras. A disposição sequencial dos painéis de espelho cria sucessivas ilusões espacio-temporais. Se há, por um lado, uma fragmentação da realidade espacial, ao mesmo tempo dá-se a

sua duplicação até ao infinito, produzindo uma sensação de vertigem no espaço. A montagem sublinha múltiplas conexões entre as várias peças e cada visitante. Cada peça em exposição acabava por conter os outros pontos do espaço nos quais ela reflete ou que se refletem nela. Consoante a posição e o ponto de vista de cada visitante surgiam múltiplas leituras. Elementos fundamentais da cenografia são os painéis de espelho, produzidos à medida e feitos numa película de polímero esticada em molduras de alumínio. A alta qualidade ótica, grande refletividade, extrema leveza e possibilidade de obter grandes superfícies sem quaisquer cortes ou junções tornam estes painéis quase imateriais. Os ângulos em que são colocados trazem a rua, o Tejo e as fachadas envolventes para o centro do museu ou multiplicam janelas, pilares e peças em exposição. O espaço dilata-se, ganha maior amplitude e expande-se para planos inesperados, onde o interior e o exterior, o real e a ficção acabam por se fundir (Coutinho, Tostões, 2014, p.7) (ver figura 315-318).

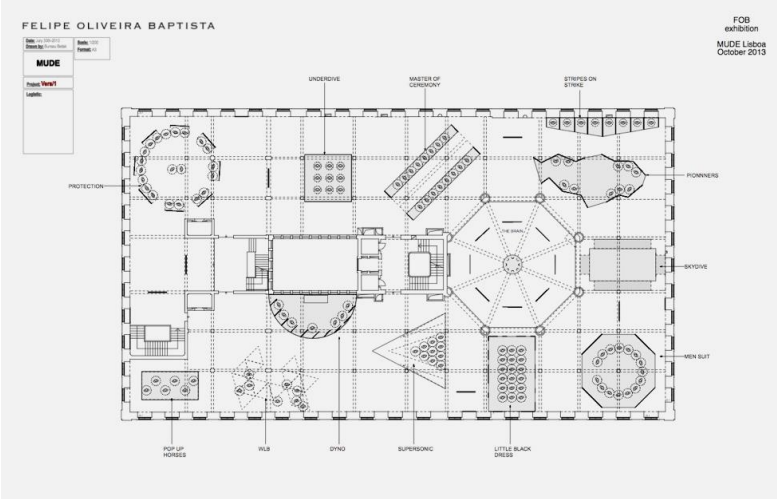


Fig. 315 Alexander de Betak, planta da exposição *Felipe Oliveira Baptista* com distribuição dos núcleos expositivos, piso 3, 2013
(©Betak Studio.MUDE)

Fig. 316 Exposição *Felipe Oliveira Baptista*, piso 3, núcleo Geometrias Variáveis, 2013
(MUDE©Fernando Guerra)

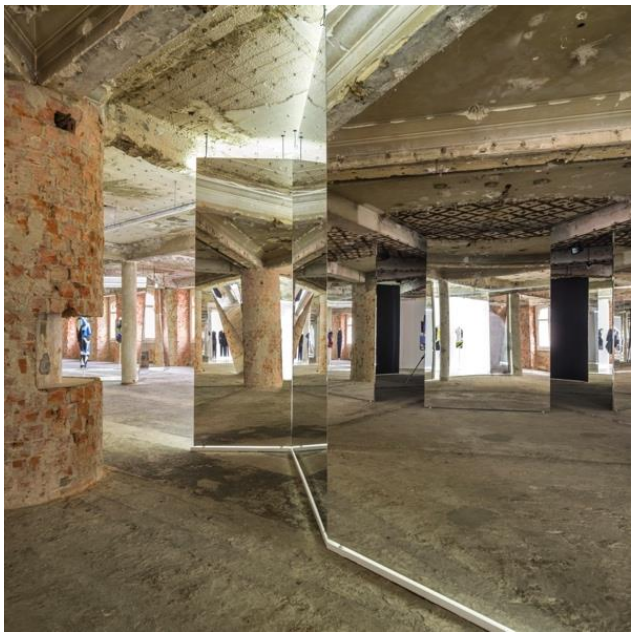


Fig. 317 Exposição *Felipe Oliveira Baptista*, piso 3, espaços Interstícios, 2013
(MUDE©Fernando Guerra)

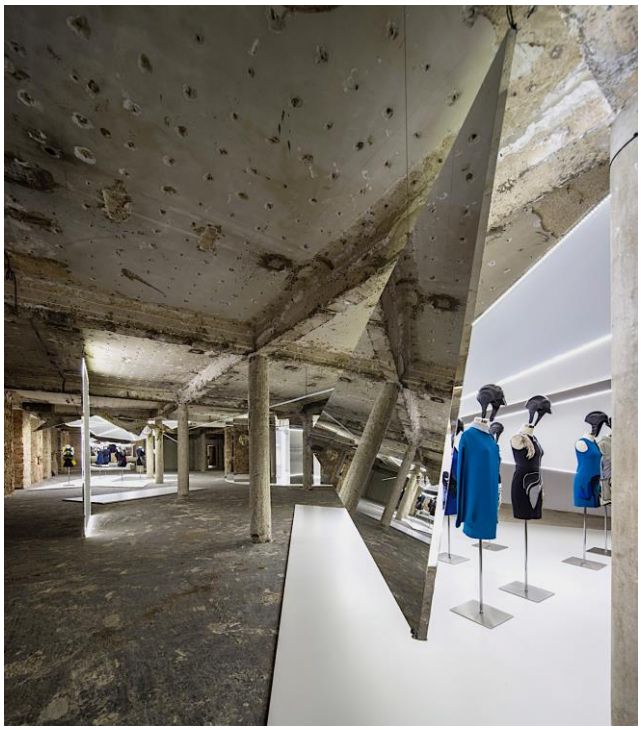


Fig. 318 Exposição *Felipe Oliveira Baptista*, piso 3, núcleo Tecnologia *vs.* Natureza, 2013
(MUDE©Fernando Guerra)

Em dezembro de 2014, o piso 3 volta a metamorfosear-se para receber o trabalho do cenógrafo, figurinista e artista plástico, António Lagarto (n.1948), autor de uma vasta obra que inclui a fotografia e o Cinema, o Design e a ilustração, o Design expositivo e a Arquitetura de interiores. A exposição *De Matrix a Bela Adormecida*, com curadoria de Lagarto e Coutinho, e desenho expositivo do próprio artista, era concebida enquanto obra. No total, expunham-se 250 figurinos desenhados por Lagarto

durante mais de 30 anos de profissão, autonomizando-se agora do espaço cénico para onde foram idealizados para se afirmarem com total protagonismo. Lagarto idealizou a Exposição como uma Obra de grande dramaticidade e sentido plástico. Sem barreiras visuais, os manequins estavam expostos ligeiramente sobrelevados em plataformas corridas, suspensos por fio de aço ou colocados em terreiros de leca, em grande proximidade física com o visitante. A sua disposição e altura, estudadas em detalhe, originavam um discurso expositivo fluido e permitiam quase imaginar o corpo real que o vestiu. Em termos gerais, a interseção visual dos diferentes núcleos de peças era geradora de várias perspetivas, em simultâneo. Fugindo de uma sequência cronológica ou de uma organização didática, a exposição procurava oferecer uma vivência estética, um espaço de contemplação e um tempo de silêncio. Mais uma vez, o discurso era construído de forma aberta. Por exemplo, o figurino de Inês jacente (Teatro *Respiração d'Inês*) exposto no início da exposição voltava a surgir quase no final do percurso, desta vez em fotografia. Era preciso tempo e atenção para as encontrar e estabelecer as associações. Ao entrar na exposição, a ausência brusca de luz era a primeira perceção do visitante, facto que o confronta e provoca desconforto, obrigando-o a parar. Era preciso algum tempo para os olhos se habituarem a uma densa penumbra e conseguirem orientar-se nela. Para provocar o silêncio desejado, a visibilidade era muito reduzida e a iluminação, pontual. Pela primeira vez, as janelas foram pintadas de preto, evitando a contaminação visual das ruas envolventes e construindo uma realidade paralela. A iluminação pontual e de baixa densidade fazia com que o visitante tivesse necessidade de se aproximar de cada figurino, desencadeando-se assim um diálogo a dois (Coutinho, 2015, pp.25-26) (ver figura 319-321).

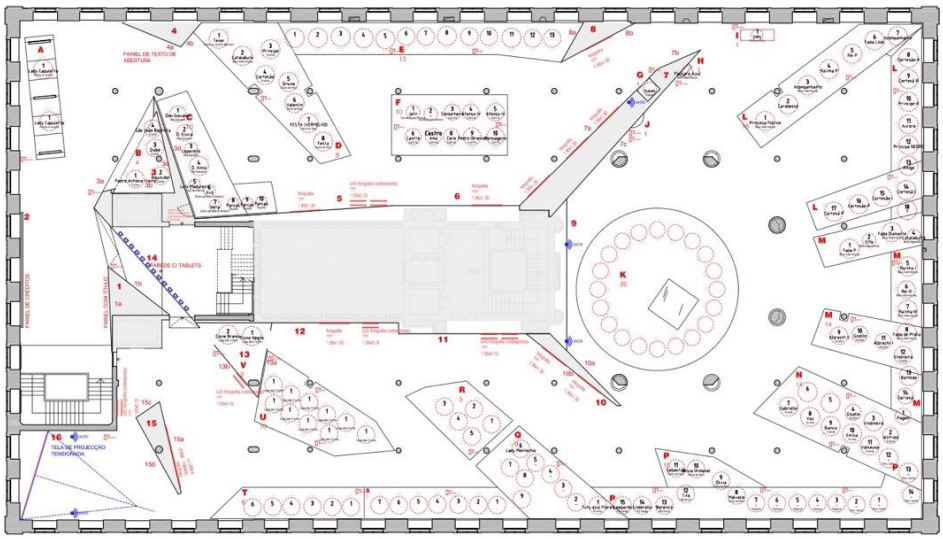


Fig. 319 Pedro Mira, planta da exposição *De Matrix a Bela Adormecida – António Lagarto*, piso 3, 2014
(©Pedro Mira.MUDE)

Fig. 320 Exposição *De Matrix a Bela Adormecida – António Lagarto*, piso 3, entrada, 2014
(MUDE©Luisa Ferreira)

Fig. 321 Exposição *De Matrix a Bela Adormecida – António Lagarto*, piso 3, núcleo do do bailado, 2014
(MUDE©Luisa Ferreira)

Da análise das várias exposições, resulta a mesma simplicidade e modulação de soluções, a reutilização de matérias provenientes de anteriores mostras e a adaptabilidade e mobilidade dos dispositivos cénicos e expositivos. No seguimento da estratégia inicialmente definida por RCJV, o privilégio é dado ao uso de materiais provenientes da construção civil ou pouco usuais em termos museográficos. Em termos concetuais, o espaço tem vindo a ser assim entendido como um elemento ativo e determinante na construção dos vários discursos expositivos, passando por um processo de metamorfose contínuo. É também ele um conteúdo em articulação com os objetos expostos, de modo a gerar uma experiência singular a cada visitante. Geram-se diálogos imprevistos entre as antigas texturas e os materiais contemporâneos, ao mesmo tempo que a rudeza da envolvente se torna matéria plástica, fazendo com que a coabitação dos diferentes tempos seja parte da identidade

e autenticidade do próprio lugar e, consequentemente, do próprio MUDE. Um dos locais que têm vindo a adquirir uma centralidade em cada exposição, pelo seu desenho e expressão é a área octogonal que se repete em todos os pisos, dando lugar à conceção de instalações *site-specific*, funcionando também como elemento central de cada exposição. As exposições de Manuel Estrada, Felipe Oliveira Baptista e António Lagarto testemunham esta valorização com vista a uma experiência poética e imersiva. Na exposição sobre a obra de Manuel Estrada, é criada uma instalação com folhas suspensas de papel branco e lápis colocados no chão. Os visitantes entenderam estes materiais como um convite à participação e deixaram expressa a sua vivência através de desenhos e palavras. Na exposição *Felipe Oliveira Baptista* o centro nevrálgico era a instalação *Screen to the Brain*, da autoria de Alexander de Betak, uma obra simultaneamente high-tech e low-tech. Ecrãs de diferentes dimensões, com todos os sistemas de ligação à vista, dispunham-se em círculo e passavam imagens das páginas dos cadernos de projeto de Felipe Oliveira Baptista, mostrando os desenhos, os recortes, as anotações e as colagens de referências para cada nova coleção. O visitante entrava assim no universo criativo de Felipe Oliveira Baptista. Na exposição de António Lagarto, o octógono voltou a transfigurar-se. Com alguns elementos recorrentes do imaginário de António Lagarto, como o espelho de água, a moldura de luz néon e a sugestão de neblina, configurava-se um círculo perfeito coberto de teca e delimitado por 19 *wilis* com as suas asas e tutus românticos. Ao som da música da sala, podia-se imaginar o bailado (ver figura 322-324).

Fig. 322 Exposição *Cadernos de Equilibrista – Manuel Estrada*, piso 3, Ideias e Caos – instalação de chuva de papéis, 2012
(MUDE©Luisa Ferreira)

Fig. 323 Exposição *Felipe Oliveira Baptista*, piso 3, instalação *Screen to the Brain*, 2013
(MUDE©Fernando Guerra)

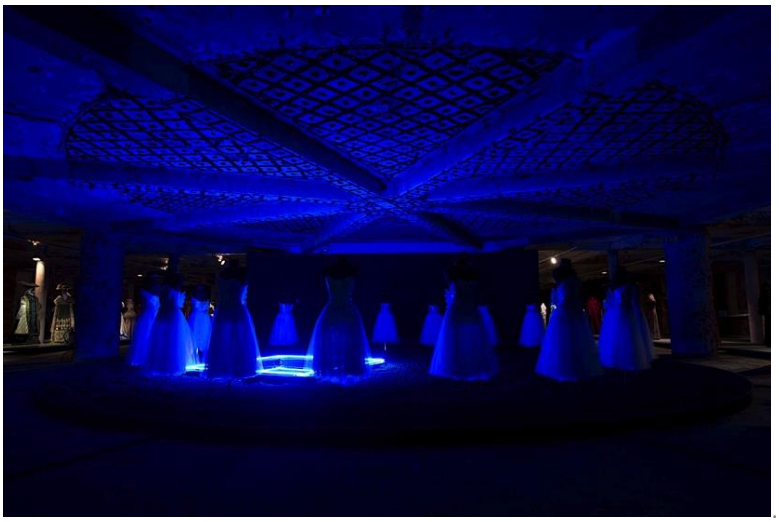


Fig. 324 Exposição *De Matrix a Bela Adormecida – António Largarto*, piso 3, Instalação central com as 19 *wilis*, 2015
(MUDE©Luisa Ferreira)

Conclui-se que a estratégia do MUDE como *work in progress* tem uma natureza *site-specific*, processual e colaborativa, sendo desenvolvida em estreita interrelação com os conceitos de "Preservação pelo uso", de "Arquitetura como conteúdo expositivo", de "História operativa" e de Exposição como "Obra Aberta". Projeto a projeto, têm-se procurado renovadas geometrias e configurações no conceito museológico, dando particular significado à dinâmica colaborativa com e entre curadores, artistas, designers e arquitetos, contribuindo para o processo criativo de cada exposição, de modo a contemplar a visão fundadora do MUDE e a respeitar a capacidade de aceitação da efemeridade, da transitoriedade de soluções e da adaptabilidade face às circunstâncias, valores que configuram a matriz do MUDE. Deste modo, o MUDE tem vindo a crescer como um laboratório para a criação, a experiência, a inovação, a reflexão, o questionamento e a educação. Espaço (contentor/conteúdo) e objetos em exposição (conteúdo) interrelacionam-se, ganhando

ambos outros níveis de significação, com a intenção de criar uma unidade entre todos os aspetos de modo a permitir uma vivência estética global, sendo por isso, um exemplo muito representativo da tese de Exposição como "Obra de Arte Total". A abordagem curatorial da Exposição como "Obra Aberta" tem procurado ativar os espaços, os públicos e as peças oferecendo um tempo e um lugar que permite reaprender a olhar, contribuindo, assim, para o desenvolvimento da capacidade de pensar, de imaginar, de criar e de criticar de modo a formar utilizadores mais esclarecidos e com capacidade de intervenção.

Conclusão

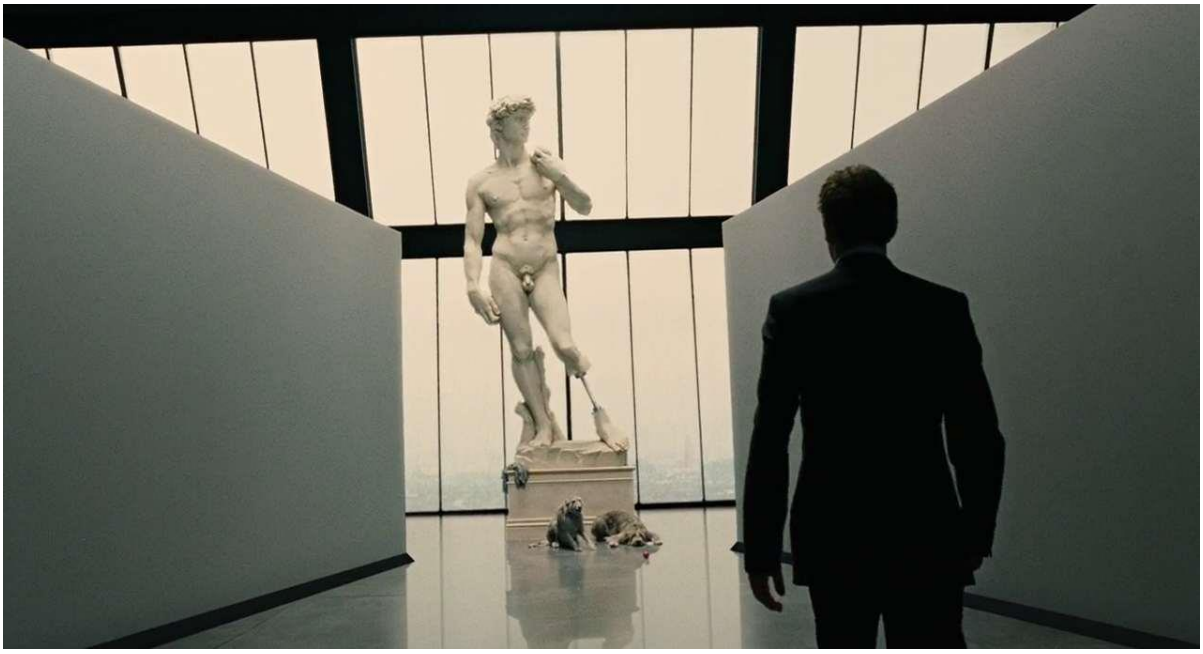


Fig. 325 *Still* do filme *Children of Men* (*Os Filhos do Homem*) (2006) de Alfonso Cuaron

Num futuro distópico onde reina o medo, a violência, o caos, a miséria, o estado policial e o grotesco, um governo autocrático resgata uma série de obras primas da Arte ocidental, preservando-as longe dos olhares da população. A escultura de *David* de Michelangelo e a pintura sobre *Guernica* de Picasso são das poucas peças que sobreviveram à barbárie, sendo instaladas numa residência ministerial localizada no espaço que havia sido a Tate Modern.

O Museu do século XXI: nem mausoléu nem parque de diversões

Abraçar a investigação sobre o papel da Exposição de Arte e de Design nos museus do século XXI foi um desafio que se acentuou perante as profundas alterações ocorridas tanto na geopolítica mundial como em todos os aspetos do quotidiano, nos modos de vida e nos hábitos sociais, na cultura visual, na forma como percecionamos o mundo, como comunicamos, como nos deslocamos e como nos relacionamos enquanto coletivo. Os museus de Arte procuraram acompanhar esta dinâmica global, tendo ainda de se confrontar com uma diminuição generalizada das subvenções estatais e a necessidade de encontrarem financiamentos próprios para o seu funcionamento através de mecenatos e apoios privados. Tanto no contexto nacional como internacional, os museus procuraram modernizar-se: tornando-se centros culturais mais atrativos, dinâmicos e permeáveis à sociedade; sendo espaços de consagração e lugares de experimentação ou de criação; desenvolvendo uma programação temporária de exposições com grandes retrospetivas e mostras *blockbuster* com recurso a tecnologias e formatos interativos; incrementando uma política de aluguer de espaços e fomentando áreas comerciais; organizando programas de eventos culturais, educativos e sociais; desenvolvendo diferentes técnicas de comunicação e de *marketing,* procurando atrair os diversos públicos e indo ao seu encontro; ativando os seus websites e redes sociais; chegando até a promover projetos de *franchising* museológico. O alargamento do conceito e do âmbito dos museus colocou-os numa encruzilhada, entre estar ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, como é definido pelo ICOM, contribuindo para a democratização do conhecimento, ou concorrer para uma banalização e mercantilização da Cultura e das Artes. Importa assim repensar o desígnio do museu para além da sua missão, pois o risco já não é ser um mausoléu ou um armazém, como outrora chegou a ser considerado, mas sim poder tornar-se um parque de diversões que oferece entretenimento na tentativa de corresponder às exigências dos públicos, em lugar de estimular experiências que promovam o processo de educação, de transformação e de conhecimento.

Após a abundante produção bibliográfica sobre a Arquitetura dos museus, a Exposição começou a ser objeto de uma crescente e diversificada atenção. Os museus de Arte começaram a reapresentar ou a reconstituir exposições icónicas, multiplicaram-se os encontros e debates sobre o tema, publicaram-se vários títulos com o propósito de compilar as exposições que fizeram a História da Arte e, mais recentemente, editaram-se vários estudos teóricos sobre a Exposição enquanto Obra. Exemplificativo deste interesse é ainda o facto de ser cada vez mais frequente os catálogos de exposições integrarem memórias descritivas, desenhos técnicos e fotografias do projeto expositivo, registando-as para a posteridade, o que contribuirá para futuros estudos e investigações académicas.

Todos estes fatores aumentaram a pertinência desta dissertação e da tese que nela se defende de o museu do século XXI dever ser o lugar para uma vivência estética global. Para que tal seja possível, o museu tem de ser capaz de contribuir, particularmente através das suas exposições de Arte e Design, para a formação de cidadãos mais responsáveis, informados e críticos, em lugar de contribuir para a criação de um olhar rápido, distraído e superficial que consome a cultura e as Artes como outro produto qualquer. Torna-se assim necessário reequacionar a natureza da Exposição de modo a que esta possa ser um lugar que ofereça um tempo de contemplação para o encontro do indivíduo consigo próprio, com vista a um outro entendimento da vida, através da descoberta da Arte. Propõe-se assim que o museu tenha como principal dever programar estratégias que permitam ao visitante, através dos sentimentos de comunhão e de empatia que a Arte desencadeia, tomar consciência do que está para além do mundo sensível, e do que é do domínio do universal e atemporal. É através desta experiência estética e sensível que o ser humano pode conectar-se com a energia criativa, num movimento de transcendência e de superação através das Artes, quer em termos individuais quer no coletivo. Este é um dos motivos que fundamenta a tese da Exposição como "Obra de Arte Total". E um ideal que se deve reclamar para os museus, através das exposições de Arte ou de Design que programam e realizam, reforçando a dimensão espacial da experiência no Museu. A singularidade do museu pode passar por uma desaceleração do tempo e pela criação de uma vivência emocional do sujeito que nasce da presença física, corpórea do indivíduo e da sua relação com as obras e o espaço, recuperando o "aqui" e "agora". O Museu pode assim ajudar a corporalizar a experiência da Arte, do lugar e da vivência do tempo presente, fomentando a empatia e a comunhão e, deste modo, combater a tendência atual de isolacionismo e de dessensibilização do sujeito. Assim, esta tese tem uma intencionalidade sociocultural e ideológica, pois, dependendo da sua estratégia e atuação, o museu pode de facto contribuir para o desenvolvimento cultural, cognitivo e emocional de cada indivíduo, numa perspetiva de educação para o exercício da cidadania enquanto direito e dever. E, nesta medida, ser um baluarte do humanismo, dos valores universais e dos princípios fundamentais da democracia, sublinhando o significado das Artes e da criatividade para a necessária transformação social. Perante a crise das democracias representativas, o afastamento dos cidadãos da política, os crescentes movimentos inorgânicos, os radicalismos e populismos, a desinformação e o ceticismo relativamente às instituições transnacionais que, em última análise, podem conduzir a um futuro distópico (ver figura 325), o museu tem um papel incontornável no reforço da consciência pública e no reaproximar das Artes e da Vida, da estética e da ética, podendo ser um dos pilares da civilização e da democracia. Defende-se assim que os museus têm de desenvolver uma ação eficaz e contundente que pode até ser de resistência perante a cacofonia e dispersão de informações e de ofertas mais ou menos mediáticas disponíveis, propondo em cada Exposição um espaço de questionamento e de introspeção. Devem ser abertos, inclusivos e participativos, mas sem caírem

numa banalização que transforme a cultura num mero produto de consumo. Se o conseguirem, restituem à Arte o seu ancestral lugar na relação do indivíduo com o mundo e consigo próprio. Só assim, a Arte pode tornar-se um encontro significativo connosco próprios, amplificando o valor relacional intrínseco da cultura, uma vez que é o lugar privilegiado para a reavaliação das nossas próprias atitudes, valores, emoções e capacidades, tornando-nos mais conscientes do completo exercício da cidadania. Em consequência, defende-se que a Exposição deve trabalhar os vários aspetos do ser humano, de forma a contribuir para o desenvolvimento da sua inteligência emocional e espiritual, e para a sua educação num maior equilíbrio entre o cérebro e o coração, a razão e os sentimentos.

A análise realizada na primeira parte da dissertação permite concluir que a noção da Exposição como Obra, muitas vezes com a intencionalidade de ser uma "Obra de Arte Total", tem vindo a ser trabalhada por artistas, curadores e arquitetos. A ação dos artistas como curadores tem desempenhado um papel disruptivo na prática curatorial, uma vez que a sua liberdade criativa lhes permite desafiar as convenções museográficas e as normas expositivas. As pesquisas desenvolvidas pelas vanguardas históricas nas primeiras décadas do século passado e pelas manifestações artísticas nos anos de 1960-1970 assumem aqui particular significado, uma vez que valorizam a ativação do público e a dimensão espacial da obra, o que conduz a uma diluição das fronteiras entre "objeto" e "lugar", concorrendo para a afirmação da Exposição como "Obra de Arte Total". De um modo geral, a perspetiva dos artistas que assumem o papel de curadores é entender esta ação como parte do seu trabalho artístico e a Exposição como uma Obra de Arte, dando particular atenção à componente plástica e multissensorial de cada instalação expositiva, sendo El Lissitzky e Marcel Duchamp duas referências centrais para todo o século XX. Por sua vez, os curadores defendem a curadoria como uma expressão criativa em si mesmo, privilegiando o discurso e a sua espacialização, mostrando uma atenção particular com as questões pedagógicas e comunicacionais. Nestes termos, destaca-se a proposta da galeria cubo branco de Alfred Barr, pela sua coerência e unidade integral, considerando-se que a Exposição idealizada por ele se aproxima do conceito de "Obra de Arte Total". Para este efeito foi essencial a sua noção do espaço expositivo ser, ele mesmo, evocativo do período representado nas obras, criando com estas uma unidade total. Já os arquitetos, que assumem tanto o desenho expositivo como a curadoria, manifestam uma redobrada preocupação com a organização do espaço e a sua fenomenologia, tendendo a sobrepor a Arquitetura às peças em exposição. Frederick Kiesler protagoniza um momento singular para o conceito de Exposição como "Obra de Arte Total", por entender a Exposição como uma Galáxia, um sistema onde todos os elementos têm a mesma importância e estão numa intercorrelação dinâmica, criando uma obra maior que pode ser vivenciada em termos místicos. Existem, porém, elementos que são transversais e que aproximam os

autores referenciados nesta dissertação. Em primeiro lugar, uma sensibilidade para o espaço e para a sua vivência pelo sujeito. Em segundo lugar, uma preocupação com a ativação do público e o reconhecimento da sua participação para a plena concretização da exposição. Em terceiro lugar, a valorização da experiência estética do momento concreto, mais do que a contemplação de cada peça individual. Em quarto lugar, a assunção do museu como instituição dinâmica e socialmente interventiva que permita uma certa informalidade na vivência da Arte como um processo intrínseco à vida. Em quinto lugar, uma vontade de restituir às Artes o seu papel vital na vida do ser humano, e a convicção do valor da cultura como agente transformador da sociedade. Embora de formas diferentes e em contextos diversos, são estes denominadores que aproximam autores como Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, Willem Sandberg, Pontus Hultén ou Lina Bo Bardi. Verifica-se ainda que os museus de Arte e de Design têm inicialmente uma dinâmica e uma proatividade que resulta em grande medida do trabalho colaborativo entre os curadores, artistas e arquitetos, mas que progressivamente se vai perdendo, dando lugar a um processo de "institucionalização", com a estabilização dos discursos e dos espaços. Os casos do Moderna Museet, do Centre Pompidou ou do MASP, no período imediatamente a seguir à saída dos seus diretores-fundadores e programadores são disso exemplo.

Superação da dicotomia contentor / conteúdo

Mais do que defender que todas as exposições de Arte e de Design devam ou possam ser desenhadas como uma "Obra de Arte Total", a tese sustenta que este conceito deve ser um ideal ou uma referência para o trabalho curatorial no museu, de modo a procurar criar uma experiência estética mais envolvente e significativa para cada sujeito. Um dos aspetos que pode contribuir para esta equação é a superação da visão dicotómica entre o contentor (forma) e o conteúdo, uma vez que qualquer opção tomada em termos de Arquitetura e espaço é logo à partida uma decisão museológica. Nesta medida, apesar de o edifício do museu ser formalmente um contentor, ele é também um conteúdo, sendo a primeira manifestação da política museológica da instituição que o promove e o tutela. A decisão de construir um edifício icónico que ganha protagonismo em termos de comunicação e de *merchandising* sobre o conteúdo apresentado no seu interior, afirmando-se pela sua espetacularidade como imagem consumível à escala global, espelha um determinado entendimento da Cultura e das Artes. Por outras palavras, cada contentor é consequência do ideal e do programa museológico da respetiva instituição que acolhe, sendo necessário que exista uma unidade entre o desenho do edifício e o conceito museológico. Exista ou não concretamente este documento enquanto tal, ele espelha-se de imediato na dimensão arquitetónica do museu. Ou seja, o edifício é já um conteúdo do museu, sendo que a sua expressão e valor dependem da política que o preside. No interior do edifício, a organização do espaço decorre da mesma tensão, dependendo da

intenção de quem o idealizou, da forma como essa intenção foi desenhada e também do modo como depois é apropriada por quem o dirige e programa. Assim, tudo é conteúdo, quer esteja em exposição, quer seja a apropriação que é feita do contentor, sendo particularmente relevante que o contentor passe intencionalmente a ser entendido também como conteúdo.

Os três casos de estudo selecionados – Neues Museum, TDM e MUDE – estão instalados em três exemplos de uma Arquitetura de poder autoritário, imperialista e colonialista, estando esse caráter bem impregnado na sua expressão arquitetónica, no seu pendor monumental e na organização espacial, hierarquizada e segregada que reflete as culturas autocráticas que estiveram na sua origem: a cultura germânica e imperialista que pretendeu constituir em Berlim a Nova Atenas; o poder fascista que quis expressar a sua superioridade nacionalista através de uma Arquitetura monumental de raiz neoclássica; e o poder ditatorial do Estado Novo com o seu forte pendor colonial expresso na sede de uma das suas principais instituições financeiras e bancárias. É ainda de referir a génese clássica dos respetivos projetos de Friedrich August Stüler, de Giovanni Muzio e de Cristino da Silva. Os três edifícios passaram também por situações de destruição que deixaram marcas profundas na sua arquitetura e nos seus interiores, os dois primeiros em consequência da Segunda Guerra Mundial e o terceiro, em resultado da mudança de regime político e da consequente perda de importância da instituição que conduzirá cerca de trinta anos mais tarde a uma fusão bancária que procura promover a modernização dos seus espaços. Estes três museus são também demonstrativos de como o contentor foi considerado como um conteúdo desde o início dos seus projetos museológicos, e de como os diferentes entendimentos que estiveram na sua base influenciaram a conceção e a organização das suas exposições permanentes ou temporárias. Os três indagam a experiência multissensorial da exposição, valorizam a componente fenomenológica da Arquitetura e estabelecem como premissa da sua formulação dos espaços expositivos a relação com a história de cada edifício. São também demonstrativos, em formas diferentes, de como o tempo e o trabalho colaborativo são elementos fundamentais para poderem ser encontradas propostas museológicas onde se reconheça uma autenticidade e genuinidade. Verifica-se ainda a importância da Arte e da estética contemporâneas como referências centrais para o desenho expositivo e as grandes opções tomadas.

No Neues Museum a exposição de Arte egípcia é pensada como uma composição dramática, em resultado da articulação entre os diferentes tempos e memórias em presença. O Drama é construído através da intercomplementaridade entre os objetos, os espaços (incluindo as etapas por que passou o edifício ao longo de toda a sua existência) e os tempos (passado remoto, passado recente e presente), todos entendidos como conteúdo. É o espírito de colaboração entre os museólogos,

arquitetos e historiadores durante quase 10 anos em que decorreu o projeto e a obra que permitiu o amadurecimento de cada solução arquitetónica e expositiva com o discurso museológico, sendo determinante para a qualidade e a unicidade da exposição. Na TDM a estratégia de "museu-mutante" assenta na ideia de trabalhar sobre a cultura material italiana, fomentando-se uma transdisciplinaridade que privilegia a voz dos principais atores do sistema do Design. O edifício é valorizado como um laboratório experimental para várias propostas expositivas, pensadas sobretudo como instalações imersivas, tal como tinha sido idealizado pela Trienal na sua transição de Monza para Milão. No decorrer da investigação, o nome de Michele De Lucchi surgiu ligado ao Neues Museum e à TDM, sendo possível encontrar como característica do seu trabalho museográfico uma sensibilidade com o espírito do lugar, a singularidade de cada peça em exposição, os materiais utilizados e a iluminação natural. De Lucchi demonstra também uma consciência das diferentes escalas em presença em cada espaço expositivo: a escala do edifício, do indivíduo e do objeto. No MUDE, cada Exposição foi assumida como "Obra Aberta" de modo a estimular múltiplas leituras, através das relações criadas entre as peças, as peças e o espaço, e as peças e os visitantes, reforçando as memórias que cada visita ao museu sugere, em vez de construir uma mensagem fechada e conclusiva. O espaço tem sido apropriado dando particular importância para a construção de um discurso aberto e instigador. O edifício tornou-se também um laboratório para a pesquisa e para a experimentação de diferentes estratégias de expor Design e de pensar a Exposição, refletindo o ideal museológico que o orienta.

O MUDE distancia-se dos restantes casos de estudo por constituir uma situação particular em termos museológicos. A programação expositiva, e a estratégia de apropriação dos espaços físicos definida no programa museológico, eram e são independentes do lugar concreto onde ficou o museu. A praxis entre 2006 e 2009, a programação desenvolvida no BNU entre 2009 e 2016, e a ação prosseguida após o início das obras de requalificação integral do edifício em 2016, testemunham o modo como cada Exposição se apropria de cada espaço de forma pragmática, culturalista e adaptativa, tornando-o conteúdo expositivo ao serviço do ideal museológico e de cada discurso curatorial. As exposições "fora de portas" desde 2016 têm tido lugar em espaços distintos da cidade, devolutos ou quase esquecidos, escolhidos pelo seu significado e pertinência para a abordagem curatorial de cada mostra. Por exemplo, para as exposições programadas pelo MUDE no âmbito do ano Lisboa – Capital Ibero-Americana da Cultura onde se pretendia olhar para o mapa geopolítico da Ibero-América e para as trocas culturais entre Portugal, Brasil e os países africanos de expressão portuguesa, a escolha recaiu no Palácio dos Condes da Calheta no Jardim Botânico Tropical uma vez que o seu jardim, palácio e acervos estão intimamente relacionados com a história ultramarina e com a política colonialista do país.

Cada caso de estudo é representativo, através da sua programação e estratégia de apropriação do edifício e do espaço, da superação da dicotomia contentor / conteúdo. Os três demonstram também, de formas distintas, a intencionalidade de a Exposição constituir um universo integrado, autónomo, imersivo, por vezes multissensorial, constituído pelas obras, o espaço expositivo e os públicos, o que faz com que o todo seja mais do que a soma das partes, podendo ser vivenciado como uma "Obra de Arte Total".

O potencial da Exposição de Arte e de Design como "Obra de Arte Total"

A Exposição de Arte e de Design como "Obra de Arte Total" ganha ainda maior relevância na atualidade, uma vez que os processos de digitalização de informação e de virtualidade do real estão a conduzir a uma desconexão do meio físico envolvente e à desmaterialização da experiência concreta da Arte, com a consequente redução do valor vital das Artes para o desenvolvimento integral do ser humano. O recente interesse teórico pela Exposição reflete isso mesmo, sendo possível estabelecer um paralelo com o debate que ocorreu em outras áreas da produção cultural, nomeadamente no mercado do livro, em que após uma previsão do desaparecimento do livro físico perante as possibilidades abertas pelo digital, se assiste a uma revalorização do físico, do concreto e do real, apresentando-se as duas realidades (físico e digital) em complementaridade. Ao mesmo tempo que se generaliza o livro digital, valoriza-se o livro-objeto e as edições de autor, o mesmo se passando por exemplo na música, com o ressurgimento do vinil, em paralelo com a generalização dos leitores de MP3. O físico e o concreto assumem agora um valor de culto, dada a nossa condição humana e corpórea. Porém, os suportes ditos tradicionais são pensados de forma distinta de outrora em resultado de toda a profunda alteração ocorrida nos processos de educação, comunicação e cultura. O mesmo deve ocorrer na Exposição, onde a principal motivação é a presença e a experiência do sujeito num determinado local, e não tanto a observação de uma ou de outra obra específica, uma vez que muitas vezes estão mais acessíveis em melhor qualidade em variados outros suportes e meios. Esta alteração faz com que a perspetiva fenomenológica ganhe um particular valor na tese defendida, por reforçar o valor da experiência e da perceção do sujeito no momento da curadoria e do desenho expositivo.

Um dos problemas desta tese é a ténue fronteira entre a experiência enriquecedora e instigadora e o entretenimento que distrai e aliena, sendo necessário conhecer o enquadramento teórico, os propósitos políticos, a prática concreta de cada Museu e a intenção da equipa curatorial, para além de vivenciar o resultado concreto, ou seja, a Exposição, para destrinçar esta questão. Outra limitação é que a avaliação do impacto, ou da repercussão desta tese, não pode ser mensurável através de estudos estatísticos de público que quantificam o número de visitas ao museu, o número de entradas

no *website* ou o número de *likes* nas suas redes sociais. Não são estes parâmetros que podem demonstrar o "sucesso" ou o "insucesso" desta estratégia. A avaliação pode ser compreendida a médio e a longo prazo, mas indiretamente, na medida em que se pretende saber de que forma a ação do museu contribuiu para a mudança das atitudes e dos comportamentos, e para a evolução da sociedade como um todo. Ou seja, os parâmetros de avaliação passam pela cultura geral da população, pela coesão social e pelo estado da própria Democracia. Mas esta incomensurabilidade não deve ser um motivo para a não realização deste trabalho, cuja repercussão pode ser profunda e transformadora, pois existe uma inteligência e uma sensibilidade que só as Artes podem facultar.

A tese defendida por esta dissertação pressupõe que cada Museu repense os temas, os discursos curatoriais e os desenhos expositivos de cada Exposição, para trabalhar os aspetos cognitivos, emocionais e sensitivos, procurando acionar assim a participação intersubjetiva e autorreflexiva de cada visitante. Ou seja, a Exposição deve ser pensada de modo a gerar a ativação do espaço, das obras e do visitante, num determinado tempo. É na complexidade de cada situação, necessariamente singular e única, que pode ser encontrada a identidade de cada local, de cada obra e dos públicos a quem se dirige a Exposição, de modo a criar um lugar autêntico e significativo. Assumir a Exposição como uma "Obra de Arte Total" pressupõe que esta é uma obra coletiva, obrigando a uma formação e a um conhecimento específicos de cada profissional envolvido; a uma definição clara da função de cada um; a um estreito e contínuo trabalho de equipa; e a uma ética que garanta a não sobreposição de uma área a outra, com a consciência de que a Exposição deve ser mais do que a soma das partes. Mas tal só pode decorrer de um trabalho transdisciplinar e colaborativo entre a Museografia, a Curadoria e a Arquitetura sob um propósito claro e uma visão integradora que congregue os vários aspetos numa proposta una, coesa e integral: o ideal e o programa museológico. Esta abordagem pressupõe necessariamente a reconfiguração do *modus operandi* da Curadoria, da Museologia, da Educação e da Comunicação em contexto museológico, substituindo a tradicional sequência linear de trabalhos por um modelo mais colaborativo e circular. É importante que exista uma reflexão profunda em termos da teoria e da praxis sobre a configuração da Exposição e a sua linguagem específica. Nessa medida, importa convocar, para o momento da conceção e do desenho, os saberes da Perceção, da Neurologia, da Psicologia, da Fenomenologia ou da Semiótica, de modo a tornar a Exposição coesa e transformadora. Esta tese enquadra-se assim no debate em curso sobre a reinvenção dos museus e tem uma tradução mais direta nas instituições museológicas de Arte e de Design, mas enquanto ideal pode e deve influenciar o universo dos museus como um todo, independentemente do seu estatuto, tutela, dimensão e área disciplinar.

Em conclusão, esta dissertação não se configura como um fim em si mesmo. É simultaneamente um ponto de situação e a colocação de uma hipótese que importa continuar a ser estudada e aprofundada em termos teóricos e práticos. Para além da direta repercussão na prática curatorial e na ação profissional em curso, interessa analisar alguns casos de instituições museológicas dedicadas à Arte Contemporânea, ou ao Design, cujos edifícios foram pensados de raiz para avaliar como a relação entre o contentor e o conteúdo é entendível e se estabelece em contexto expositivo. Ainda no âmbito de futuras investigações que possam dar continuidade a este trabalho, sugere-se estudos colaborativos com outras áreas disciplinares que permitam analisar do ponto de vista dos públicos o impacto deste tipo de experiências, ou a continuação de estudos sobre as exposições realizadas em Portugal que sejam representativas da abordagem analisada. Interessa também auscultar como o museu pode ser uma instituição de sacralidade laica ao permitir ao ser humano a relação com o transcendente e a espiritualidade através das Artes. O Museu como "máquina do tempo", atemporal, contém todos os encontros, sendo recetáculo de memórias do passado, do presente e do futuro num lugar único que faculta o estudo, a experimentação e a investigação da evolução humana ao longo dos tempos. A arquitetura dos "lugares" interiores ou exteriores, enquanto "Obra Total", expõe estímulos aos sentidos, que dão testemunho da manipulação de realidades que, dependendo da intencionalidade, educam ou desconstroem. As memórias arquitetónicas, assumidas com a sua carga histórica, são arquivos que as novas guerras tentam destruir ou apagar. O Museu e a Exposição enquanto "Obra de Arte Total" são assim o grande legado para as futuras gerações!

Bibliografia

As obras que constituem referências diretas citadas no texto são indicadas com *.
Quando se tratam de catálogos de exposições é colocada a indicação [catálogo de exposição] no final da respetiva referência.
As entradas bibliográficas do mesmo autor encontram-se listadas por ordem cronológica de publicação, a começar pela mais recente.

AA.VV.(2009) *Voids. A Retrospective*. Zurich/Geneva/Paris: JRP|Ringier, Ecart. Publications, Éditions du Centre Pompidou [catálogo de exposição]

AA.VV. (2009) *Just what is it that makes today's institutions so different, so appealing?*. London: Whitechapel Gallery – Koenig Books.

AA.VV. (2001) *Marcel Duchamp ON Display. Optics, Exhibition Installations, Portable Museums*. New York: Zabriskie

AA.VV. (2000) *In the Beginning is MERZ: From Kurt Schwitters to the Present Day*. Berlin: Hatje Cantz Publishers.

AA.VV. (1999) *Museu do Design. Luxo, Pop & Cool. De 1937 até hoje*. Lisboa: Violette Editions (livro publicado para a inauguração da Coleção do Museu do Design, 1999).

AA.VV. (1999) *Museu do Design. Colecção Francisco Capelo*. Lisboa: Centro Cultural de Belém.

Acconci, V., Obrist, H. U. (2001) "Museums: The Mausoleum, the Laboratorium, the Meditation Chamber & the Rave" in Noever, P. (ed.) *The Discursive Museum*. Germany: Hatje Cantz Publishers, pp. 142-156.

Adam, R. (2007) "Globalization and Architecture". *Architect's Review*, February 2008. Disponível em: http://www.adamarchitecture.com/images/PDFs/RA-Globalisation.pdf. (Acesso: 10 dezembro 2016)

Adorno, T. W. (1998) "Museu Valéry Proust. Em Memória de Hermann von Grab" in *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, pp. 173-185 (texto original publicado em 1953). *

Adorno, T. W. (1991) *The culture industry: selected essays on mass culture*. London: Routledge.

Adorno, T. W. (1984) "The Essay as Form" in *New German Critique*, nº. 32. (Spring - Summer, 1984), pp. 151-171. (Disponivel em: http://links.jstor.org/sici?sici=0094-033X%28198421%2F22%290%3A32%3C151%3ATEAF%3E2.0.CO%3B2-C . Acesso: 8 janeiro 2018) (texto original publicado em 1958).

Akimoto, Y., Rondeau, J., Suzuki, H. e Tucker, P. (2005), *Chichu Art Museum. Tadao Ando Builds for Walter De Maria, James Turrell and Claude Monet*. Berlin: Hatje Cantz Publishers. *

Alberro, A., Stimson, B.(ed.) (2009) *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.

Alison, J., Yedgar, A. (ed.) (2008) *The House of Viktor & Rolf*. London | New York: Barbican, Merrell [catálogo de exposição].

Alloway, L. (1996) "The great curatorial Dim-Out" in Greenberg, R., Fergunson, B. W., Nairne, S. (ed.). *Thinking about Exhibitions*. London/New York: Routledge, pp. 221-230. *

Andrade, A. (2009) *Le Louvre et ses visiteurs*. Paris | New York: Le Passage e Instituto Moreira Salles.

Atelier Brancusi (s.d.) folheto – planta. *

Altshuler, B., (ed.) (2013) *Biennials and Beyond – Exhibitions that Made Art History. Volume II: 1962-2002*. New York: Phaidon Press Limited. *

Altshuler, B. (coord.) (2009) *A Manual for the 21st century art institution*. London: Koenig Books e Whitechapel Gallery.

Altshuler, B. (ed.) (2008) *Salon to Biennial – Exhibitions that made Art History. Volume I: 1863-1959*. New York: Phaidon Press Limited. *

Altshuler, B. (2007) *Collection the new*. New York: Princeton University Press.

Altshuler, B. (1998) *The Avant-Garde* in *Exhibition*, California: University of California Press. *

aMDL Michele De Lucchi Studio (2003) *Neues Museum. Ausstellungsplanung. Prasentation 25.November 2003* [documento policopiado]. Milão. aMDL Michele De Lucchi Studio. *

aMDL Michele De Lucchi Studio (s.d.) *Allestimento degli interni e grafica del Neues Museum Berlino* Disponível em: http://archive.amdl.it/en/index-search.asp?q=neues+museum&x=0&y=0 (Acesso: 5 dezembro 2015). *

aMDL Michele De Lucchi Studio (s.d.a) *Triennale Design Museum e ponte di accesso*. Disponível em: http://archive.amdl.it/en/index.asp?f=/en/archive/view.asp?ID=1457&h=archive (Acesso: 5 dezembro 2015). *

aMDL Michele De Lucchi Studio (s.d.b) *Triennale di Milano. Cracco Coffee Design.* Disponível em: https://archive.amdl.it/en/index.asp?f=/en/archive/view.asp?ID=1483&h=archive (Acesso: 5 dezembro 2015). *

aMDL Michele De Lucchi Studio (s.d.c) *Villa Reale di Monza. Restauro del piano Belvedere*. Disponível em: http://archive.amdl.it/en/index.asp?f=/en/archive/view.asp?ID=1865&h=archive (Acesso: 5 dezembro 2015). *

aMDL Michele De Lucchi Studio (s.d.d) *Museo Pietà Rondanini Michelangelo*. Disponível em: https://archive.amdl.it/en/index.asp?f=/en/archive/view.asp?ID=1889&h=archive (Acesso: 12 novembro 2016). *

aMDL Michele De Lucchi Studio, La Triennale di Milano (s.d.) *Palazzo dell'arte – Triennale di Milano. Architetto Giovanni Muzio. Museo del design. Relazione Storica.* Disponível em: https://www.casaportale.com/public/uploads/relazione_storica_triennale.pdf (Acesso: 17 janeiro 2016). *

Amery, C. (1999) “David Chipperfield. Neues Museum, Berlim, 2º concurso, 1997 (1º prémio)” in Lampugnani, V. e Sachs, A. (ed.) *Museus para o Novo Milénio. Conceitos, Projetos, Edifícios*. Munich. London. New York: Prestel, pp. 174-179 [catálogo de exposição]. *

Ammirati, D., Foreman, K. (ed) (2009) *The Guggenheim: Frank Lloyd Wright and the Making of the Modern Museum*. New York: Guggenheim Museum Publications. *

Andersson, P. L. (2001) *Euro-Pop: The Mechanical Bride Stripped bare* in *Stockholm, Even*. Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy. The University of British Columbia Disponível em: https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/1.0090453 (Acesso: 3 fevereiro 2017). *

Anelli, R. (2015) “Origens e Atualidade da Transparência do MASP” in Pedrosa, A., Proença, L. (ed) *Concreto e Cristal: O acervo do MASP nos Cavaletes de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cobogó e MASP, pp. 44- 49. *

Anelli, R. (2014) “Gosto Moderno: O design da exposição e a exposição do design” in Latorraca, G. (curador/ed). *Maneiras de Expor: Arquitetura Expositiva de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, pp. 62-79. [catálogo de exposição] *

Annicchiarico, S. (2016). Entrevista concedida a Bárbara Coutinho. Apêndice 1*

Annicchiarico, S. (cura) (2008) *Michele De Lucchi Il Museo del design e la Nuova Triennale / Michele De Lucchi The Design Museum and the New Triennale*. Milano: La Triennale di Milano | Triennale Design Museum, Mondadori Electa. *

Annicchiarico, S. (2007) “Un Museo Mutante” in Protti, D. (dir.) *L’Europeo – Numero Speciale per Triennale Design Museum – Uomini e Storie del “Made in Italy” – Il Miglior Design Della Nostra Vita*. Periodico Bimestrale. Nº 6. Anno VI. Dicembre. Milano, pp. 37-42. *

Annicchiarico, S. e Branzi, A. (cura) (2009) *Triennale Design Museum – Serie Fuori Serie / Series Off Series*. Milano: La Triennale di Milano | Triennale Design Museum, Electa. [catálogo de exposição] *

Annicchiarico, S., Branzi, A. (cura) (2008) *Triennale Design Museum – Che cosa è il design italiano? Le sete ossessioni / What is Italian design? The seven obsessions*. Milano: La Triennale di Milano | Triennale Design Museum, Mondadori Electa. [catálogo de exposição] *

Argan, G. C. (1994). *Guia de História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa [1ªed.1974]. *

Argan, G. C. (1992) *El Arte Moderno. Achille Bonito Oliva. El Arte Hacia el 2000.* Madrid: AKAL/Arte y Estética. *

Argan, G. C. (1991) *El Arte Moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporâneos.* Madrid: AKAL/Arte y Estética.

Arts et Culture (2015) *Constantin Brancusi (1876-1956) Rare films – part 1, part 2, part 3*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4ZCzfDu9AcM; https://www.youtube.com/watch?v=YIFNDg4tXds; https://www.youtube.com/watch?v=TlfA7gYlSf0&t=438s (Acesso: 9 outubro 2016). *

Asman, C. (2002/2005) “Ornament and Motion: science and art in Gottfried Semper’s Theory of Adornment” in Ursprung, P. (ed.) *Herzog&Meuren. Natural History*. s.L.: Canadian Centre for Architecture/Lars Muller Publishers, p.385-397. *

Atelier Arquiprojecta (2006) *Memória Descritiva e Plantas – Projecto de Execução.* [documento policopiado]. Lisboa. Arquivo Histórico da Caixa Geral de Depósitos/Fundo Documental do Banco Nacional Ultramarino. *

Azara, P., Guri, C.(2000) *Architects on stage – stage and exhibitions design* in *the 90’s.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Bablet, D. (ed.) (1995) *L'Œuvre d'art totale*. Paris: CNRS Éditions. Collection Arts du Spectacle. *

Barker, E. (ed.) (1999) Contemporary Cultures of Display. New Haven/London: Yale University Press/The Open University.

Bachelard, G. (1996). *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes (edição original: 1957).

Balzer, D. (2015) *Curationism. How curating took over the art world and everything else*. London: PlutoPress

Banco Nacional e Ultramarino (1964) *Comemorações do Centenário / Inauguração das novas instalações da Sede, 1964. Álbuns de fotografias 1; 2; 3, 4*. Lisboa. Arquivo Histórico da Caixa Geral de Depósitos/ Fundo Documental do Banco Nacional Ultramarino.

Banco Nacional e Ultramarino (s.d.) *Esquema da organização dos diferentes serviços por pisos após 1964* [manuscrito]. Lisboa. Arquivo Histórico da Caixa Geral de Depósitos/Fundo Documental do Banco Nacional Ultramarino.

Bandeira, P. (2007) *Arquitectura como Imagem, obra como representação: subjectividade das imagens arquitectónicas*. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Ramo do conhecimento de Cultura Arquitectónica. Universidade do Minho.

Barranha, H. (2007a) *Arquitectura de museus de arte contemporânea em Portugal. Da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo*. Dissertação de Doutoramento em Arquitetura. Porto: FAUP. *

Barranha, H. (2007b) “O edifício como “blockbuster”. O protagonismo da arquitectura nos museus de arte contemporânea”, *Artecapital*. Disponível em: http://artecapital.net/opinioes.php?ref=44 (Acesso: 18 outubro 2010). *

Barranha, H. (2001) *Museus de arte moderna e contemporânea. Conceitos, conteúdos, arquiteturas. Das tendências internacionais ao caso português*. Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Gestão do Património Cultural. Universidade do Algarve/Universidade de Paris-8. *

Baudrillard, J., Nouvel, J. (2002) *The Singular Objects of Architecture*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press. **

Baudrillard, J. (1991) “O Efeito Beaubourg. Implosão e dissuação” in Baudrillard, J. *Simulacros e Simulações.* Lisboa: Relógio d’Água,pp. 81-96. (texto original publicado em 1981)**

Bava, A. (s.d.) “CONVERSATIONS. 390 degrees: Nanda Vigo”, *Mousse magazine*. Disponível em: http://moussemagazine.it/390-degrees-nanda-vigo/ (Acesso: 1 outubro 2017). *

Bayer, H. (1937) Fundamentals of Exhibition Design (fac-símile) in Ribalta, Jorge (2008) *Public Photographic Spaces. Exhibitions of Propaganda, from Pressa to the Family of Man, 1928-1955*. Barcelona: MACBA. Museu d’Art Contemporani de Barcelona, pp. 211-219. *

Balzer, D. (2015) *Curationism. How curating took over the art world and everything else*. Londres: Pluto Press.

Bechtler, C., Imhof, D. (ed.) (2014) *Museum of the Future*. Zurich: JRP| Ringier&Les Presses du Réel.

Belcher, M. (1997) Organizacion y diseno de exposiciones. Su relación com el museo. Asturias: Ediciones TREA.

Belting, H. (2001) “Place of reflection or place of sensation?” in Noever, P. (ed.) *The Discursive Museum*. Germany: Hatje Cantz Publishers, pp. 72-82.

Benjamin, W. (1999) *The Arcades Project*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.

Benjamin, W. (1992).“A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica” in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d’Água, pp. 75-113 (texto original publicado em 1936) *

Berger, J. (2016) *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili (texto original publicado em 1972). *

Berman, M. (1988) *All that is solid melts into air. The experience of Modernity*, London: Penguin Bocks.

Bery, B. (2016) “*Through The Large Glass: Richard Hamilton’s reframing of Marcel Duchamp*”, *Tate Papers*. Nº 26. Autumn. Disponível em: http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/26/through-the-large-glass (Acesso: 2 agosto 2017).

Besana, R. (2015) *La Grande T rossa – La Triennale di Milano 1923-2015.* Milano: La Triennale di Milano. *

Beuys, J. (2011) *Cada Homem Um Artista[SEP]Autor*. Tradução, introdução e notas de Júlio do Carmo Gomes. Porto: 7 nós. *

Bezzola, T., Foster, H. (2008) *Harald Szeemann: Individual Methodology*. Zurich: JRP | Ringier. *

Bierrenbach, A. C. S. (2010) “Entre textos y contextos, la arquitetura de Lina Bo Bardi”, *Vitruvius*. Disponível em http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.119/3354 (Acesso: 8 fevereiro de 2012)

Bidaine, P. (2011) *The Centre Pompidou. Creation* in *the heart of Paris*. Paris: Editions Centre Pompidou. *

Bischoff, C. (2010) *Kunsthistorisches Museum. History, Architecture, Decoration*. Vienna: Christian Brandstatter Verlag

Bishop, C. (2013) *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* London: Koenig Books. *

Bishop, C. (2012a) *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London | New York: Verso. *

Bishop, C. (2012b) "Participation and Spectacle: Where are we now?" in Thompson, N. (ed.) *Living as Form. Socially Engaged Art from 1991-2011*. New York/Cambridge, Massachusetts/ London: Creative Time Books, The MIT PRESS. *

Bishop, C. (ed.) (2006) *Participation.* Documents of Contemporary Art. London/ Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery and the MIT Press.

Bishop, C. (2004) "Antagonism and Relational Aesthetics", *outubro*, nº 110, pp. 51-79. *

Bismarck, B. (2011) "Curatorial Criticality", *On Curating*, 9, p.19-23. Disponível Em: http://www.on-curating.org/documents/oncurating_issue_0911.pdf (Acesso: 16 setembro 2013).

Black, Graham (2005) *The Engaging Museum: Developing Museums for Visitor Involvement*. London: Routledge.

Blistène, B., Chateigné, Y., Borja-Villel, M. (2007) *Um Teatro sem Teatro*. Lisboa: Museu d'Art Contemporani de Barcelona e Fundação de Arte Moderna e Contemporânea - Colecção Berardo [catálogo de exposição]. *

Bloeminck, B., Cunningham, J. (2004) *Design # Art. Functional Objects from Donald Judd to Rachel Whiteread*. London | New York: Merrell Publishers Limited/ Cooper-Hewitt, National Design Museum. [catálogo de exposição]

Bock, J., Clark, M. (org) (2009) *Heimo Zobernig e a Coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian | Heimo Zobernig and the Tate Collection*. Lisboa/London: Fundação Calouste Gulbenkian e Tate Publishing. [catálogo de exposição] *

Bogner, D. (2004) "Staging Works of Art. Frederick Kiesler's Exhibition Design 1924-1957" in Davidson, S., Rylands, P. (ed.) *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler: The Story of Art of this Century*. New York: Guggenheim Museum Publications, pp. 34- 49*

Bogner, D., Noever, P. (ed.) (2001) *Frederick J. Kiesler. Endless Space*. Vienna: MAK e Hatje Cantz Publishers. [catálogo de exposição] *

Borchardt-Hume, A., Gilroy, P., Weizman, E., Bal, M. (2007) *Doris Salcedo Shibboleth. The Unilever Series*. London. Tate Publishing. [catálogo de exposição]. *

Bourriaud, N. (2009) *Altermodern explained: manifesto*. Disponível em: http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern/explain-altermodern/altermodern-explained-manifesto (Acesso: 14 novembro 2015) *

Bourriaud, N. (2002) *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du Réel. *

Bozal, V. (ed.) (2004 e 2002) *Historia de las ideas estéticas y de las teorias artísticas contemporáneas.* Madrid: A. Machado Libros. coleção La balsa de la Medusa, 80 e 81. Vol. I e II (1ªed. 1996).

Brancusi's Studio (s.d.) Disponível em: https://www.centrepompidou.fr/en/Collections/Brancusi-s-Studio (Acesso: 1 setembro 2016) *

Braz, I. A. (2016) "O que exatamente torna os museus de hoje tão diferentes, tão atraentes?", *MIDAS [Online],* 6|2016. Disponível em: http://midas.revues.org/952 **(**Acesso: 7 setembro 2017)

Brett, G. (2009) "Elasticity of Exhibition", *Tate Papers*, nº12, Autumn. Disponível em: http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/elasticity-of-exhibition (Acesso: 2 dezembro 2017).

Brook, P. (2011). *O Espaço Vazio.* Lisboa: Orfeu Negro. (texto original publicado em 1968).

Broothaers, M. (1988) *Writings, Interviews, Photographs*. Cambridge/Massachusetts: MIT Press.

Bryant, J. (2017) *Designing the V&A. The museum as a work of art (1857-1909)*. London: Lund Humphries in association with V&A Publishing. [catálogo de exposição] *

Bucci, F. e Irace, F. (coord.) (2006) *Zero Gravity. Franco Albini Construire le Modernità*. Milan: Triennale Electa. *

Buergel, R. M. (2015) "O local de nascimento da arte de instalação" in Pedrosa, A., Proença, L. (ed.) *Concreto e Cristal: O acervo do MASP nos Cavaletes de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cobogó e MASP, pp. 125-129. *

Buergel, R. M., Noack, R. (2007) "Documenta 12 - 100 days of art in Kassel". Disponível em: http://www.documenta12.de/index.php?id=aussttelung&L=1 (Acesso: 2 setembro 2016). *

Bulegato, F. (2014) "un museo per il disegno industriale a milano, 1949-64" in Bulegato, F. e Dalla Mura, M. (ed) *AIS/Design: Storia e Ricerche #3. Design Italiano: musei, mostre e archivi*. Milano: Associazione italiana degli storici del design. Disponível em: http://www.aisdesign.org/aisd/un-museo-per-il-disegno-industriale-a-milano-1949-64 (Acesso: 3 dezembro 2017)

Bulegato, F., Polano, S. (2004) *Michele De Lucchi. Comincia qui e finisce là*. Milano: Mandadori Electa.*

Buren, D. (2005) *The Buren Times: The Eye of the Storm*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum. [catálogo de exposição] *

Buren, D. (2003) "Where are the artists?" Disponível em: http://www.e-flux.com/projects/next_doc/d_buren_printable.html (Acesso: 2 setembro 2014).

Buren, D. (1971) "Function of the Studio" *in* McShine, K. (1999) *The museum as muse: artists reflect*. New York: MoMA, pp. 223-224 [catálogo de exposição] *

Burlingame, E. L., (n.d.) *Art, Life and Theories of Richard Wagner. Selected from his Writings and Translated by Edward Burlingame; with a preface, a catalogue of Wagner's published works and drawings of the Bayreuth Opera House*. (facsimile 1904. New York: Henry Holt and Company). Nabu Press. *

Burton, A. (1999) *Vision and Accident: The Story of the V&A*. London: V&A Publications.*

Caetano, A., Reis, M. et al. (2008) *Estudo de Viabilidade para a instalação do MUDE e de uma Loja do Cidadão na rua Augusta*. *Arquitetura e Especialidades – Programa Base* [documento policopiado]. MUDE – Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo. Biblioteca de Design. *

Caetano, A., Reis, M. et al. (2006) *Estudo de Viabilidade da Adaptação do Palácio Verride a Espaço Museológico. Arquitetura e Especialidades – Programa Base* [documento policopiado]. Lisboa. MUDE – Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo. Biblioteca de Design. *

Caianiello, T., Visser, M. (ed) (2015) *The Artist as Curator. Coollaborative initiatives in the international Zero movement. 1957-1967*. Dusseldorf: Zero Foundation.

Calvino, I. (1990) *As Cidades Invisíveis*. 6ªed. Lisboa: Teorema (texto original publicado em 1977). *

Câmara Municipal de Lisboa (2014) *Proposta nº 410/2014 de 23 de julho. Ata da Reunião Pública de Câmara nº 36* [documento policopiado]. Lisboa. MUDE – Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo. Biblioteca de Design. *

Câmara Municipal de Lisboa, Plano de pormenor de salvaguarda da Baixa Pombalina. Diário da República, 2ª série — N.º 55 — 18 de março de 2011. Disponível em: http://www.cm-lisboa.pt/viver/urbanismo/planeamento-urbano/planos-de-pormenor/planos-de-pormenor-de-salvaguarda-em-vigor/plano-de-pormenor-de-salvaguarda-da-baixa-pombalina) (Acesso: 3 maio 2015) *

Camufflo, G. (art dir.) (2016) *XXI Triennale International Exhibition - 21st Century Design after Design*. Milano: La Triennale di Milano and SAGEP

Cárdenas, Al. S. (2015) *Masp: estrutura, proporção, forma*. São Paulo: Editora da Cidade.

Carlos, I. (2011) (org.) *Doris Salcedo | Plegaria MUDA*. Munchen: Fundação Calouste Gulbenkian, Moderna Museet, Prestel Publishing [catálogo de exposição]. *

Carranza, L. E. (2009) "Hybridized History: The Guggenheim Museum, the Ziggurat, and the Skyscraper" in Ammirati, D., Foreman, K. (ed.) (2009) *The Guggenheim: Frank Lloyd Wright and the Making of the Modern Museum*. New York: Guggenheim Museum Publications, pp. 93-100. *

Cascaro, D. (2006), *Le musée décontracté. Une installation des Lacaton Vassal au Palais de Tokyo, interview non-publiée*. Disponível em: https://www.lacatonvassal.com/data/documents/20110228-233538Intégral%20cascaro%20LV.pdf (Acesso: 2 agosto 2016) *

Celant, G. (org.) (2015) *Triennale Design Museum - Kitchens & Invaders*. Milano: Electa e Triennale Design Museum [catálogo de exposição]. *

Celant, G. (ed.) (2013) *When attitudes become form. Bern 1969/ Venice 2013*. Milan: Fondazione Prada [catálogo de exposição] *

Celant, G. (ed.) (2012) *The Small Utopia. Ars Multiplicata*. Milan: Fondazione Prada [catálogo de exposição]

Celant, G. (ed.) (2011) *Fondazione Prada.* Milan: Fondazione Prada.

Celant, G. (2010) *book as artwork 1960/1972*. Brooklyn: 6 Decades Books (texto original publicado em 1972).

Celant, G., Koolhaas, R. (ed.) (2008) *Unveiling the Prada Foundation*. Milan: Progetto Prada Arte srl, Milan. [catálogo de exposição].

Celant, G. (1996) "A visual machine. Art installation and its modern archetypes" in Greenberg, R., Fergunson, B. W., Nairne, S. (ed). *Thinking about Exhibitions*. London and New York: Routledge, pp.371-386.

Children of Men (2006). [filme] Alfonso Cuaron. EUA / Reino Unido: Strike Entertainment Relativity Media, Hit and Run Productions *

Chipperfield, D. (2010a) "The Neues Museum Architectural Concept" in AA.VV. *The Neues Museum Berlin. Conserving, restoring, rebuilding within the World Heritage*. Leipzig: A. Seemann Verlag of Seemann Herschel GmbH& Co.KG. pp. 56-59. *

Chipperfield, D. (2010b) *Form Matters*. Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther Konig. *

Chipperfield, D. (2009a) "A conversation between Wolfgang Wolters and David Chipperfield" in Chipperfield, D. (ed.) *The Neues Museum Berlin*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, pp. 229-239. *

Chipperfield, D. (2009b) "Introduction" in Chipperfield, D. (ed.) *The Neues Museum Berlin*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, pp. 10-11. *

Chipperfield, D. (2005) "Ravelins of Castello Sforzesco. Milan". Disponível em: https://davidchipperfield.com/project/ravelins_of_castello_sforzesco (Acesso: 1 novembro 2017) *

Choay, F. (2005) *Património e Mundialização*. S.L: Editora Licorne/Chaia. *

Christo and Jeanne-Claude (s.d.) Projects for the Museum of Modern Art e Wrapped stairway floor and walls. Disponível em: http://christojeanneclaude.net/projects/projects-for-the-museum-of-modern-art?view=info; http://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-stairway-floor-and-walls (Acesso: 1 setembro 2017) *

Ciliberto, G. (2012) "Rappresentazioni del prodotto industriale. triennale di milano, 1940 – 1964" in *AIS/Design: Storia e Ricerche #1. Costellazioni*. Milano: Associazione italiana degli storici del design. Disponível em: http://www.aisdesign.org/aisd/rappresentazioni-del-prodotto-industriale-triennale-di-milano-1940-1964 (Acesso: 2 dezembro 2017) *

Clair, J. (2007) *Malaise dans les Musées*. Paris: Flammarion – Café Voltaire. *

Clarck, J., Haye, A. com Horsley, J. (2014) *Exhibiting Fashion: Before and after 1971.* New Haven | London: Yale University Press.

Cobbers, A., (2011) "August Stüler: Der Traum vom Gesamtkunstwerk/August Stüler: The Dream of a Total Work of Art" in Wedel, C. (org.) *Das Neue Museum. Eine Ruine wird zum Juwel / The New Museum. A Ruin Becomes a Jewel*. Berlin: Jaron Verlag GmbH, pp.15-35. *

Cohen, J-L (2012). *The Future of Architecture since 1889: a Worldwide History.* New York: Phaidon.

Collins, George (1968). “The Visionary Tradition in Architecture” in Sheehan, J. (ed.) *Museums in the German Art World: from the end of the Old Regime to the rise of the Modernism*. Bulletin The Metropolitan Museum of Art. April. Volume XXVI, Number 8, pp. 310-321.

Colomina, B. (2016) “The Museum after Art” in Dercon, C., Serota, N.s (ed.) *Tate Modern Building - A museum for the 21st century*. London: Tate Enterprises, pp. 65-80. *

Conforti, M. (1997) “The Idealist Enterprise and the Applied Arts. In A Grand Design - The Art of the Victoria and Albert Museum”. Disponível em: http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1159_grand_design/intro.php#1 (Acesso: 14 outubro 2013). *

Corradi, M., Villani, E. (2008) “Il progeto originário del Palazzo dell’Arte / The Palazzo dell’Arte: the original Design” in Annicchiarico, S. (cura) (2008) *Michele De Lucchi Il Museo del design e la Nuova Triennale / Michele De Lucchi The Design Museum and the New Triennale*. Milano: La Triennale di Milano | Triennale Design Museum, Mondadori Electa, pp. 14-45. *

Costa, A. P. B. M. (2009) *A Arquitectura em Exposição*, Dissertação de Mestrado em Estudos Curatoriais na Faculdade de Belas Artes – Universidade de Lisboa.

Costa, F. V. G. (2015) *Contexto Arquitectónico e Exposição: O poder transformador da arquitectura no visionamento da obra de arte. A readequação do discurso expositivo no Caso Juan Muñoz e a criação do exhibition-logbook*, Disertação de Doutoramento em Arquitetura na Faculdade de Arquitetura – Universidade de Lisboa.

Coutinho, B. (2017) “Curatorial Work Towards a New Relationship between People, Places and Things: MUDE museum action to boost the intrinsic relational value of culture” in Morsch, C., Sachs, A., Sieber, T. (ed.), *Contemporary Curating and Museum Education. A publication on behalf of the Master of Arts in Art Education Curatorial Studies*. Zurich University of the Arts, Cultural Analysis. Germany: Transcript Verlag, Bielefeld, pp. 65-74. *

Coutinho, B. (coord.ed.) (2015b) *De Matrix a Bela Adormecida. António Lagarto*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/MUDE, Imprensa Nacional Casa da Moeda. [catálogo de exposição] *

Coutinho, B. (2014a) *Programa Preliminar do Projecto de Requalificação Integral do Edifício do MUDE* [atualização do Programa Museológico do MUDE – Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo de 2008] [documento policopiado]. Lisboa. MUDE – Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo. Biblioteca de Design. *

Coutinho, B. (2014b) *MUDE – Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo*. Lisboa/ London: Scala Arts & Heritage Publishers e Câmara Municipal de Lisboa. *

Coutinho, B. (coord. ed.) (2013) *Felipe Oliveira Baptista*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/MUDE [catálogo de exposição]. *

Coutinho, B. (2012) “BNU: Um desenho global no coração de Lisboa” in Coutinho, B, Amaral, C (coord. ed.), *Nacional e Ultramarino. O BNU e a arquitectura do poder: entre o antigo e o moderno*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/MUDE, pp. 14-79 [catálogo de exposição]. *

Coutinho, B. (2011a) “MUDE. Para uma nova forma de viver o património” in *Revista Património Estudos 11*, Lisboa: IGESPAR INCM, pp.118-121. *

Coutinho, B. (coord.ed.) (2011b) *Sementes: Valor Capital*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/MUDE [catálogo de exposição]. *

Coutinho, B. (2010a) "MUDE – Museu do Design e da Moda" in ICOM Portugal – Revista Digital. Série II. nº10 (Set-Nov 10), pp.12-15. *

Coutinho, B. (coord.ed.) (2010b) *MUDE - Creative Lab. Assinado por Tenente*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/MUDE [catálogo de exposição]. *

Coutinho, B. (2009) "Um Museu sem Fronteiras" in *Revista MUDE – Museu do Design e da Moda*, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, pp.11-14. *

Coutinho, B. (2008) *Programa Museológico do MUDE – Museu do Design e da Moda, Colecção Francisco Capelo. Rua Augusta* [documento policopiado]. Lisboa. MUDE – Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo. Biblioteca de Design. *

Coutinho, B. (2006) *Programa Museológico do MUDE – Museu do Design e da Moda, Colecção Francisco Capelo. Palácio Verride* [documento policopiado]. Lisboa. MUDE – Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo. Biblioteca de Design. *

Coutinho, B., Santos, R., Fernandes, A. (2017) "Space Syntax as a Tool for an open museum practice: The case of MUDE Museum" in *Proceedings of the 11th International Space Syntax Symposium*, Lisbon: Instituto Superior Técnico. Disponível em: http://www.11ssslisbon.pt/proceedings/ (Acesso: 8 dezembro 2017). *

Coutinho, B., Saraiva, L.M. (ed.) (2015) *Projeto de requalificação integral do edifício do MUDE*. Disponível em: http://www.mude.pt/mude/projeto-e-obra_2.html (Acesso: 12 agosto 2016). *

Coutinho, B., Tostões, A. (2014) "A exposição como 'Obra de Arte Total': O MUDE como caso de estudo" in *MIDAS [Online]*, 4 | 2014. Disponível em: http://journals.openedition.org/midas/694; DOI: 10.4000/midas.694. *

Crimp, D. (2005) *Sobre as Ruínas do Museu*. São Paulo: Martins Fontes (texto original publicado em 1993). *

Crippa, E., Steeds, L. (ed.) (2016) *Exhibition, Design, Participion. 'An Exhibit' 1957 and Related Projects*. Exhibition Histories Series. London: Afterall Books, Central Saint Martins – University of the Arts London. *

Crosby, T. (ed) (1956) *This is Tomorrow*. London: Whitechapel Gallery (Fac-símile 2011, com prefácio de Iwona Blazwick e Nayia Yakoumaki). *

Cuno, J. (ed.) (2006) *Whose Muse? Art Museum and the public Trust*. New York: Princeton University Press.

D'Alfonso, M. (2004) *Arte Contemporânea, Spazio Interno e Display. Una riflessione sulle Potenzialitá Conoscitive e Mediatiche dell'Architettura Degli Interni*. Dottorato di Ricerca in Architettura degli Interni e Allestimento. Politécnico di Milano.

Dabrowski, M. (1999) "El Lissitzky" in McShine, K. (1999) *The museum as muse: artists reflect*. New York: MoMA., pp. 46-49 [catálogo de exposição] *

Dalla Mura, M. (2015) "Il design italiano oltre le crisi. Autarchia, austerità, autoproduzione: VII edizione del Triennale Design Museum" in Bulegato, F., Dalla Mura, M., Vinti, C. (cura), *AIS/Design: Storia e Ricerche #6. i designer e la scrittura*. Milano: Associazione italiana degli storici del design Disponível em: http://www.aisdesign.org/aisd/il-design-italiano-oltre-le-crisi-autarchia-austerita-autoproduzione-vii-edizione-del-triennale-design-museum (Acesso: 9 setembro 2017) *

Danto, A. C. (1992) *Beyond the Brillo Box. The visual arts in Post-historical Perspetive*. Berkeley| Los Angeles | London: University of California Press.

Davidson, S., Rylands, P. (ed.) (2004) *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler: The Story of Art of this Century*. New York: Guggenheim Museum Publications. *

Davidts, W. (2007) "The Vast and the Void on Tate Modern's Turbine Hall. The ´The Univeler Series'", *Footprint.* Autumn. Ghent University - Department of Architecture and urban planning, pp 77-92 Disponível em: http://hdl.handle.net/1854/LU-380234 (Acesso: 17 novembro 2015) *

De Duve, T. (2007) "Petite théorie du musée (après Duchamp d'après Broodthaerts)" in Caillet, E., Perret, C., *L'art contemporain et son exposition*. Paris: L'Harmattan, pp. 87-100. *

De Lucchi, M. (2015) *My Horrible Wonderful Clients*. Macerata: Quodlibet Habitat.

Dean, D. (1996) *Museum Exhibition: Theory and Practice*. New York: Routledge. *

Del Drago, E. (2008) *Centre Georges Pompidou. Paris. Settings of the contemporary*. Milano: Mondadori Arte. *

Delgado, M. J. (2013) *Contributo do Design de Ambientes no acesso à cognição. Os museus de Arte em Portugal*. Disertação de Doutoramento em Design. Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa.

Derieux, F. (ed.) (2007) *Harald Szeemann. Individual Methodology*. Zurich: JRP| Ringier&Les Presses du Réel. *

Dia Art Foundation (s.d.) "Walter De Maria, The New York Earth Room". Disponível em: https://www.diaart.org/visit/visit/walter-de-maria-the-new-york-earth-room-new-york-united-states/ (Acesso: 1 setembro 2017) *

Dickie, G. (1969) "Defining Art" in American Philosophical Quarterly. Vol. 6. No. 3 (Jul. 1969). University of Illinois Press on behalf of the North American Philosophical Publications Stable, pp. 253-256. Disponível em: http://rocket.csusb.edu/~mld/Dickie%20Defining%20Art.pdf (Acesso: 6 março 2017) *

Didi-Huberman, G. (2013) *Atlas ou a gaia ciência inquieta*. Lisboa: KKYM + EAUM/ Escola de Arquitectura, Universidade do Minho. *

Dillon, B. (ed.) (2011) *RUINS*. Documents of Contemporary Art. London/ Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery and the MIT Press.

Documenta Kassel (s.d.) Documenta Kassel 16/06-23/09 2007. 12. Review 100 Days. Disponível em: http://www.documenta12.de/index.php?id=100_tage&L=1 (Acesso: 3 setembro 2015) *

Dogville (2003). [filme] Lars von Trier. Dinamarca / Suécia / EUA: Filmek AB, Zoma Films UK, Canal+, France 3 Cinéma *

Domus (2016) *Domus La Città dell'Uomo. I-XX. La Triennale di Milano*. Supplemento a Domus nº1000. Marzo/March 2016. Periodico mensile. Milano. *

Dorner, A., Dewey, J. (1949) *The Way Beyond Art. The work of Herbert Bayer*. New York: Wittenborn, Schultz,Inc. *

Droste, M. (1992) *Bauhaus 1919-1933*. Berlin: Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung e Tashen. *

Drutt, M. (1999) "El Lissitzky in Germany, 1922-1925" in Tupitsyn, M. (coord.) *El Lissitzky. Beyond the Abstract Cabinet*. New Haven/London: Yale University Press, pp. 9-23. *

Duboy, P. (2014) *Carlo Scarpa. L'art d'Exposer*. Zurich: JRP|Ringier

Duncan, A., Dibosa, D., Walsh, V. (2012) *Post Critical Museology. Theory and Practice in the Art Museum*. London: Routledge

Dunlop, I. (1972) *The shock of the new*. New York: American Heritage Press. *

Dunn, R., Burton, A. (1997) "The Victoria and Albert Museum: An Illustrated Chronology in A Grand Design - The Art of the Victoria and Albert Museum". Disponível em: http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1159_grand_design/intro.php#1 (Acesso: 17 dezembro 2013). *

E la nave va (1983). [filme] Federico Fellini. Itália: Films A2, Gaumont, Radiotelevisione Italiana, S.I.M. S.p.A. Vides Cinematografica*

Eco, U. (1991) *Obra Aberta*. Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva (texto original publicado em 1962). *

Edensor, T. (2005) *Industrial Ruins. Space, Aesthetics and Materiality*. New York: Berg Publishers.

Edson, G, Dean, D. (1996) *The Handbook for museums.* New York: Routledge.

Eno, B. (1993) "Miraculous Cures And The Canonization Of Basquiat" in *Flackart*. February 26, 2015. Disponível em: http://flackart.com/blog/2015/02/26/miraculous-cures-and-the-canonization-of-basquiat/ (Acesso: 3 novembro 2017) *

Enwezor, O. (2010) "Topographies of Critical Practice: Exhibition as Place and Site" *in* Hoffmann, J. (ed.) *The Exhibitionist. Journal on Exhibition Making*. Nº 2. June 2010, pp. 47-52.

Fabbri, A., Castiglioni, P. G., Ferraris, T., Vittoria, E. (a cura di) (1964) *Tempo libero, tempo di vita: note, studi, disegni sulla preparazione della XIII Triennale a cura della Giunta Esecutiva*. Bergamo: Tipografia TOM. *

Fernandes, A. C. (2013) *O Edifício Sede do BNU. Reutilização adaptativa no contexto da Baixa Pombalina: de Banco a Museu*. Dissertação de Mestrado em Arquitetura no Instituto Superior Técnico da Universidade de Lisboa. *

Fernardes, J. M. (1998) “Luís Cristino da Silva: Enquadramento e Síntese” in AA.VV., *Luís Cristino da Silva (Arquitecto)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 96-103. *

Ferraz, M. (coord) (1993) *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi. *

Ferreirinha, M. (2009) *Breve História do BNU*. Lisboa. Arquivo Histórico da Caixa Geral de Depósitos/Fundo Documental do Banco Nacional Ultramarino. *

Ferrier, J-L (1999) *Art of the 20th century. The History of Art year by year from 1900 to 1999. Painting Sculpture Architecture*, Paris: Éditions Du Chêne – Hachette Livre (primeira edição *L’Aventure deL’art au XX Siècle* em 1988).

Filho, D. de L. (2006) *Museu: de espelho do mundo a espaço relacional*. Dissertação de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Área de concentração Cultura e Informação, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciência da Informação. Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo.

Filipovic, E. (2013*) THE ARTIST AS CURATOR. When Exhibitions Become Form: On the History of the Artist as Curato*r. Issue #0. Mousse #41. Mousse Publishing. *

Finesse, B. (cura) (2014) *Il design italiano oltre le crisi. Autarchia, austerità, autoproduzione / Italian design. Autarky, Austerity, Autonomy*. Milano: Triennale Design Museum, Corraini Edizioni [catálogo de exposição] *

Fiori, L. e Belski, M. P. (cura) (1982) *Giovanni Muzio, Il Palazzo dell’Arte*. Milano: Editrice ABITARE Segesta.

Flusser, V. (2010) *Uma Filosofia do Design. A forma das coisas*. Coleção Fora de Coleção, Lisboa: Relógio d’água. **

Fondazione Nicola Trussardi (s.d). Disponível em: https://www.fondazionenicolatrussardi.com/en/the-foundation/ (Acesso: 1 julho 2016) *

Foster, H. (2011) *The Art-Architecture Complex*. London/New York: Verso. *

Foster, H. (2002) *Design and Crime (And Other Diatribes)*. London /New York: Verso.

Foster, H., Krauss, R., Bois, Y., Buchloh, B. (2004), *Art since 1900, modernism, antimodernism, postmodernism*. London: Thames & Hudson. *

Foucault, M. (2008). *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra (texto original publicado em 1973). *

Frampton; K. (2009) “Museum as Palimpsest” in Chipperfield, D. (ed.) *The Neues Museum Berlin*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König. pp. 97-120*

Frampton, K. (1994) *Historia crítica de la arquitectura moderna*. 7edª. Barcelona: editorial Gustavo Gili *

França, J.A. (2016). Desenho...Design. Cunha, R. (coord.). *Que coisa é o Design?*. Lisboa: edições IADE. *

França, J. A. (1988) *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. 3ªed. Lisboa: Bertrand Editora. *

Francastel, P. (s.d.) *Arte e Técnica nos séculos XIX e XX*. Coleção Vida e Cultura. Lisboa: Edição Livros do Brasil (texto original publicado em 1956). *

Frayling, C. (2010) *Henry Cole and the Chamber of Horrors. The curious origins of the Victoria and Albert Museum*. London: V&A Publishing. *

Freedberg, D., Kotik, C., Short, R., Buck, R. T. (1992) *The Play of the Unmentionable. An Installation by Joseph Kosuth at the Brooklyn Museum*. New York: The New Press Published in Association with the Brooklyn Museum [catálogo de exposição] *

Fundacion Picasso – Museo Casa Natal (s.d). *Guernica*. Disponível em: http://fundacionpicasso.malaga.eu/export/sites/default/cultura/fpicasso/portal/menu/seccion_0008/documentos/5_Guernica_Eng.pdf (Acesso: 3 dezembro 2017) *

Gamard, E. B. (2000) *Kurt Schitters'Merzbau. The Cathedral of Erotic Misery*. New York: Princeton Architectural Press. *

Garbagna, C. (coord. edit.) (2011). *Triennale Design Museum IV edizioni – Le fabbriche dei sogni. Uomini, idée, imprese e paradossi delle fabbriche del design italiano / Dream factories. People, ideas and paradoxes of Italian design*. Milano: La Triennale di Milano | Triennale Design Museum, Mondadori Electa [catálogo de exposição] *

Georgel, P. (2006) *Les Nymphéas*. Paris: Gallimard/RMN, Musée de L'Orangerie. *

Giebelhausen, M. (ed.) (2003) *The architecture of the museum. Symbolic Structures, Urban Contexts*. Manchester/New York: Manchester University Press.*

Gioni, M. (2010a) "After *After Nature*" in Hoffmann, J. (ed) *The Exhibitionist. Journal on Exhibition Making*. Nº 1. January 2010, pp. 49-54.

Gioni, M. (ed.) (2010b) *What Good Is the Moon?: The Exhibitions of the Trussardi Foundation*. Berlin/Milan: Hatje Cantz Verlag, Trussardi Foundation. *

Glicenstein, J. (2014) *L'art: une histoire d'expositions*. Paris: Presses Universitaires de France. (1ªed. 2009) *

Gomes Ferreira, A. (1983) *Dicionário de Latim-Português*. Porto: Porto Editora. *

González, Á., Marcadé, J.C., Martin, J.H., Petrova, E.(2006) *Kasimir Malévich*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao. [catálogo de exposição] *

Gormley, A. (s.d.) "Field, 1989-2003". Disponível em: http://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/245#p0 (Acesso: 19 dezembro 2016) *

Grande, N. (ed.) (2009a) *Museummania. Museus de hoje, Modelos de Ontem*. Coleção de artecontemporânea #12. Lisboa – Porto: Público/Serralves.

Grande, N. (2009b) *Arquiteturas da Cultura: política, debate, espaço. Génese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa*. Dissertação de Doutoramento em Arquitetura. Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. *

Gray, D. (ed.) (2012) *2011 European Union Prize For Contemporary Architecture. Mies van der Rohe Award*. Barcelona/New York: Fundació Mies van der Rohe e Actar. *

Greenaway, P. (2010a) *New Possibilities: Cinema Is Dead, Long Live Cinema*. Lecture Avenali Chair in the Humanities - Townsend Center for the Humanities. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=u6yC41ZxqYs (Acesso: 8 setembro 2013). *

Greenaway, P. (2010b) *Nine classic paitings revisited*. Lecture Avenali Chair in the Humanities - Townsend Center for the Humanities. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=plWSGEAuD_0 (Acesso: 17 agosto 2014). *

Greenberg, R. (2009) "'Remembering Exhibitions': From Point to Line to Web", *Tate Papers*, nº.12, Autumn 2009. Disponível em**:** http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/remembering-exhibitions-from-point-to-line-to-web (Acesso: 5 maio 2016). *

Greenberg, R., Ferguson, B.W., Nairne, S. (ed.) (2016) *Thinking about exhibitions*. New York: Routledge. *

Gregotti, V. (1989) "Italy" in Lampugnani. V. M. (ed.) *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th-century architecture*. Colection World of Art. London/New York: Thames and Hudson. pp.168-174.*

Greub, S., Greub, T. (ed.) (2007) *Museus do Século XXI. Conceitos Projectos Edifícios*. Munique | Berlim | Londres | Nova Iorque: Prestel [catálogo de exposição] *

Grinover, M. M. (2010) *Uma ideia de Arquitetura. Escritos de Lina Bo Bardi*, Dissertação de Mestrado em Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Groys, B. (2013) "Entering the Flow: Museum between Archive and Gesamtkunstwerk", *Journal E-flux* # 50. December 2013. Disponível em: http://www.e-flux.com/journal/50/59974/entering-the-flow-museum-between-archive-and-gesamtkunstwerk/ (Acesso: 2 fevereiro 2014) *

Guidot, R. (dir.) (2003) *Design. Carrefour des Arts*. Paris: Flammarion.

Guimarães, C. (2004) *Arquitectura e museus em Portugal: Entre reinterpretação e Obra Nova*. Porto: FAUP Publicações (publicação de dissertação de doutoramento de 1998) *

Guzman, R. (org.) (2010) *The Marvelous Museum: Orphans, Curiosities & Treasures: A Mark Dion.* Oakland: Oakland Museum of Califórnia [catálogo de exposição].

Haacke, H. (2009) "Lessons Learned", *Tate Papers*. Nº 12. Autumn. Disponível em: http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/lessons-learned (Acesso: 27 maio 2014). *****

Haacke, H. (1999) *Hans Haacke: Viewing Matters*. Dusseldorf: Richter Verlag [catálogo de exposição]*

Haacke, H. (1983) "Museums, Managers of Consciousness" in McShine, K. (1999) *The Museum as Muse: Artists Reflect*. New York: MoMA. pp. 233-238 [catálogo de exposição] *****

Harrap, J. (2010) “The Neues Museum The Restoration Concept” in AA.VV. *The Neues Museum Berlin. Conserving, restoring, rebuilding within the World Heritage*. Leipzig: A. Seemann Verlag of Seemann Herschel GmbH& Co.KG. pp. 60-64. *

Harrap, J. (2009) “Freezing the Ruin” in Chipperfield, D. (ed.) *The Neues Museum Berlin*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, pp. 121-131. *

Harrison, C., Wood, P. (2003) *Art in Theory 1900-2000. Anthology of Changing Ideas*. 2ªed. Oxford: Blackwell.

Haspel, J. (2010) “From Building to Rebuilding – The Early History of the Neues Museum” in AA.VV. The Neues Museum Berlin. Conserving, restoring, rebuilding within the World Heritage. Leipzig: A. Seemann Verlag of Seemann Herschel GmbH& Co.KG, pp.14-21. *

Heidegger, M. (2001) “Building, Dwelling Thinking” in *Poetry, language, Thought*. New York: Harper Perennial Modern Classics (texto original publicado em 1954). **

Hein, G. (1998) *Learning in the Museum*. London: Routledge.

Heinich, N., Pollak, M. (1996) “From Museum Curator to Exhibition Auteur: inventing a singular position” in Greenberg, R., Fergunson, B.W., Nairne, S. (ed.) *Thinking about Exhibitions*. London/New York: Routledge, pp. 231-250 *

Heinich, Nathalie (2009) “Les Immatériaux Revisited: Innovation in Innovations”, *Tate Papers*, no.12, Autumn. Disponível em: https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/les-immateriaux-revisited-innovation-in-innovations (Acesso: 17 agosto 2016) *

Heitor, T., Tostões, A., Barranha, H., Pessoa, A. (2005) “Inside-Out and Outside-In: when setting and content interact” in Nes, Akkelies van (ed*.), 5th International Space Syntax Symposium – Proceedings*, volume II; Delft University of Technology; pp. 233-249. Disponível em: http://spacesyntax.tudelft.nl/media/longpapers2/heitort.pdf (Acesso: 4 janeiro 2016). *

Hell, J., Schonle, A. (ed.) (2010) *Ruins of Modernity*. Durham and London: Duke University Press

Hickey, D., Tallman, S. (2008) *The Collections of Barbara Bloom*. New York: Steidl/ International Center of Photography. *

Hillier, B., Hanson, J. (1984) *The Social Logic of Space*, Cambridge: Cambridge University Press.

Hoffmann, J. (2014) *Show Time. The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art*. UK. Thames & Hudson. *

Holl, S. (2000) *Parallax*. New York: Princeton Architectural Press. **

Holl, S. (1996) *Intertwining*. New York: Princeton Architectural Press. **

Hooper-Greenhill, E. (ed.) (1995) *Museum, Media, Message.* Museum Meanings. London/New York: Routledge.

Hooper-Greenhill, E. (1994) *The Educational Role of the Museum*. Museum Meanings. London/New York: Routledge.

Hopkins, D. (2014) “Duchamp, Childhood, Work and Play: the vernissage for First Papers of Surrealism, New York, 1942”, *Tate Papers*, nº22. Autumn 2014. Disponível em: http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942 (Acesso: 21 agosto 2016) *

Hopkins, D. (2000) *After Modern Art 1945-2000*. col. Oxford History of Art. Oxford: Oxford University Press.

Huber, A (1997) *Il Museo italiano /The Italian Museum*. Milano: Edizion Lybra Immagine.

Huberman, A. (2015) “Andy Warhol, Raid the Icebox I, with Andy Warhol, 1969” in Filipovic, E. (ed.) *THE ARTIST AS CURATOR*. Issue # 7. Mousse # 48. Mousse Publishing. April-May 2015. pp. 3-20. *

Husslein-Arco, A., Krejci, H., Steinbrügge, B. (ed.) (2012) *Utopia Gesamtkunstwerk*. Vienna: Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln. *

Huyssen, A. (2010) “Authentic Ruins. Products of Modernity” in Hell, J., Schonle, A. (ed.) *Ruins of Modernity*. Durham and London: Duke University Press, pp. 17-28. *

Ibelings, H. (1998) *Supermodernism - Architecture* in *the Age of Globalisation.* Rotterdam: NAI Publishers, 1998. *

Imbert, C. (2013) “Les accrochages de l’affiche dans Paris-Berlin et Paris-Moscou”. Disponível em: http://histoiredesexpos.hypotheses.org/894?lang=en_GB (Acesso: 8 fevereiro 2014). *

Irace, F. (1982) *Cà Brüta*. Roma: Officina Edizioni. *

Iskin, R. (1981) “A Flying Start – part One: The Los Angeles Museum of Contemporary Art. An interview with Pontus Hultén and Richard Rogers”. Disponível em: http://s3.amazonaws.com/eob_texts-production/texts/127/1344579035_IMAGES_ISSUES_PDF.pdf?1344579035 (Acesso: 3 fevereiro 2014). *

Jackson, J. B. (1980) *The Necessity for Ruins and other Topics*. Massachusetts: The University of Massachusetts Press.

Jaffé, H. L. C. (ed.) (1982) *De Stijl, 1917-1931: Visions of Utopia*. Minneapolis e New York: Walker Art Center e Abbeville Press Publishers.

Jäger, J. (2011) *Neue Nationalgalerie Berlin. Mies van der Rohe*. Germany: Hatje Cantz Verlag.

Jenner, R. (2013) “Ambient atmospheres: exhibiting the immaterial in works by italian rationalists Edoardo Persico and Franco Albini” *in* Löschke, S.K., Luscombe, D. (ed.), *Interstices. Journal of architecture and related arts - 14 Immaterial Materialities - Aspects of materiality and interactivity in art and architecture*, pp. 13-24. *

Jodidio, P. (ed.) (1999) *Building a New Millennium*. Ed. trilingue inglês/alemão/francês. Cologne. Taschen.

Jousset, M-L (2001) “Introduction” in AA.VV. *Collection De Design Du Centre Georges Pompidou*. Paris: Centre Georges Pompidou. *

Judd, D. (1993) *Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular*. Disponível em: http://juddfoundation.org/artist/writing/ (Acesso: 19 setembro 2014). *

Judd, D. (1989) *101 Spring Street*. Disponível em: http://juddfoundation.org/artist/writing/ (Acesso: 19 setembro 2014). *

Judd, D. (1985) *Marfa, Texas*. Disponível em: http://juddfoundation.org/artist/writing/ (Acesso: 19 setembro 2014). *

Judd, D. (1977) *In defense of my work*. Disponível em**:** www.juddfoundation.org/generalinformation (Acesso: 19 setembro 2014). *

Judd, D. (1965) *Specific Objects*. Disponível em http://juddfoundation.org/artist/writing/ (Acesso: 19 setembro 2014). *

Judd Foundation (s.d.) "Spaces". Disponível em: https://juddfoundation.org/spaces/ (Acesso**:** 2 outubro 2014). *

Jürgens, S. V. (2016) *INSTALAÇÕES PROVISÓRIAS: independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX*. Lisboa: Sistema Solar (Documenta) (publicação de dissertação de doutoramento de 2014)

Kachur, L (2001) *Displaying the marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dali and the Surrealist Exhibition Installations*. Cambridge/ Massachusetts: MIT Press. *

Kantor, S. G. (2002) *Alfred H. Barr, Jr. and the intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge/ Massachusetts: MIT Press. *

Karp, I., Lavine, S. (ed.) (1991) *Exhibiting Cultures, the Poetics and Politics of Museum Display*. Michigan: Smithsonian Institution Press. *

Keates, J. (2009) "The Art of Survival" in Chipperfield, D. (ed.) *The Neues Museum Berlin*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, pp. 49-58. *

Kernbauer, E., Baier, S. (2012) "The Contemporary Gesamtkunstwerk" in Husslein-Arco, A., Krejci, H., Steinbrügge, B. (ed.) *Utopia Gesamtkunstwerk*. Vienna: Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln. pp. 66-70. *

Kester, G.H. (2011) *The One and the Many. Contemporary collaborative art in a global context.* Durham | Londres: Duke University Press.

Kiesler, F. (1947) *Manifeste du Corréalisme*. Fac-símile in Bogner, D., Noever, P. (ed.) (2001) *Frederick J. Kiesler. Endless Space*. Vienna: MAK e Hatje Cantz Publishers [catálogo de exposição] *

Kiesler, F. (1942) "Note on Designing the Gallery and Press Release Pertaining to the Architectural Aspects of the Gallery" in Davidson, S., Rylands P. (ed.) (2004) *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler: The Story of Art of this Century*. New York: Guggenheim Museum Publications, pp.174-177. *

Klüsser, B., Hegewisch, K. (eds.) (1998) *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle*. Paris: Editions du Regard (edição original em alemão 1991). *

Knell, S., MacLeod, S., Watson, S.(2007) *Museum revolutions. How Museums Change and are changed*. London: Routledge.

Knox, T. (2013) *Sir John Soane's Museum, London*. London/New York: Merrell Publishers Limited. (1ªed. 2009). *

Koss, Juliet (2009). *Modernism after Wagner*. Minneapolis | London: University of Minnesota Press. *

Krauss, R. (1979) "Sculpture in the Expanded Field" *in October*, Vol. 8. (Spring). pp. 30-44. Disponível em: http://www.onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Krauss.pdf (Acesso: 2 dezembro 2015). *

Kruft, W. H. (1990) *Historia de la teoria de la arquitectura. Vol I e II.* Madrid: Alianza Forma.

Lacroix, C., Herda-Mousseaux, R-M (2014) *Lumières. Carte Blanche à Christian Lacroix*. Paris: Musées - Musée Cognacq-Jay. [catálogo de exposição] *

Lam, M.C.K. (2013) *Scenography as New Ideology in Contemporary Curating and the notion of staging in Exhibitions*. s.l: GRIN Verlag GmbH. *

Lampugnani, V. e Sachs, A. (ed.) (1999) *Museus para o Novo Milénio. Conceitos, Projetos, Edifícios*. Munich. London. New York: Prestel. [catálogo de exposição] *

Lampugnani, V. (ed.) (1989) *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th-century architecture*. London/New York: Thames and Hudson. *

Lanzarini, O., Mulazzani, M. (2006) "L'esperienza del porgere: i musei di Franco Albini e Carlo Scarpa" in Bucci, F., Irace, F. (coord.) *Zero Gravity. Franco Albini Construire le Modernità*. Milan: Triennale Electa, pp. 149-163*

Latorraca, G. (2015) "MASP: Arquitetura Expositiva" in Pedrosa, A., Proença, L. (ed.) *Concreto e Cristal: O acervo do MASP nos Cavaletes de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cobogó e MASP, pp. 56-68*

Latorraca, G. (ed.) (2014) *Maneiras de Expor: Arquitetura Expositiva de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira. [catálogo de exposição] *

Lavin, I. (1980) *Bernini and the Unity of the Visual Arts*. Oxford: Oxford University Press. Col. The Franklin Jasper Walls lectures. *

Lavine, S. (1991). *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution Press.

Lepik, A. (2007) "Grupo de Planeamento da Ilha dos Museus, Berlim" in Greub, S., Greub, T. (ed.) *Museus do século XXI. Conceitos Projectos Edifícios*. Munique | Berlim | Londres | Nova Iorque: Prestel. pp. 150-163. [catálogo de exposição]

Les Musées de Strasbourg (2004) Eugène Delacroix. La liberte guidant le peuple. Icônes de la revolution. Un prêt exceptionnel du musée duLouvre. Dossier de presse. Disponível em: http://www.musees-strasbourg.org/sites_expos/DELACROIX/RESOURCES_DELACROIX/delacroix_dp.pdf (Acesso: 8 junho 2015) *

Levine, N. (2009) “Competing Visions of the Modern Art Museum and the Lasting Significance of Wright’s Guggenheim” in Ammirati, D., Foreman, K.(ed.) *The Guggenheim: Frank Lloyd Wright and the Making of the Modern Museum*. New York: Guggenheim Museum Publications, pp. 71-92. *

Lima, Z.R.M.A. (2014) “Lina Bo Bardi, Curadora: uma Vida em Montagem” in Latorraca, G. (ed.) *Maneiras de Expor: Arquitetura Expositiva de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, pp. 80-97 [catálogo de exposição] *

Lima, Z.R.M.A. (2013) *Lina Bo Bardi*. New Haven and London: Yale University Press.

Lippard, L. R. (2009) “Curating by Numbers” in *Tate Papers*, nº 12, Autumn 2009. Disponível em: https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/curating-by-numbers (Acesso: 5 agosto 2015). *

Lippard, L. R. (2001) *Six Years: The desmaterialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley| Los Angeles | London: University of Califórnia Press (texto original publicado em 1973). *

Lipsey, R. (1989) *An art of our own. The Spiritual* in *Twentieth Century Art*. Boston: Shambhala Publications. *

Loock, U. (ed.) (2005) *anArquitectura de Andre a Zittel*. Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves #04. Lisboa/Porto: Fundação de Serralves/Jornal Público.

Lorente, J.P. (2015) “Estratégias museográficas actuales relacionadas con la museologia crítica”, Complutum. 2015. Vol. 26 (2): 111-120. Disponível em: http://dx.doi.org/10.5209/rev_CMPL.2015.v26.n2.50422 (Acesso em: 14 fevereiro 2017).

Lorenz, W. (2010) “Core Form and Artistic Form – The Art of Construction in Prússia under the Influence of Industrialization” in AA.VV. The Neues Museum Berlin. Conserving, restoring, rebuilding within the World Heritage. Leipzig: A. Seemann Verlag of Seemann Herschel GmbH& Co.KG. pp. 38-43. *

Los, S. (1994) *Carlo Scarpa*. Koln: Tashen.

Löschke, S. K. (2013) “Material aesthetics and agency: Alexander Dorner and the stage-managed museum”, *Interstices Journal of Architecture and Related Arts*. Nº 14, pp. 25-38. Disponível em: http://sydney.academia.edu/SandraKarinaLöschke (Acesso: 8 agosto 2017). *

Lowry, G., Schoenholz Bee, H, Elligott, M. (ed.) (2004) *Art in our Time. A Chronicle of the Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art. *

Lyotard, J-F (1996) “Les Immatériaux” in Greenberg, R., Fergunson, B. W., Nairne, S. *Thinking about Exhibitions*. London/New York: Routledge, pp. 159-174. *

Maaz, B. (2010) “Architecture – Décor – History of Ideas” in AA.VV. *The Neues Museum Berlin. Conserving, restoring, rebuilding within the World Heritage*. Leipzig: A. Seemann Verlag of Seemann Herschel GmbH& Co.KG. pp 22-30. *

Mack, G. (1999) *Art Museums into the 21st century*. Basel: Birkhauser.

Mccormick, T. J. (1999) *Ruins as Architecture, Architecture as Ruins*. Dublin/New Hampshire: William L. Bauhan, Publisher.

MacLeod, S. (ed.) (2005) *Reshaping Museum Space. Architecture, Design, Exhibitions*. London/New York: Routledge.

MacLeod, S., Hanks, L.H., Hale, J. (ed.) (2012) *Museum Making: Narratives, Architectures, Exhibitions*. New York: Routledge.

MacLeod, S., Knell, S., Watson, S. (2007) *Museum Revolutions: How museums change and are changed*. New York: Routledge.

Mai, E. (1998) "La Sécession Viennoise de 1902: L'exposition comme oeuvre d'art totale" in Klüsser, B., Hegewisch, K. (eds.) *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle*. Paris: Editions du Regard. 45-60.

Maldonado, T. (1999). *Design Industrial*. Coleção Arte & Comunicação. Lisboa: edições 70 (texto original publicado em 1976).

Malenchini, L. F., Rucellai, O. (cura) (2015) *Gio Ponti e la Richard-Ginori - una corrispondenza inedita / Gio Ponti and the Richard-Ginori - a new correspondence*. Milano: Triennale Design Museum, Corraini Edizioni.

Malraux, André (s.d.) "O Museu Imaginário" in *As Vozes do Silêncio*. Volume I. Colecção Vida e Cultura. Tradução José Júlio Andrade Santos. Lisboa: Edição Livros do Brasil (texto original publicado em 1951).

Manovich, L. (2007) "*What comes after remix?"* Disponível em: manovich.net/index.php/projects/what-comes-after-remix (Acesso: 24 janeiro 2015). *

Manen, M. (2017) *Salir dela exposicíon (si es que alguna vez habíamos entrado)* 2ªed. Bilbao: Consonni (1ªed. 2012).

Marcadé, J-C (1995) *L'Avant-Garde Russe. 1907-1927*. Paris: Flammarion.

Marcar, A. L. (2013) *Willem Sandberg. Portrait of an Artist*. Amsterdam: Valiz.

Marincola, Paula (ed.) (2006) *What makes a great exhibition?.* Philadelphia: Philadelphia Exhibitions Initiative.

Marte, I. (ed.) (2007) *Documenta Kassel 16/06-23/09 2007. 12*. Kassel: Documenta Veranstaltungs GmbH.

Martignoni, M. (2008) *La Triennale of Milan.* Skira Guides. Milano: Skira Editore.

Martins, J.P. (2009) "Uma Sede para o Chamado Museu do Design e da Moda/ A Home for the Museum of Design and Fashion" in Jornal Arquitectos, nº 235, Lisboa: Ordem dos Arquitectos. Abr/ Maio/Jun 2009, pp.4-7.

Mateus, J.M. (coord. ed) (2005) *Baixa Pombalina: Bases para uma intervenção de salvaguarda*, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

Matos, A. R. S. (2011) *Que galeria para o século XXI?: Uma possível reflexão*, Dissertação de Mestrado em Estudos Curatoriais na Faculdade de Belas Artes – Universidade de Lisboa.

Matricola, A. P. (1997) *La Triennale di Milano 1945-1960: un laboratorio di allestimenti*. Tesi di laurea. Facoltà di Lettere e Filosofia – Corso di laurea in Lettere. Università degli Studi di Milano.

Mauriès, P., Millet, H. (coord. ed.) (2007) *Christian Lacroix. Histoires de Mode*. Paris. Les Arts Décoratifs. [catálogo de exposição].

McClellan, A. (2008) *The art museum from Boullée to Bilbao*. California: University of California Press.

McCormick, T. J. (1999) *Ruins as Architecture, Architecture as Ruins*. Dublin, New Hampshire: William L. Bauhan Publisher.

McQuaid, M., Droste, M. (coord.) (1996) *Lilly Reich. Designer and Architect*. New York: The Museum of Modern Art e Harry N. Abrams, Inc. *

McShine, K. (1999) *The museum as Muse: artists reflect*. New York: MoMA [catálogo de exposição]. *

Meijers, D. J. (1996) "The museum and the ahistorical exhibition: the latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon?" in Greenberg, R., Fergunson, B.W., Nairne, S. *Thinking about Exhibitions*. London/New York: Routledge, pp. 7-19. *

Mendini, A. (cura) (2010) *I Quali Cose Siamo - III Triennale Design Museum*. Milano: La Triennale di Milano | Triennale Design Museum, Electa [catálogo de exposição]. *

Menges, A. (ed.) (2014) *Carlo Scarpa. Museu Canoviano*, *Possagno*. London: Edition Axel Menges.

Merleau-Ponty, M. (2005) *Phenomenology of Perception*. London and New York: Routledge - Taylor and Francis e-Library (texto original publicado em 1945). *

Mertins, D. (2006) "Mies's New National Gallery: Empty and Full" in Marincola, P.(ed.) *What makes a great exhibition?* Philadelphia: Philadelphia Exhibitions Initiative, pp. 76-85. *

Messer, T. M. (1998) "Peggy Guggenheim Art of this Century, New York, 57th Street du 20 Octobre 1942 à Mai 1947" in Klüsser, B., Hegewisch, K. (eds.) *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle*. Paris: Editions du Regard, pp. 189-199. *

Metropolitan Museum of Art (s.d.). National Museum of Art, Tokyo. Disponível em: http://www.metmuseum.org/art/collection/search/284687 (Acesso: 7 novembro 2016). *

Michaud, E. (1995) "De Fluxus à Beuys. La Fascination du politique" in Bablet, D. (ed.) *L'Œuvre d'art totale*. Paris: CNRS Éditions. Collection Arts du Spectacle, pp. 291-300. *

Millar, J. (2000) "Something between the Two" in Wade, G. (ed.) *Curating in the 21st Century*. Walsall: New Art Gallery and University of Wolverhampton, pp. 45-54.

Minom-ICOM (1984). *Declaration of Quebec – Basic Principles of a New Museology* . Sociomuseology IV, Cadernos de Sociomuseologia, Vol 38-2010. Disponível em: revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/.../1306 (Acesso: 8 setembro 2015). *

Miyoshi, A. G. (2015) "Sobre cristais e paredes: recepção crítica dos cavaletes de vidro e soluções da Pinacoteca do MASP" in Pedrosa, A., Proença, L. (ed.) *Concreto e Cristal: O acervo do MASP nos Cavaletes de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cobogó e MASP, pp. 98-103. *

Modena, E. (2015) *La Triennale in mostra. Allestire ed esporre tra studio e spettacolo (1947-1954)*. Verona: Scripta.

Moffat, I. (2014) "Richard Hamilton and Victor Pasmore, an Exhibit, 1957" in Filipovic, E. (ed.) *THE ARTIST AS CURATOR*. Issue #1. Mousse #42. Mousse Publishing. February 2014, pp.1-16. *

Moholy-Nagy, L. (1969) *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald and Company (texto original de 1947). *

Molder, J. (coord.) (2004) *Mass and Empathy*. Antony Gormley. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. [catálogo de exposição]. *

MoMA (s.d.) Exhibition History. Disponível em: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/history?locale=en&utf8=✓&q=picasso&sort_date=relevance&constituent_id=&mde_type=All&begin_date=1929&end_date=now; https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3499?locale=en (vários acessos durante 2015-2017). *

Moneo, R. (1997) "Prefácio" in Ustárroz, A. *La Lección de las Ruinas. Presencia del pensamiento griego y del pensamiento romano en la arquitectura*. Barcelona: Fundación de la Caja de Arquitectos. Col. Arquia/Tesis., pp. 11-17. *

Montaner, J. M. (2003) *Museos Para el Siglo XXI*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Montaner, J. M. (1995) *Museos Para el Nuevo Siglo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Moos, S. V. (1999) "Explosão de Museus. Fragmentos para um Balanço Final" in Lampugnani, V. e Sachs, A. (ed.) *Museus para o Novo Milénio. Conceitos, Projetos, Edifícios*. Munich. London. New York: Prestel, pp. 15-27. [catálogo de exposição]. *

Moreira, Inês (2014) *Performing Building Sites: Curating in/on/through space*. PhD dissertation degree in Curatorial Knowledge. Goldsmiths College, University of London.

MUDE (2014) *Be the Orchestra re-rite*. Disponível em: www.mude.pt/exposicoes/be-the-orchestra-rerite_28.html (Acesso: 9 dezembro 2016). *

Mulazzani, M (1997) "Lo spazio interno como spazio "achitettato" / Internal space as designed space" *in* Huber, A. *Il Museo italiano /The Italian Museum*. Milano: Edizion Lybra Immagine, pp. 59-76. *

Musée d'Orsay (s.d.). Gustave Courbet (1819-1877): une biographie. Disponível em: http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/dossier-courbet/biographie.html#c19272 (Acesso: 29 setembro 2014). *

Museum Hours (2012). [filme] Jem Cohen. Áustria / EUA: Gravity Hill Films, Little Magnet Films, KGP Kranzelbinder, Gabriele Production. *

Netto, J.T.C. (1984) *A Construção do Sentido na Arquitetura*. Coleção Debates Arquitetura. São Paulo: Editora Perspetiva.

Nevola, F. (2000) *Soane's favourite subject: the story of Dulwich Picture Gallery.* London: Dulwich Picture Gallery.

Newhouse, V. (2007) *Towards a New Museum: Expanded Edition*. Nova Iorque: Monacelli Press.

Newhouse, V. (2005) *Art and the Power of Placement*. New York: Monacelli Press. *

Nicolin, P. (cura) (2013) *TDM6: Design La syndrome dell'influenza / The syndrome of Influence*. Milano: Triennale Design Museum, Corraini Edizioni [catálogo de exposição]. *

Nietzsche, F. (s.d.) *O Caso de Wagner*. Porto: RÉS-Editora (texto original publicado em 1888). *

Nobis, B. (1998) "El Lissitzky. L' 'Espace des Abstraits' pour le Musée Provincial de Hanover 1927/1928" in Klüsser, B., Hegewisch (eds.), K. *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle*. Paris: Editions du Regard. 145-157. *

Noce, V. (1999) "un vol diplomatique pour «la liberté»le delacroix va être exposé à Tokyo. Liberation". Disponível em: http://next.liberation.fr/culture/1999/02/16/un-vol-diplomatique-pour-la-libertele-delacroix-va-etre-expose-a-tokyo_265074 (Acesso: 5 setembro 2016). *

Noever, P. (2008) *Vienna by MAK*. Munich: Prestel Museum Guide. *

Noever, P. (ed.) (2007) *The ideal museum: Gottfried Semper's practical art in metals and hard materials*. Wien: MAK Studies / Schlebrugge Editor [fac-símile e transcrição integral]. *

Noever, P. (coord.) (2000) *Kunst und Industrie. Die anfange dês museums fur angewandte kunst in Wien*. Wien: MAK. *

Notz, A., Obrist, H. U. (ed.) (2008) *Merz World. Processing the complicated order*. Zurich: JRP-Ringier.

Nys, R. (ed.) (2010) *David Chipperfield Architects. Form Matters*. Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König. *

O'Doherty, B. (2008) *Studio and Cube. On the relationship between where art is made and where art is displayed*. 2ªed. New York: The Temple Hoyne Buell Center/FORuM Project Publication. *

O'Doherty, B. (1999) *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space. Expanded Edition*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press (texto original publicado em 1976). *

Obrist, H. U. (2015) *Ways of Curating*. UK: Penguin Random House (1ªed. 2014). *

Obrist, H. U. (2008) *A Brief History of Curating*. Documents Series 3. Zurich: JRP| Ringier&Les Presses du Réel. *

Obrist, H.U. (2000) "Kraftwerk, Time storage, Laboratory" in Wade, Gavin (ed.) *Curating in the 21st Century*. Walsall: New Art Gallery e University of Wolverhampton, pp. 45-54. *

Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations, Spicer brothers (1851). Disponível em: http://books.google.co.uk/books?id=kj6fz7beMrwC. (Acesso: 21janeiro 2014). *

Pacquement, A. (2007) "Experiences d'exposition au Centre Pompidou" in Caillet, E., Perret, C. *L'art contemporain et son exposition*. Paris: L'Harmattan, pp. 165-179.

Paixão, B. (coord) (1964) *Cem anos do Banco Nacional Ultramarino na Vida Portuguesa 1864-1964*, Vol. I a IV, Lisboa: BNU.

Palais de Tokyo (2001) *What do you expect from an Art Institution in the 21st Century?* Paris: Palais de Tokyo.

Pallasmaa, J. (2009) *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*. New Jersey: John Wiley & Sons.

Pallasmaa, J. (2005) *The eyes of the skin: architecture and the senses*. New Jersey: John Wiley & Sons (texto original publicado em 1996). *

Pansera, A. (1978) *Storia e Cronaca della Triennale*. Milano: Longanesi&C. *

Pansini, A. (1996/1997) *La Triennale di Milano 1945-1960: un laboratorio di allestimenti*. Corso di Laurea in Lettere. Facoltà di Lettere e Filosofia – Università degli studi di Milano. *

Papadakis, A.C. (1991) *Art & Design. New Museology. Museums and alternative exhibition spaces. Academy symposium at the Royal Academy of Arts. Hans hollein – Joseph Kosuth – Giuseppe Panza*. London: Academy Editions.

Pawson, J. (2016) "the making of a New Museum" in Wilson, T (ed.), *the story of the Design Museum*. London: Phaidon, pp. 85-114.

Pardey, A. (2015) "Curating Bewogen Beweging. The Exchange between Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Pontus Hultén and Willem Sandberg" *in* Caianiello, T., Visser, M.(ed.) *The Artist as Curator. Coollaborative initiatives in the international Zero movement. 1957-1967*. Dusseldorf: Zero Foundation, pp. 221-235. *

Pedrosa, A., Proença, L. (edit.) (2015) *Concreto e Cristal: O acervo do MASP nos Cavaletes de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cobogó e MASP. *

Pereira, F. M. (coord.) (2007) *Exposições. Diferentes Perspetivas.* Col. Públicos. Porto: Setepés.

Petersen, A. (2007) *Sandberg. Graphiste et directeur du Stedelijk Museum*. Paris: Institut Néerlandais e Éditions Xavier Barral. *

Petersen, A. (1998) "Dylaly. Un Labyrinthe dynamique au stedelijk Museum 1962" in Klüsser, B., Hegewisch, K. (eds.) *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle*. Paris: Editions du Regard. 279-294. *

Pevsner, N. (1991) *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*. London: Penguin Books (texto original publicado em 1936). *

Philharmonia Orchestra (2010) *Tristan und Isolde - Behind the Scenes.* Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AJYN4gSwaaw (Acesso: 9 março 2013). *

Phillips, L. (2001) "Frederick J. Kiesler Ambient Artist" in Bogner, D., Noever, P. (ed.) *Frederick J. Kiesler. Endless Space*. Vienna: MAK e Hatje Cantz Publishers, pp. 26-30. *

Piano, R., Rogers, R. (1987) *Du plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou: Renzo Piano, Richard Rogers entretien avec Antoine Picon*. Paris: Editions du Centre Georges Pompidou. *

Pica, A. (1957) *Storia della Triennale. 1918-1957.* Milano: Edizioni del Milione. *

Picchi, F. (2014). "*Nanda Vigo: l'intellettuale dello spazio*. Doppiozero. 22 Settembre 2014". Disponível em: https://www.doppiozero.com/materiali/design/nanda-vigo-lintellettuale-dello-spazio (Acesso: 3 dezembro 2016). *

Picon-Vallin, B. (1995) "Meyerhold, Wagner et la syntèse des arts" in Bablet, D. (ed.) *L'Œuvre d'art totale*. Paris: CNRS Éditions. Collection Arts du Spectacle, pp. 129-156. *

Pirelli HangarBicocca (2017) *Lucio Fontana. Ambienti/Environments. Pirelli HangarBicocca. Milan. 21.09.2017-25.02.2018. Curated by Marina Pugliese, Barbara Ferriani and Vicente Todolí in collaboration with Fondazione Lucio Fontana*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LnQLY3-rk_Y (Acesso: 1 dezembro 2017). *

Pirelli HangarBicocca (2018). *AMBIENTI/ENVIRONMENTS: IL RACCONTO DI UNA MOSTRA Con Marina Pugliese, Barbara Ferriani, Flavio Fergonzi e Paolo Laurini. Conferência realizada em 13.12.2017* Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VnhO2t79Bmk (Acesso: 4 janeiro 2018). *

Pohlmann, U. (1999) "El Lissitzky Exhibitions Design: The influence of his work in Germany, Italy, and the United States, 1923-1943" in Tupitsyn, M. (coord) *El Lissitzky. Beyond the Abstract Cabinet*. New Haven/London: Yale University Press, pp. 52-64. *

Pokorny-Nagel, K. (2007) "Dedicated to the Imperial Royal Austrian Museum of Art and Industry in Vienna" in Noever, P. (ed.) *The ideal museum: Gottfried Semper's practical art in metals and hard materials*. Wien: MAK Studies/Schlebrugge Editor, pp.18-20. *

Polano, S. (1988) *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottata / exhibition design in Italy from the Twenties to the Eighties*. Milano: Edizioni Lybra Immagine.

Pritchard, J., Marsh, G. (ed.) (2013) *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929*. London: Victoria & Albert Museum [catálogo de exposição]. *

Protti, D. (dir.) (2007). *L'Europeo – Numero Speciale per Triennale Design Museum – Uomini e Storie del "Made in Italy" – Il Miglior Design Della Nostra Vita*. Periodico Bimestrale. Nº 6. Anno VI. Dicembre. Milano.

Pugliese, M. (2013/2014) *"Per la prima volta in Itália e nel mondo". Gli ambienti di Lucio Fontana*. *Ricognizione storico documentaria*. Tesi di dottorato di Ricerca - Corso di dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte. Ciclo XXV. Università degli Studio di Udine. *

Putnam, J. (2001) *Art and artifact. The museum as medium*. New York: Thames & Hudson. *

Rajchman, J. (2009) "'Les Immatériaux or How to Construct the History of Exhibitions'", *Tate Papers*, no.12, Autumn. Disponível em**:** https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/les-immateriaux-or-how-to-construct-the-history-of-exhibitions (Acesso: agosto 2016). *

Rancière, J. (2010) *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro. (edição original 2008)

RCJV Arquitectos (n.d. [2010]) *MUDE Museu do Design e da Moda. Reciclar a Ruína Moderna*. [documento policopiado]. Lisboa. MUDE – Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo. Biblioteca de Design. *

RCJV Arquitectos (2009) *MUDE. Museu do Design de Lisboa. Exposições Flash/Ombro a Ombro. Arquitectura: projecto de execução. Memória Descritiva*. Fev. 2009 [documento policopiado]. Lisboa. MUDE – Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo. Biblioteca de Design. *

Renzo Piano Building Workshop (s.d.). *Reconstruction of the Atelier Brancusi*. Disponível em: http://www.rpbw.com/project/reconstruction-of-the-atelier-brancusi (Acesso: 3 setembro 2016). *

Ribalta, J. (coord.) (2008) *Public Photographic Spaces. Exhibitions of Propaganda, from Pressa to the Family of Man, 1928-1955*. Barcelona: MACBA - Museu d'Art Contemporani de Barcelona. *

Richardson, B., Lehman, A.L. (1997) "Preface" in *A Grand Design - The Art of the Victoria and Albert Museum*. Disponível em: http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1159_grand_design/intro.php#1**.** (Acesso: 23 dezembro 2013). *

Rico, J. C. (coord.) (2017) *LIME. Laboratorio de Investigación y Experimentación Museográfica 2016. Outra Mirada al montaje y a la instalación del arte: la percepción especial*. Madrid: Edição Comunidad de Madrid.

Rico, J. C. (1999) *Museos, Arquitetura, Arte. Los espacios expositivos*. Madrid: Sílex.

Riegl, A. (2013) *O culto modernos dos monumentos e outros ensaios estéticos*. Coleção Arte& Comunicação. Lisboa: edições 70 (texto original publicado em 1903). *

Rodrigues, F. (2014) *Projeto de reforço estrutural do MUDE* [documento policopiado]. Lisboa. MUDE – Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo. Biblioteca de Design. *

Rodrigues, M. J. M, Sousa, P. F, Bonifácio, H. M. P (1996) *Vocabulário técnico e crítico de arquitectura*. 2ªed. revista. Lisboa: Quimera.

Roudot, J-F. (2006) "Le renouveau du Musée de l'Orangerie". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0cZAZFuPgvc (Acesso: 1 setembro 2015). *

Rubino, S., Grinover, M. (org.) (2014). *Lina Bo Bardi por escrito. Textos escogidos 1943-1991*. Ciudad de México: Alias.

Rykwert, J. (1989) "Neo-classicism" in Lampugnani, V. (ed.) *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th-century architecture*. Col. World of Art. London/New York: Thames and Hudson. pp. 233-237. *

Rykwert, J. (2009) "The Museum Rejuvenated" in Chipperfield, D. (ed.) The Neues Museum Berlin. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König. pp. 25-35. *

Russkiy kovcheg (2002). [filme] Alexander Sokurov. Rússia / Alemanha / Dinamarca: Egoli Tossell Film, Fora Film, The Hermitage Bridge Studio. *

Sá, F. X. V. (2005) *Banco Nacional Ultramarino. Crónica do seu percurso*. Lisboa: Plátano Editora. *

Salsi, C. (ed.) (2015) *Michelangelo. The Rondanini Pietà in the Spanish Hospital in the Sforza Castle*. Milan: Officina Libraria. *

SAMI (2010) “Sobre o Alinhavar do Espaço” in Coutinho, B., Tenente, J. A. (coord.), *Creative Lab Assinado por Tenente*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/MUDE, s.p. *

Sanches, R, Carvalho,J.A.S. (coord.) (2008) *Museum Rui Sanches*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga. [catálogo de exposição].

Sanina, O., Dantas, M. Arquitetos (2013) in Coutinho, B. (coord), Arquitetura Expositiva *in Interiores – 100 anos de arquitetura de interiores em Portugal*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa/MUDE, pp.29-33. *

Santos, R. (2013) *Expor Arquitectura: a exposição como obra aberta. O caso da ARX Arquivo/Archive*. Dissertação de Mestrado em Arquitetura no Instituto Superior Técnico da Universidade de Lisboa.

Santos, M. L. L, Oleiro, M.B. (coords) (2005) *O Panorama Museológico em Portugal (2000-2003).* Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, Instituto Português de Museus/Rede Portuguesa de Museus.

Saraiva, L. M. (2014) *Memória Descritiva do Projeto de Requalificação integral do edifício do MUDE. Arquitectura e Especialidades* [documento policopiado]. Lisboa. MUDE – Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo. Biblioteca de Design. *

Sardo, D. (2012) *O exercício experimental da liberdade: sobrevivência, protocolo e suspensão da descrença: medium e transcendentais da arte contemporânea*. Tese de Doutoramento em Arte Contemporânea. Coimbra. Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. *

Sardo, D. (2010) “Quando a Arte fala Arquitetura. Construir, Desconstruir, Habitar” in Sardo, D.(ed) *Falemos de casas: Quando a Arte fala Arquitetura*. Lisboa: Athena e Trienal de Arquitetura,pp.27-43. *

Savorra, M. (2017) “Milano 1964. La Triennale del Tempo Libero” in *Casabella*. Numero 872. Nº4/2017. Aprile/April. Milano: Arnoldo Mondadori Editore. pp. 41-55. *

Seabra, A. M. (2012) “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Digital (II)”, *Artecapital*. Disponível em: https://www.artecapital.net/estado-da-arte-23-augusto-m-seabra-a-obra-de-arte-na-era-da-sua-reprodutibilidade-digital-ii- (Acesso: 7 fevereiro 2012).

Seabra, A. M. (2012a), “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Digital (III - conclusão)”, *Artecapital*. Disponível em: https://www.artecapital.net/estado-da-arte-24-augusto-m-seabra-a-obra-de-arte-na-era-da-sua-reprodutibilidade-digital-iii-conclusao- (Acesso: 7 março 2012).

Seabra, A. M. (2012b) “Museus, Desafios e Crise (I)”, *Artecapital*. Disponível em: https://www.artecapital.net/estado-da-arte-25-augusto-m-seabra-museus-desafios-e-crise-i- (Acesso: 13 junho 2012).

Seabra, A. M. (2012c) “Museus, Desafios e Crise (II)”, *Artecapital*. Disponível em: https://www.artecapital.net/estado-da-arte-26-augusto-m-seabra-museus-desafios-e-crise-ii-8232-8232- (Acesso: 15 setembro 2012).

Seabra, A. M. (2011) “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Digital (I)”, *Artecapital*. Disponível em: https://www.artecapital.net/estado-da-arte-20-augusto-m-seabra-a-obra-de-arte-na-era-da-sua-reprodutibilidade-digital-i- (Acesso: 7 junho 2011).

Schaffner, I. (2002) *Salvador Dali's Dream of Venus. The Surrealist Funhouse from the 1939 World's Fair,* New York: Princeton Architectural Press. *

Schneede, U. M. (1998) "Exposition Internationale du Surréalisme. Paris 1938" in Klüsser, B., Hegewisch, K. (eds.) *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle*. Paris: Editions du Regard, pp. 173-187. *

Schöllhammer, Georg (ed.) (2007) *Documenta Magazine. Nº 1 – 3, 2007*. Reader. Colonne: Tashen GmbH.

Schubert, K. (2002) *The Curator's Egg. The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present*. London: One-Off Press. *

Schultz, A-C. (2014) *Carlo Scarpa. Layers*. Stuttgart/London: Edition Axel Menges.

Schultz-Dornburg, J. (2000), *Arte y Arquitetura: nuevas afinidades*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Schulz, B. (2011) "David Chipperfield: Erhaltung, Restaurierung und Erganzung / David Chipperfield: Preservation, Restoration, Replenishment" in Wedel, C.(org.) *Das Neue Museum. Eine Ruine wird zum Juwel / The New Museum. A Ruin Becomes a Jewel*. Berlim: Jaron Verlag GmbH., 37-55. *

Schuster, P-K (2009) "A Temple of Memory. On David Chipperfield's Neues Museum" in Chipperfield, D. (ed.) *The Neues Museum Berlin*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König. pp. 169-190. *

Semedo, A., Teixeira Lopes, J. (coord.) (2006) *Museus, Discursos e Representações.* Porto: Edições Afrontamento.

Serota, N. (2000). *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art.* New edition. (2ªed.). London: Thames&Hudson, Lda. *

Sheehan, J. (2000) *Museums* in *the German Art World: from the end of the old regime to the rise of the Modernism*. Oxford: Oxford University Press.

Shelton, A. (2013) "Critical Museology. A Manifesto", *Museum Worlds. Advances in Research*. Vol1. Issue 1 (2013). pp. 7-23. Disponível em: http://arenet.org/img/Critical%20Museology%20A%20Manifesto.pdf (Acesso: 1 outubro 2016).

Sherman, D. J., Rogoff, I (ed) (1994) *Museum, Culture. Histories, Discourses, Spectacles.* London: Routledge.

Shubert, K. (2009) "Contra-amnesia: David Chipperfield's Neues Museum Berlin" in Chipperfield, D. (ed.). *The Neues Museum* Berlin. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König. pp. 73-83. *

Silva, R. H. (2009) "Novos museus do IMC; construção, ampliações, remodelações" in *Museologia.pt*. Instituto dos Museus e da Conservação, 3., pp. 59-73.

Silva, R. H. (2008) "Museus de arte contemporânea: uma extraordinária dinâmica" in *Museologia.pt*. Instituto dos Museus e da Conservação, 2, pp.113-125.

Silva, R. H. (2007) "Museus em construção" in *Museologia.pt*. Instituto dos Museus e da Conservação, 1., pp. 104-109.

Silva, R. H. (2006) "O(s) discurso(s) dos museus de arte: da celebração aurática e da sua questionação" in Semedo, A., Teixeira Lopes, J. (ed.) *Museus, Discursos e Representações.* Porto: Edições Afrontamento, pp. 95-101.

Silva, R. H. (2002) "Os museus: Histórias e prospectiva" in Pernes, F (ed.), *Panorama da cultura portuguesa no século XX*. Porto: Edições Afrontamento/Fundação de Serralves, pp. 65-108.

Silva, R. H., Barranha, H. (2013). "Museus na Cidade: Lisboa como exemplo" in *ArquiMemória 4 – Encontro Internacional sobre Preservação do Patrimônio Edificado, S. Salvador da Bahia*. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/312538004_Museus_na_cidade_Lisboa_como_exemplo (Acesso: 8 novembro 2016). *

Silva, R, Nazará, L. (org) (2011) *A República por vir. Arte, Política e Pensamento para o Século XXI.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Silver, N. (1994) *The making of Beaubourg. A building biography of the Centre Pompidou*. Paris/ Cambridge / London: The MIT Press. *

Silvério, J. (2010) *Empty Cube: um projecto curatorial*. Tese de Mestrado em Estudos curatoriais. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Simon, V. (ed.) (2012) *Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937/ The History of the Palais de Tokyo since 1937*. *Palais de Tokyo Magazine 15 – Numero spécial. Printemps Spring* 2012. Paris: Palais de Tokyo.

Smith, M. W. (2007) *The total work of art. From Bayreuth to Cyberspace*. New York: Routledge. *

Smith, T. (2012) *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International.

Smolik, N. (1998) "Dernière Exposition Futuriste 0,10 Petrogad 1915 La Fin d'un Développement" in Klüsser, B., Hegewisch K. (eds.) *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle*. Paris: Editions du Regard. 123-132. *

Snauwaert, D. (2014) "*Marcel Broodthaers, Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures, 1972"* in Filipovic, E. (ed.) THE ARTIST AS CURATOR. Issue # 5. Mousse # 46. Mousse Publishing. April-May 2015. pp. 3-16. *

Sonne, W. (1999) "Giorgio Grassi. Neues Museum (projecto), Berlim, 1º concurso, 1994 (1º prémio)" in Lampugnani, V. e Sachs, A. (ed.) *Museus para o Novo Milénio. Conceitos, Projetos, Edifícios*. Munich. London. New York: Prestel. pp. 168-173. [catálogo de exposição]. *

Sontag, S. (2009) *Against Interpretation and Other Essays*. Penguin Modern Classics. London: Penguin Books (texto original escrito em 1964 e publicado em 1966). *

Souto, M. H. (2011) *Portugal nas Exposições Universais (1851-1900)*. Coleção Tese. Lisboa: Colibri e IHA/Estudos de Arte Contemporânea. *

Spanou, I., Peponis, J. (2003) "Architectural atmosphere and the spatially situated body" in *Proceedings of the Space Syntax 4th International Symposium*, p. 67.1-16, University College London. Disponível em: http://www.spacesyntax.net/symposia-archive/SSS4/abstracts/60_SpanouPeponis_abstract.pdf (Acesso: 20 janeiro 2012)

Spector, N. (2011) *Maurizio Cattelan: All*. New York: Guggenheim Museum Publications [catálogo de exposição]. *

Spector, N. (2009) "The Museum as Catalyst: Artist Installations at the Guggenheim" in Ammirati, D., Foreman, K. (ed.) *The Guggenheim: Frank Lloyd Wright and the Making of the Modern Museum*. New York: Guggenheim Museum Publications, pp. 127-142. *

Spector, N., Wakefield, N. (2002) *Matthew Barney: THE CREMASTER CYRCLE*. New York: Guggenheim Museum [catálogo de exposição]. *

Spieker, S. (2009) "The Shifty Art of András Gálik and Bálint Havas (interview)", *Artmargins [online]*. Disponível em: http://www.artmargins.com/index.php/interviews/503-the-shifty-art-of-andras-galik-and-balint-havas-interview (Acesso: 3 fevereiro 2013). *

Staniszewski, M. A. (2001) *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art.* Cambridge: MIT Press.

Stearn, M. (2013) "Re-making utopia in the museum: artists as curators", Museological Review nº 17. – Museum Utopias Conference Issue. January 2013. Disponível em: https://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/PhD-Students/museological-review-1/documents/museologicalreview/mr-17/7_Stearn_FINAL21Jan2013.pdf (Acesso: 1 dezembro 2016).*

Steeds, L. (ed.) (2014) *Exhibitio*n. Documents of Contemporary Art. London/Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery, The MIT Press. *

Storr, R. (2006) "Show and Tell" in Marincola, P. (ed.) *What makes a great exhibition?* Philadphelphia: Philadphelphia Exhibitions Initiative, pp. 14-31.

Storrie, C. (2007) *The Delirious Museum. A journey from the Louvre to Las Vegas*. London | New York: I.B.Tauris. *

Struth, T. (s.d.). Museum Photographs 2. Disponível em: http://www.thomasstruth32.com/smallsize/photographs/museum_photographs_2/index.html (Acesso: 2 julho 2016). *

Sudjic, D. (1999) "Jacques Herzog, Pierre de Meuron – Tate Gallery of Modern Art em Bankside" in Lampugnani, V. e Sachs, A. (ed.) *Museus para o Novo Milénio. Conceitos, Projetos, Edifícios*. Munich. London. New York: Prestel. pp. 180-187. [catálogo de exposição]. *

Szeemann, H. (1998) "When attitudes become form (Quand les attitudes deviennent forme). Berne 1969" in Klüsser, B., Hegewisch, K. (eds.) *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle*. Paris: Editions du Regard, pp. 369-381. *

Tafuri, M (1989a) *History of Italian Architecture, 1944-1985*. Cambridge, Massachusetts/ London, England: The MIT Press (texto original publicado em 1982). *

Tafuri, M. (1989b) *Vittorio Gregotti. Progetti e Architetture*. Documenti di architettura. Milano: Electa. *

Tate Modern (s.d.) *Art&Artists. Rebecca Horn*. Disponível em: https://www.tate.org.uk/art/artists/rebecca-horn-2269 (Acesso: 3 dezembro 2016). *

Tellgren, A. (ed.) (2017) *Pontus Hultén and Moderna Museet. The Formative Years.* Stockholm / London: Moderna Museet, Koenig Books. *

Temkin, A., Lawrence, N. (2009) *Claude Monet: Water Lilies*. New York: MoMA. *

The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover (1989). [filme] Peter Greenaway. Reino Unido: Starz / Anchor Bay. *

Thompson, N. (ed.) (2012) *Living as Form. Socially Engaged Art from 1991-2011*. New York/Cambridge, Massachusetts/ London: Creative Time Books, The MIT PRESS.

Torres, M. G. (2009) *9 at Leo Castelli.* Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña. *

Tostões, A. (2015) *Idade Maior. Cultura e Tecnologia na Arquitectura Moderna Portuguesa*, Porto: FAUP (publicação de dissertação de doutoramento de 2002).

Tostões, A. (2014) "Un presente perfetto: città, memoria e reinvenzione. Il banco de Portugal di Lisbona" in *Casabella*, 839:840, luglio-agosto, Milano, Arnaldo Mondadori, p. 47-54.

Tostões, A. (2008) "Precursores do Urbanismo e da Arquitectura Modernos" in Tostões, A., Rossa, W. (ed.) (2008) *O Plano da Baixa Hoje. Lisboa 1758*, Lisboa: CML, pp. 168-230. *

Tostões, A. (2006) *Os edifícios. Fundação Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. *

Tostões, A. (2005) "Património Construído: Ideias e atitudes na segunda metade do século XX" in Barros, M. (ed.) *Conservação e reabilitação Urbana - Uma Nova Cultura de Cidade*, Lisboa: DMCRU-CML, pp. 38-47. *

Tostões, A. (2002) *Cultura e Tecnologia na Arquitectura Moderna Portuguesa*. Tese de Doutoramento em Engenharia do Território. Universidade Técnica de Lisboa - Instituto Superior Técnico. *

Tostões, A. (2000a) "1960-1974. A construção do design em Portugal: de 1960 à Revolução de Abril de 1974", in Francisco Ferro (ed.) *O tempo do design. Anuário 2000*. Lisboa: CPD, pp. 58-69. *

Tostões, A. (2000b) "El museo como programa en la arquitectura contemporânea. Espacio para el ocio y lugar de la memoria" in AA.VV., *Museos y Museología en Portugal*. Madrid: Asociación Española de Museólogos, pp. 129-135.

Tostões, A. e Barranha, H. (2007) "Museums and centres of contemporary art inside historical buildings: three cases in Portugal" *in Brebbia*, Carlos (ed.) *STREMAH X – Tenth International Conference on Studies, Repairs and Maintenance of Heritage Architecture*, WIT Press, Ashurst – Southampton, pp. 33-42. *

Tostões, A.; Rossa, W. (org.) (2008) *Lisboa 1758: o plano da Baixa Hoje*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa [catálogo da Exposição]. *

Townsend, M. (2003) *Beyond the box: diverging curatorial practices*. Bonff Centre Press.

Trench, L. (2010) *V&A. The Victoria and Albert Museum*. London: V&A Publishing. *

Triennale di Milano (2016b) *Nona Edizioni – Women in Italian Design*. *Press Release* [documento policopiado]. Milão. Triennale di Milano. *

Triennale di Milano (2016a) *History and Mission*. Disponível em: http://www.triennale.org/chi-siamo/storia-e-mission/ (Acesso: 3 dezembro 2016). *

Triennale di Milano (2015) *Ottava Edizioni – Cucine&Ultracorpi*. *Press Release* [documento policopiado]. Milão. Triennale di Milano.

Triennale di Milano (2014) *Settima edizioni. Il design italiano oltre le crisi. Autarchia, austerità, autoproduzione*. *Press Release* [documento policopiado]. Milão. Triennale di Milano.

Triennale di Milano (2013) Sesta *edizione. Design. La Sindrome dell'Influenza*. *Press Release* [documento policopiado]. Milão. Triennale di Milano.

Triennale di Milano (2012) *Quinta edizioni. TDM 5: grafica italiana*. *Press Release* [documento policopiado]. Milão. Triennale di Milano.

Triennale di Milano (2011) *IV edizione – Le fabbriche dei sogni – Uomini, idée, imprese e paradossi delle fabbriche del design italiano*. *Press Release* [documento policopiado]. Milão. Triennale di Milano.

Triennale di Milano (2010) *Terza interpretazione – I Quali Cose Siamo - III Triennale Design Museum*. *Press Release* [documento policopiado]. Milão. Triennale di Milano.

Triennale di Milano (2009) *Seconda interpretazione – Serie Fuori Serie*. *Press Release* [documento policopiado]. Milão. Triennale di Milano.

Triennale di Milano (2007) *Che cosa è il design italiano? Le sette ossessioni del design italiano*. *Press Release* [documento policopiado]. Milão. Triennale di Milano.

Triennale di Milano (1999). *Decreto Legislativo 20 luglio 1999, n. 273 - Trasformazione in fondazione dell'ente autonomo "La Triennale di Milano", a norma dell'articolo 11 della legge 15 marzo 1997, n. 59*. Disponível em: http://www.triennale.org/wp-content/uploads/2017/10/TRASPARENZA-DECRETO-LEGISLATIVO-FONDAZIONE.pdf (Acesso: 9 março 2017). *

Triennale di Milano (1968) *Quattordicesima triennale di Milano. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*. Milano: Arti grafiche Crespi & Occhipinti [catálogo de exposição]. *

Triennale di Milano (1964) *XIII Triennale di Milano*. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna. Catalogo della mostra. Milano: Arti Grafiche Crespi [catálogo de exposição]. *

Triennale di Milano (1960) *XII Triennale di Milano. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna. Catalogo della mostra*. Milano: Arti Grafiche Crespi[catálogo de exposição]. *

Triennale di Milano (1957) *XI Triennale di Milano. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna. Catalogo della mostra*. Milano: Arti Grafiche Crespi [catálogo de exposição].

Triennale di Milano (1954) *X Triennale di Milano*. *Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna. Catalogo della mostra*. Milano: SAME [catálogo de exposição]. *

Triennale di Milano (1951) IX Triennale di Milano. *Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*. Catalogo della mostra. Milano: SAME [catálogo de exposição]. *

Triennale di Milano (1940) *VII Triennale di Milano. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna. Catalogo della mostra, 6 aprile – 30 giugno 1940*. Milano: Bestetti e Tumminelli [catálogo de exposição]. *

Triennale di Milano (s.d.) *Statuto Fondazione Museo del Design con sede in Milano, Palazzo dell'Arte, Viale Alemagna, 6*. Disponível em: http://www.triennale.org/wp-content/uploads/2016/04/TRASPARENZA-STATUTO-TDM.pdf (Acesso: 9 março 2017) *

Triennale di Milano - *Archivio Fotografico* (2016). Disponível em: http://archivio.triennale.org/archivio-fotografico (vários acessos entre 2016-2017). *

Tschumi, B. (1994) *Architecture and Disjunction*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Tupitsyn, M. (1999) (coord) *El Lissitzky. Beyond the Abstract Cabinet*. New Haven/London: Yale University Press. *

Turner (coord.) (2007) *Thomas Struth. Making Time*. Madrid: Museu Nacional del Prado/Turner [catálogo da exposição]. *

Tzortzi, K. (2016) *Museum Space. Where Architecture Meets Museology*. London and New York: Routledge. *

Tzorzi, K. (2007) "Museum Building Design and Exhibition Layout: patterns of interaction", *6th International Space Syntax Symposium 072*. Istambul. Disponível em: http://www.spacesyntaxistanbul.itu.edu.tr/papers%5Clongpapers%5C072%20-%20Tzortzi.pdf (Acesso: 3 janeiro 2011).

Uchill, R. (2015a) "Original und reproduktion: Alexander Dorner and the (re)production of art experience", *Future Anterior*. Volume XII, Number 2. Winter 2015. Disponível em: https://monoskop.org/File:Uchill_Rebecca_2015_Original_und_Reproduktion_Alexander_Dorner_and_the_Reproduction_of_Art_Experience.pdf (Acesso: 20 fevereiro 2017).

Uchill, R. (2015b) *Developing Experience: Alexander Dorner's Exhibitions, from Weimar Republic Germany to the Cold War United States*. Thesis for the degree of Doctor of Philosophy in Architecture: History and Theory of Art. Massachusetts Institute of Tecnology. *

Urbach, H. (2010) "Exhibition as Atmosphere" in Davidson, C. (ed.) (2010). *Log 20*. Curating Architecture, 11-17. New York: Anyone Corporation.

Ustárroz, A. (1997) *La Lección de las Ruinas. Presencia del pensamiento griego y del pensamiento romano en la arquitectura*. Col. Arquia/Tesis. Barcelona: Fundación de la Caja de arquitectos. *

Vail, K. (edit) (2009) *The Museum of Non-Objective Paiting. Hilla Rebay and the Origins of the Solomn R. Guggenheim Museum*. New York: Guggenheim Museum.

Vainer, A., Ferraz, M. (2013) *Cidadela da Liberdade. Lina Bo Bardi e o Sesc Pompeia*. São Paulo: Edições Sesc SP. *

Vasconcelos, J. (1879). *A Reforma do Ensino das Bellas Artes. III. Reforma do Ensino do Desenho*. Porto: Imprensa Internacional. *

Vergo, P. (1989) *The New Museology*. London: Reaktion Books. *

Viatte, G. (2007) *Le Centre Pompidou. Les années Beaubourg*. Col. Découvertes Gallimard Culture et Société. Paris: Gallimard. *

Vierno, L.R. (2002) "A modernidade museográfica de Lina Bo Bardi" in *Revista ciências humanas (Taubate).* São Paulo: Universidade de Taubaté – Departamento de Arquitetura, pp. 53-63.

Villa Reale di Monza (2017) *Area Media.* Disponível em: http://www.villarealedimonza.it/villa-reale/ (Acesso: 2 janeiro 2018). *

Virilio, P. (2012) *La pensée exposée. Textes et entretiens pour la Fondation Cartier pour l'art contemporain.* Paris: Babel e Fondation Cartier pour l'art contemporain.

Virilio, P. (2007) *Art as far as the eye can see*. Oxford | New York: Berg Publishers (edição original 2005).

Wade, G. (ed.) (2000) *Curating in the 21st Century*. Walsall: New Art Gallery e University of Wolverhampton. *

Wagner, R. (2003) *A Obra de Arte do Futuro*. Lisboa: Edições Antígona (texto original publicado em 1849). *

Wagner, R. (2000) *A Arte e a Revolução*. [Tradução de José M. Justino a partir da edição organizada por Tibor Kneif, Roger und Bernhard, 1975]. Lisboa: Edições Antígona (texto original publicado em 1849). *

Walsh, J. (coord.) (2004) *Bill Viola LAS PASIONES*. Madrid: Fundación "la Caixa"[catálogo de exposição] *

Warnke, M. (ed.) (2010) *Aby Warburg. Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones AKAL/ Arte y Estética 77.*

Wedel, C. (2011) "Von der schonsten Ruine Berlins zum Juwel der Museumsinsel/ From Berlin's Most Beautiful Ruins to the Jewel of the Museum Island" *in* Wedel, C. (org.) *Das Neue Museum. Eine Ruine wird zum Juwel / The New Museum. A Ruin Becomes a Jewel*. Berlim: Jaron Verlag GmbH., 57-81. *

Weigel, G. (2006) *O Cubo e a Catedral. A Europa, a América e a Política sem Deus.* Lisboa: Alêtheia Editores.

Wildung, D. (2012a) “Raum und Bewegung. Vitrinen und "Käfige" im Neuen Museum/Space and Movement. Display Cases and "Cages" in the *Neues Museum in Display Today. Museumstechnik, Gesellschaft fur Ausstellungsproduktion (Berlin): works; Teil:1*. Berlin: Jovis Vlg., 2012, pp. 82-89. *

Wildung, D. (2012b). *Entrevista concedida a Bárbara Coutinho a 12 de junho 2012*. Apêndice 1. *

Wildung, D. (2010) “The Neues Museum The Museological Concept” in AA.VV. *The Neues Museum Berlin. Conserving, restoring, rebuilding within the World Heritage*. Leipzig: A. Seemann Verlag of Seemann Herschel GmbH& Co.KG. pp. 64-68. *

Wildung, D., Reiter, F., Zorn, O. (2010) *Egytian Museum and Papyrus Collection*, *Berlin. 100 Masterpieces*. London: Scala Publishers. *

Wilk, C. (ed.) (2006) *Modernism. Designing a new world (1914-1939)*. London: Victoria&Albert Museum Publications [catálogo de exposição]. *

Wilk, C. (1997) “Collecting the Twentieth Century” in *A Grand Design - The Art of the Victoria and Albert Museum*. Disponível em: http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1159_grand_design/intro.php#1 (Acesso: 23 dezembro 2013). *

Wilson, T. (ed.) (2016) *the story of the Design Museum*. London: Phaidon.

Yamana, Y. (2009) “The National Museum of Western Art as a Prototype for a Museum of Unlimited Expansion” in AA.VV. *Le Corbusier & The National Museum of Western Art*. English text. Tokyo: Open Museum, pp. 26-30. *

Žerovc, B. (2015) *When Attitudes Become the Norm. The Contemporary Curator and Institutional Art*. Ljubljana e Berlim: Igor Zabel Association for Culture and Theory e Archive Books. *

Zevi, B. (1996) *Saber Ver a Arquitetura*. 5ª ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, Lda. (texto original publicado em 1948). *

Zuliani, S. (2016) “Alexander Dorner, The Way Beyond ‘Museum’”. Piano b. Arti e Culture Visive. Vol.1. nº1, pp. 321-340. Disponível em: http://www.academia.edu/31032752/Alexander_Dorner_The_Way_Beyond_Museum (Acesso: 17 setembro 2017).

Zumthor, P. (2006a) *Atmospheres. Architectural Environments. Surrounding Objects*. Basel| Boston| Berlin: Birkhauser. *

Zumthor, P. (2006b) *Thinking Architecture*. Second, expanded edition. Basel| Boston| Berlin: Birkhauser. *

Apêndices

Apêndice 1. Entrevistas

Entrevista a Dietrich Wildung, Neues Museum

Entrevista concedida no Neues Museum, durante visita guiada realizada ao Museu Egípcio, 12 junho 2012.

DW: Before we start, I want to say a few words about the general plan of the Museum Island. To understand its importance, we need to comprehend the function, the meaning and the impact of museums in the first half of the nineteenth century. The history of museums in Berlin starts with the Altes Museum (Old Museum) between 1823 and 1830. When it was inaugurated, in 1830, it was simply "The Museum" since it was the only one. Only twenty years later it became the Altes Museum. That was due to the new project of the Neues Museum. The Altes Museum is on the north side of a huge square and has on the east side the Berlin Dome, a building from 1900, although the predecessor was from the late eighteenth century. On the south side, there was the *Royal Palace of the Kings of Prussia* (Stadtschloss), a huge Baroque building, seriously destroyed during World War II, that survived for almost ten years as a ruin and then was demolished by the East German Government, as it was considered a symbol of the German Empire. It was replaced by the *Palace of the Republic,* which was removed and destroyed by the German Government after the reunification, as a symbol of Socialism. This is a typical example of how our history affects the urban development of Berlin. If you are looking for authentic remains of the Berlin Wall, an element that characterized the city for half a century, all has been removed except for a few more or less artificial ruins. Then, let us return to the Museum Island. [It has] on the east side, the church; on the south, the Palace; and on the west, the *Zeughaus* (armoury). Therefore, the central square of the capital of Prussia was defined by the religious, civil and military powers. It was King Frederick William III who decided to close this gap with a Museum. It's still possible to read on the façade of the Altes Museum, in huge gold letters, a Latin inscription that says: "FRIDERICVS GVILELMVS III. STVDIO ANTIQVITATIS OMNIGENAE ET ARTIVM LIBERALIVM MVSEVM CONSTITVIT MDCCCXXVIII *(Friedrich Wilhelm III founded this museum for the study of all forms of antiquities and of the liberal arts in 1828)*. This gesture was a clear political program: added to the religious, civil and military powers, were science, arts and culture. A similar intention was going on in several other capitals. Remember London, Paris, Vienna or St. Petersburg. A national museum was an important element of the self-consciousness of each European nation. We should not forget this part of Europe. Even the Vatican needs a museum as part of the power of the Catholic Church.

Many pieces of the Altes Museum came from the Royal Palace, especially from its *Chamber of Curiosities* that contained already Egyptian antiquities collected since the late seventeenth century. But Ancient Egypt was excluded from the exhibition concept of the museum; Egypt was not yet part of a generally accepted idea of antiquity. Very soon this museum became too small and Friedrich Wilhelm IV decided to make an extension. Above the entrance of this new museum, it is possible to read an inscription where the king dedicates this major work to his father ("MUSEUM A PATRE BEATISSIMO CONDITUM AMPLIAVIT"). The new museum would be connected with the first museum by a huge exhibition room on the first floor, supported by an arch, not really a bridge, but a room that acted as a bridge. The third museum built was the Alte Nationalgalerie, first planned as a school for the Royal University in Under den Linden, but that Frederick William IV decided to make

differently. He, himself, defined the concept and made the general plan design. Friedrich August Stueler, a student of Karl Friedrich Schinkel – who had the role of defining the ideas of His Majesty – would be in charge of both constructions. On the Alte Nationalgalerie, the inscription is no longer in Latin but in German. You may read *DER DEUTSCHEN KUNST MDCCCLXXI* (*To the German Art*) on its façade, inspired by Rome culture. You have to remember that Rome was the inspiration for European artists in the nineteenth century. One way or another, they all lived for some time in Rome. Even Schinkel designed plans for a museum in Athens, although never built. The fourth museum is already from the beginning of the twentieth century. The Bode Museum was a mixture of a castle and a Renaissance building. Finally, between 1910 and 1930, the huge ugly, pre-fascist architecture building was built – the Pergamon Museum –, according to the typical architecture of the twenties and thirties. You would find similar buildings everywhere in Europe, in Helsinki, France, Rome, Portugal, Spain... Yet, the Pergamon Museum, opened in 1930, was never finished. We expect to finish it in 2025. Returning to the Neues Museum that was left in ruins since 1945, where else do you have a seventy years old ruin bombed in 1944? The renovation of the Neues Museum was a unique challenge for architecture and museology. This was an enormous chance but could also be a strong limitation of freedom for the architect chosen.

BC: But if it limits freedom, it may increase creativity…

DW: Exactly. That's the thing I would like to show you here. But before that, let me remind you that we had three different phases in the architecture competition. The winner of the first competition was the Italian architect Giorgio Grassi, who won against the opinion of the museum staff, but we were in a minority. Therefore, we just insisted that he had to consider some substantial changes on his project, but he refused to do it. That was the end of the 1st phase. Afterwards, we had the 2nd phase, and at the end of the 2nd phase two stars remained – Frank Gehry and David Chipperfield. I, myself, was a great Gehry fan, but in here he presented a deconstructivist concept of the ruin inside/outside. On the other hand, the philosophy of Chipperfield was more in tune with the place. He clearly defined categorically "no reconstruction of missing parts, but a careful conservation and restoration, even of time, of the remains of the authentic substance and the replacement of the destroyed missing parts in the proportions of the historical building". Equally important was the fact that the new constructions would follow exactly the proportions of the historical building, but clearly not as an imitation. It is important to say that Chipperfield wanted to avoid a final result where you wouldn't have the possibility to distinguish between the old and the new. He avoided visible modern materials inside. The surfaces consist exclusively of historical bricks from the ruin itself or from the middle of the nineteenth century, collected all over around Berlin. There is not one single modern brick in it. We had endless discussions on how to distinguish between authentic and restored, namely in the façade of the main entrance. Just to decide the details of such a façade, we stood here with the representatives of the Landesdenkmalamt and the people responsible for Cultural Heritage, the Bundesbauministerium, the responsible Ministry and many institutions (we normally had meetings with 25 to 30 people). We had 10 years of endless debates but always in an unaggressive open spirit. There has never been the presentation of a finished concept from our side to the architect. But there has never been also a final decision from the architect without our agreement.

Let's go inside where I will give you a few examples of it.

BC: Were the archives and the artworks not here?

DW: I think the pieces were here until late August 1939, a few days before the beginning of World War II. All the museums in Berlin were closed and artworks evacuated. In the beginning of the war, they were already convinced that this adventure would not come to a good end, even if the plans of Hitler and Albert Speer for the New Germania intended to maintain this island as it was. That was a very complex subject with new museums such as a World War Museum, an Ethnographic Museum

and a new Egyptian Museum on the other side of the river. This would be recalled as *Museums Insula*. In 1942, the Museum Island was closed. A few pieces were still on display, but the majority were sent to bunkers and cellars underneath Berlin, for instance in The Mint, 20 meters underground, or were transported to Salt Mines in the West, 700 meters underground, in huge underground rooms, together with the gold of Germany that was also stored there. After the II War these artworks were secured by the Red Army, and partly by the British and American armies. There is a wonderful photograph of General Eisenhower looking at some treasures, 800 meters under the surface. They were brought to the "Central Collecting Points", where all artworks of the Nazi were collected by the western powers. One of this "Central Collecting Points" for Egypt was in Frankfurt and later on Wiesbaden. The Americans wanted to keep many of these pieces as restitutions for all the damages of the war; they wanted to take some to America. They actually took many of the paintings of The Alte Nationalgalerie and the Gemäldegalerie to America and wanted to take also the Egyptian pieces. After, Great Britain and France insisted on a Convention that defined restrictions to the movement of works of art, the paintings came back from America, Egypt reacted very cleverly and asked the State Department in New York to send them the bust of Nefertiti, since it was on American property zone (what wasn't true) and the State Department, after in-depth consideration, finally decided "No". They knew that a "Yes" would set a dangerous precedent of unexpected repercussions on the question of the recurrence of works of art to their original countries. Therefore, Nefertiti remained in Germany and it was exhibited in the Dahlem Museum in the South West (there were no museums in the west part of the city, except for that one) from 1955 until 1967. Between 1967 and 2005, the first Egyptian Museum in the western part of the city was housed in a historical building opposite Charlottenburg Castle, originally designed by Stueler, and that had served as officer barracks of the Prussian Army (nowadays the house of Scharf-Gerstenberg Collection). Remember that all our collections were divided after the war. The pieces taken by the Soviet Army went to Leningrad and Moscow and partly came back, but 1.5 million pieces are still there. Some of the most precious things of the Prehistoric collection are still in Moscow. Nevertheless, others returned from the Soviet Union to the east sector of Berlin, to the Museum Island. The pieces secured by the Americans and British returned to Berlin, to the west part of the city. Therefore, after the war, we had two Egyptian Museums, one in the west, accessible to the public since 1967, and the other one here in the Museum Island, in the Bode Museum, until 2005. Between 2005 and the beginning of 2009, the Egyptian collection was partially displayed on the upper floor of the Altes Museum. For me, this was the training area for the future presentation here. We developed new exhibitions concepts, and we carefully studied the lighting possibilities in rooms similar to the ones of the Neues Museum.

BC: You have worked with another major architect on museology, interior design and light, Michele de Lucchi. How do you see his contribution for the excellence and unity of the museum?

DW: After winning the competition for the building, Chipperfield expressed his wish to do the interior design but we found (and I don't know if we made the right decision) that, when architecture and interior design are in one hand only, it can lead to the apotheosis of "The Architect" and we wanted to have different approaches. I think Chipperfield would also have been excellent in the interior design, but the truth is that we are very happy with Michele de Lucchi. It was difficult to draw him away from the typical Italian design, which sometimes tends to be a little bit too stylized or too hard. It was a long process to achieve this specific concept of presenting sculpture, especially the three-dimension frames around sculptures. De Lucchi took two years to conclude the final design. One day he came and presented his plans, and he had taken up this concept of "cages", an idea borrowed from Alberto Giacometti, who used them in his sculpture very often, and from the paintings of Francis Bacon, who constructs three-dimensional cubes in the two dimensions of the painting. It took two years to convince Michele, but the perfection of the result is directly connected with the time of maturation. We had the tremendous opportunity to have 10 years to work, so there was no time pressure… The restoration and conservation of the historical parts of the building to preserve were extremely time-consuming. It was clear since the beginning of the planning that the

renovation of the historical parts would take at least 6 to 7 years. Therefore we knew that we would have time for the interior design.

BC: I may conclude that your experience with the Egyptian collection at the Altes Museum was crucial for the new display presented at the Neues Museum?

DW: Yes. It was very important for me as a director, curator and researcher to have three years as a training phase, as a laboratory, to develop different ideas or to check showcases, among other things. That's why all of our meetings with De Lucchi were by the Egyptian collection at the Altes Museum. We always discussed each possibility in front of the objects. That was a unique opportunity. To have a permanent contact with the pieces and not to be confronted with a close concept from our side – this open process was truly important for De Lucchi's work. During this long work, we developed mutual trust and sympathy, two other important elements for a good job. De Lucchi and Chipperfield cooperated very well because they had already worked on different common projects.

As to the history of the Neues Museum, it has never been truly completely opened to the public since 1850. Some rooms were closed, others were used for storage. The first time the whole building was accessible happened in October 6th, 2009. This museum has always been a history of incompleteness, therefore, the need for a new and global plan for a new museum. If you look around, you will see everywhere the traces of destruction. To preserve such damaged details, it takes much more time then to make a new and clean thing. This is the reason why it all took so long.

BC: Do you consider the building itself as a piece of the museum?

DW: That is an essential point. I have found a very simple formula to sum up what I feel about it. David Chipperfield has made the Neues Museum an archaeological monument of the nineteenth and twentieth centuries, a monument of the German history of the last two centuries including the nonsense of the War.

This first room [Mythological Room] is a very special case. On one hand, the ceiling is the best preserved in the whole building, on the other hand, the walls, originally painted, don't exist anymore, since they were removed and thrown away in 1936, unfortunately without photo documentation, due to a new museological perspective. We don't have one single colour photograph of these wall paintings, just line-drawings taken in 1855. The concept of this room was by Richard Lepsius. He wanted to present in the museum Egyptian history, religion, art and even science as comprehensively as possible. Of course, this is an *Enlightenment* ideal. For Lepsius the museum was 100% educational, it was not an art museum. What you could see here in the 1850's was not an illustration of Egyptian religion but an illustration of Lepsius' idea of Egyptian religion, in which he mixed together references from around 100 BC with elements from 1300 years earlier. Emmanuel de Rougé, *conservateur en chef du département desse antiquités Egyptiennes du Louvre*, came here late in 1850 (when the museum was brand new) to discuss some difficult matter with Lepsius. Afterwards, he wrote a letter to his colleague Conradus Leemans from the Rijksmuseum van Oudheden in Leiden saying, "Ce sont là des exemples que nous n'imiteront pas", and he complained about the strong colours, the missing light, the mixture of casts/replicas and original pieces and also the restoration of damaged pieces, giving examples of statues that were "finished" by Lepsius' teams (what he consider that really destroyed them). Nevertheless, we must recognize that the main goal of Lepsius' museum concept was almost unique in museum history. You know, perhaps, the very similar wall paintings in Egyptian rooms in the Kunsthistorisches Museum in Vienna. That was almost 50 years later and they were not made especially for the museum. They were made first for an exhibition and after put in the museum. The difference is very important. Lepsius showed an attitude closer to the Universal World Fairs. You might find other "Egyptian decorative" elements in several

museums; for instance, in the Museo Archeologico (Firenze) or the Museo Gregoriano Egízio (Musei Vaticani). But in this completeness, this is really unique; this actually seems to be a special Berlin solution. The successors of Lepsius were completely against it, but in his time he was a hero, nobody wanted to protest. It took half a century, almost a century, to end the Lepsius era. That happened when an additional ceiling was built, fifty centimetres below this one, to make the ceiling invisible. When we removed this ceiling, we were surprised to discover a completely preserved blue ceiling painted on wallpaper with animals, people and symbols. We took it off, because it was full of germs, we cleaned it, restored it and then it was relocated on the ceiling again. It was a work that took 4 to 5 years, very delicate because the wallpaper and the glue were full of dangerous fungus. Let me share a little story with you. Up there, there is a small white spot that was found during the cleaning of the walls. Above it was written "*Vive la Revolution*!" (a mention of the Revolution of 1848 against the Prussian Kings) by one of the workers… I think he must have lost his job. What could we do with such a strong room, a monument for itself? First, I thought we should start here the museum tour with some important pieces, but no. In most museums, you enter and you are already in front of the highlights. Gradually, I came to the conviction that visitors should approach slowly to Ancient Egypt, so I decided to make in here a kind of foyer, a prologue to the rest. So, we have the "Rediscovery of Egypt", from the Roman Imperial Period through the Middle Ages and Renaissance, arriving finally in Berlin. On the left side, we present the history of Egyptology through excavations. We had not enough space to do it in all aspects, so I concentrated it on Berlin expeditions, starting in the early 19th century, and including the important expedition of Richard Lepsius (he travelled to Egypt from 1942 to 1945 and brought along almost 1500 pieces), and the excavations in the early 20th century until our own expeditions in the Sudan.

BC: There is a coexistence of times, including the war period through the bombing damages.

DW: Our visitors may think: "It's not finished, the renovation is not finished." But we have finished it. We even have architectural drawings before the walls were painted and you can follow the history of the museum just through the decoration. You can see many small damages. It would have been easier to make it look 100% complete, but the authenticity of the ruin is, very often, much more important than the finished building. Sometimes the statue without the head is better, or the head without the body, or the statue without the nose… That's why I removed the modern nose of this gentleman (he had a nose from the middle of the nineteenth century, a pointy nose, he looked like a German professor…). Now, after removing the "modern nose", he has got his personality back …

Continuing to the next room, we find a gallery dedicated to the Pharaohs. We didn't choose a historical tour, starting in the fourth millennium and ending in the Roman period because the majority of our visitors have no idea about the Egyptian history and we believe that we can't teach them (in one hour or one hour and a half) 3000 years of history. But we feel we can give them an unforgettable impression that will make each one more curious about Ancient Egypt, wishing to return again to the museum.

BC: Do you consider that you have to "delight" in order to "teach"?

DW: Yes. By the way, Schinkel himself remarked this. I wouldn't say "delight" but to awake the sensitivity, to make people a little bit nervous (in a good sense) and curious. I have just told you we can't teach people history during a short visit but, of course, they should know where they are. I called Thirty Centuries to this room because I have chosen pieces from the beginning of Egypt, then Old Kingdom, Middle Kingdom, New Kingdom and Amarna periods (with Akhenaten and Nefertiti). We wanted to establish a straight connection between each statue and the visitor, but we made a mistake. We overlooked the basis when we calculated the height of the pieces. All pieces are 12 centimetres too high.

In this room, you can see already the basic principles for the presentation of sculpture. Firstly, they are “free standing”, meaning you can go around them and see them from all sides. Secondly, whenever possible, they are illuminated from both sides. In the entire museum, light is extremely carefully studied.

BC: Was the light inside the exhibition galleries a work by De Lucchi?

DW: No. It was our work, although we had a lighting consultant exterior team. Chipperfield and De Lucchi know how to emphasize architecture, rooms, exhibitions, industrial exhibits, etc. We know how to light three-dimensional artworks, as a result of years and years collecting experience. I also consider that my previous experience was very important. I learned in a photo studio and for many years in Munich I did all the photography for the museum and also photography for this museum in the photo studio. There you have the opportunity to move the lamps until you have the feeling that an artwork is perfectly “in the light”. If the eyes of a sculpture head are overshadowed, the face is dead.

But, let’s go back to the basic principles for the presentation of sculpture. First, “free standing”; second, careful lighting; third, presented at eye-level; fourth (and this is the major contribution of De Lucchi), each piece has its individual space inside the space of the building, therefore (and this is also his contribution) all pieces have these visible frames. I developed a system of frames for free standing pieces without glass and De Lucchi said we could use this idea as well as glass showcases. This is especially important since Egyptian sculptures have their original rectangular bases. Egyptian, Greek, Roman, Renaissance or modern sculptures – except Giacometti! – don’t have rectangular bases. These rectangular bases give the measure for the cubic frame, and the cubic structure of the figure is in direct contact with the walls, the floor and the ceiling of the room. This isolation of each piece in its individual space invites the visitors to concentrate for a moment, and many visitors automatically take the position in front of them looking in their eyes, because they are also looking at us (in other museums, Egyptian statues look towards your belly instead of your eyes).

Then came the question of how to give an idea of time? I thought we shouldn’t do it too directly, hence, the presence of the timeline on the wall near the ceiling. We have small projectors in the ceilings projecting in light the different centuries onto the wall. The idea is to value the piece first and only after discover closely what it means (the captions), in your own time. That is why the labels are always very short. A short description: date, inventory number (for scientific visitors who want more information). In some museums, in America you can even find the email address of the conservator.

Next it’s the Tomb Room. Here we can find one example of the philosophy of Lepsius and ours. Lepsius brought these tomb chambers from Egypt. To facilitate the transport, he had diminished the weight of these blocks by cutting the decorative front and left the rest in the desert. Now, to build them again here as free-standing architecture, we documented them by 3D cool light scanning, then produced negative 3D modules for these blocks and added the missing parts made in artificial stone, fixed in the rear, and that’s why they are standing now without any metal supports.

BC: As a visitor, I may say that we establish an immediate contact with the person portrayed. Egypt becomes very close, even if in fact it is so far away.

DW: That was one of our major goals. But, let’s go now to the gallery of the Egyptian Courtyard. You certainly knew this view already, as it was published in several books, with the glass ceiling, the ground floor surrounded by paintings in Lepsius’ style. Visitors should have the illusion of being in Egypt, seeing the Temple of Abu Simbel, the Island of Philae near Aswan, the Temple of Horus in Edfu or the Pyramids of Meroe in the Sudan. That is what we do today with DVD and video, and here it was that concept of the museum. Below, there was just a very low cellar about 180cm height, not

usable for the public. But in 1980, the East German Government decided to consolidate the ruin and to build a new foundation under the building, consisting of 1200 armoured concrete pillars. To do that, they had dug the floor by 1.5m and so we have now a complete additional floor. Chipperfield has decided to take the ground floor off, leaving just a gallery around, and this gives us the opportunity to look down and to have another perspective. Another important decision was to exhibit the stone reliefs that surround the gallery without glass. Imagine they would be behind glass. The whole room would be a showcase. Both Chipperfield and De Lucchi agreed that it couldn't be like that because it would lose the strength they have. Another small detail, these reliefs don't touch the building. The autonomy of architecture is respected all over the museum, we don't hang pieces on the walls, even the reliefs are independent three-dimensional objects standing in front of the wall. They are all "free standing", here again.

The Egyptian Courtyard was one of the completely destroyed parts of the museum. Chipperfield has rebuilt it in the original proportions; for example, the windows follow exactly the historical example but have now all the technical conditions and security/alarm control. Perhaps the most impressive sensation is given by the pillars going up in the ceiling, replacing the round columns. From here you can see what good lighting means (it brings the pieces alive).

Now let's go down (to the basement) in the direction of the Egyptian Courtyard

Here in the Greek Courtyard, lighting the reliefs is very difficult. My proposal was to close the glass ceiling in the middle and to leave opened only one or two meters around, but Chipperfield didn't want that. The lighting of these very thin reliefs is very good in the evening since we have strong lights, but during the day, the reliefs are difficult to read. This is not ideal, but we didn't find another solution.

This courtyard is part of the future Archaeological Promenade connecting on the ground-level Altes Museum, Neues Museum, Pergamonmuseum and Bode-Museum. Each room has one theme, demonstrated in an interdisciplinary concept by different cultures. In this courtyard, C*osmic Order* is illustrated by pieces from Egypt, Mesopotamia, Minor Asia and the Cumanic culture in south Russia.

The multidisciplinary approach becomes evident in the adjoining room *God and Gods*. Along an axis leading to an Egyptian granite shrine from the island of Philae, six showcases display religions of different epochs and regions: A Dionysos statue stands for Ancient Greece, a Mosque lamp for the Islam, a jade mask for Mesoamerica, a Dogon wooden statue for Africa, a seated Jesus from late 19th century Poland for Christianity and polished river-stones for Hinduism in India. This room witnesses also the close cooperation of our different museums.

In here, in the smaller side rooms of the ground level, I organized themed rooms presenting the different aspects of life in Nile Valley. We have the possibility to create landscapes of several pieces inside the large showcases. Lighting, in this case, is difficult. Since the ceilings are too low, we prefer to have optic fibres inside the showcase. Continuing our path, we will stop at *Afterworld* and *Journey to the Netherworld* sections to answer one of your initial questions about the relation between space, architecture and content. This floor, below level one, is the ideal one for *Netherworld* and for life in the *Afterworld*. In Egyptian religion, as in many other religions, when we have passed away (I avoid the expression "when we die") we hope that something will happen. In many world religions, the idea of an afterlife is the unification with heaven, the gods and especially with the sun. This is represented in an excellent way on the lid of this sarcophagus. The soul of the man or the woman lying in the sarcophagus is represented as a bird with human head flying up to the sun. The architecture of this room is taking up exactly this idea: You are no longer in this world, but daylight is flooding down all around, so that you don't feel in a dark underground chamber, you don't feel depressed because you have the feeling that you are floating like this bird up to the sun. I can't say if

this was David Chipperfield's idea or our idea because it was something that grew slowly and became obvious to all.

Another highly interesting detail regarding your question is that Chipperfield had the idea to cover the ceiling of this room with dark brown bronze, almost black. We tested everything before it was executed. When I saw the black boards, I declared that this was absolutely against the meaning of afterlife or eternity for the ancient Egyptians. Chipperfield came the week after, we stood exactly where we are now and I tried to explain to him why it would be against the Egyptian spirit. After 1 or 2 minutes of silence, he said to me, "Dietrich, you are right, I have to change it" and so he did. This is a typical example for our cooperation: to listen, to reflect and then to come to a conclusion.

BC: In my opinion, Lepsius' concept offered an illusion and a visual/figurative simulacrum of Egypt. With Chipperfield's project, we have a conceptual approach. It is less obvious and didactic but more true and authentic.

DW: There are two different ways of representation and understanding. Our concept talks more about man itself and the search of mankind for the spiritual. Here in this room, the visitors can see the sacred objects from prehistoric cultures, the Egyptian mythological representations, the Roman gods and specimens of early Christian religiosity. Maybe, we as visitors don't understand this ultimate idea intellectually, but perhaps we can feel it, even unconsciously. That is what we propose: an experience through time and space to find man. In addition to the ancient exhibits, this experience is given by the architecture itself and the combination of antiquity, nineteenth-century archaeology and contemporary consciousness.

BC: Walking with you, I feel it is very "physical" and natural the relation we create with the museum as visitors. The display and architecture solutions underline the authenticity and the vitality of each detail or space.

DW: One important aspect, negative and positive at the same time, is that the visitors' orientation is very difficult because there is no clear line. Half of the building is occupied by the Egyptian Museum. The other half is the house of Pre- and Proto-history. This was very difficult in the beginning. As a result, the visitors make their own path. Another decision was to reduce writing and graphic information to the absolute minimum and to refuse any kind of digital information (except for the audio-guide), no screens, no keyboards, no interactive materials, nothing. I'm convinced that this decision is really *avant-garde* since nowadays you have at home (before and after your visit to the museum) all the possibilities to get the background information. Here, at the Egyptian Museum, you shouldn't mislay your time by looking at smartphones or tablets. In the Pre-History Museum, it is different; they use more texts, plans and schemes. It might sound a little old-fashioned, but I really think we should use the specific opportunities of the museum as medium and not imitate the other media. This is fundamental. To choose the right medium for what you want to do. If you want to show original artworks or consider architecture important, you should trust in their own language. We did that in here, in the exhibition and in the building itself.

BC: This difference can be confusing to the visitor.

DW: I fought very hard for it, but I couldn't interfere with the content of each department. I believe the visitors notice this break in the exhibition philosophy of the two sections of the Neues Museum. But we have unified the design of the showcases. In the entire building, they are designed by De Lucchi. The other weak point is that we don't have one square meter for a temporary exhibition and lecture rooms, and not sufficient space for the cafeteria and the shop. The future development of the Museum Island will make it possible, but not like in many American and Canadian Museums, where sometimes the museum shop has the same surface as the exhibition galleries.

BC: You already talked about the importance of the contemporary gesture and conscience. Can you be more specific?

DW: The new main staircase is a good example of it. Reason and subject of heated debates among the public, the top of the stairs was kept empty. A reconstruction of the replica of the Hall of the Korai of the Acropolis, which originally stood here, would have been for David Chipperfield "the altar to sacrifice my architecture". This "emptiness" means that there is the possibility in a near future to have other solutions. I confess I still dream to see here a work of a contemporary artist, like Eduardo Chillida or Anselm Kiefer, artists with qualities that make them classic or timeless. I like modern art very much. The day after tomorrow, I will give a lecture about Cy Twombly in Cologne.

BC: That is a good example of the close relation I believe it must exist between the content and the container. Not everything can be presented in all the spaces. Beyond the inherent meaning of each artwork and the intrinsic value of each place, there is a value that is specific and the result of the balance of them both.

DW: I think so. For instance, the room with more than 40 sculptures. As visitors, we are surrounded by ancient Egyptians. We are invited to walk around them. I may say that we are being visited. We don't visit. They look at each of us on eye-level. We can't escape. I have structured this room according to the five basic attitudes of the human body in Egyptian sculpture: Standing-striding, Seated, Kneeling, Scribe and Block statue. That's all. There are only these 5 types of sculpture in Egyptian Art for 3000 years but inside each type there is a certain evolution. As I told you, they are a little bit too high, free standing, well lit and each one has its (his or hers) individual space. I had chosen one of these sculptures to illustrate the essence of my exhibition *Giacometti, the Egyptian*, opened in 2008. This tiny figure in this frame is very "Giacometti-like". Its rectangular base is taken up by the block of the pedestal, then this pedestal is enlarged by the De Lucchi showcase and, finally, by the architecture of the room. It is essential that all the showcases don't have light boxes because normally, in most museums, in free standing showcases, you have light boxes, dividing the room in a lower zone with the objects and a dark, meaningless upper zone. Here, the whole room is part of the perception of each statue. The room and, finally, the whole building, are part of the visitors' experience. De Lucchi made an essential step forward with the showcase without glass, just a frame. I was very nervous about how visitors would react to a kind of forest of vertical lines and to the presentation of free standing three-dimensional sculptures without glass. But I heard unbelievable comments. I think the majority felt immediately attracted.

BC: Because you framed them, you also framed the space. It reminds me the framed sky made by James Turrell. We have more relation to that piece of sky framed than if we go on the street and look to the open sky.

DW: Absolutely. People are focused in one artwork; they are not standing here and looking around, lost.

BC: Do you think you create a space of contemplation or of speculation?

DW: I would rather say contemplation. Very short texts explain the five types. Visitors normally don't touch the frames, but if they do, the frames move a bit and it takes about half a minute until they stand still again. Contemplation is also the feeling that we have on the platform over the Egyptian Courtyard, another good example of the close relation between the content and the container. Here, the correspondence between content and container is very strong. Chipperfield decided to raise the floor of the inner courtyard to the level of the upper floor. With that and the glass ceiling, a vertical transparency was created allowing natural light to penetrate the room all the way down to the

basement, to the *Netherworld*. We receive a very particular daylight. Therefore, for me it was obvious that we might be under Akhenaten's and Nefertiti's sun rays. Here are exhibited portraits of Nefertiti, Akhenaten and their daughters. I thought this was a wonderful illustration of the typical religion of the sun and the sun god. Again, De Lucchi's showcases create an individual and sacred space. They look beautiful in the evening. The light situation according to the different times of the day is very different. Chipperfield called it "the Sanctuary". In the Apollo Room (adjacent room), there is the beautiful domestic altar with Akhenaten, Nefertiti and their 3 daughters in a family ambience, above them the sun disk with rays ending in small hands holding the life sign to the face of the King and the Queen. Facing it, a painting of the floor of one of the Akhenaten palaces. Because of the colour, the theme and the softness of the painting, I compare it with *Water lilies* by Claude Monet. Nearby, we can also be surprised with Akhenaten's and Nefertiti's tender kiss in this fragment of a small Domestic Altar. All these pieces were exhibited for the first time in November 1913, downstairs in the Egyptian Courtyard, in the middle of the painted columns and the landscapes behind the columns. Rainer Maria Rilke, the famous German poet, was fascinated by that exhibition (especially by this bust) and he wrote a short poem about it. He even invited many of the ladies he was in contact with to come to Berlin to see "this wonder". This exhibition was like an explosion in the Berlin artist community, influencing the avant-garde languages. It was so important that I planned with an art historian a remake of this exhibition 100 years later in order to remember the impact Egyptian art had on contemporary art. One of the simple but strongest artworks is Nefertiti's hand holding the hand of Akhenaten, showing her husband the right direction. In its huge showcase, this small and almost trivial presentation becomes a monumental piece. I am happy that visitors like it, even without really understanding what it is.

BC: You talk about emotions and feelings…

DW: You can express yourself and explain your feelings simply by the presentation, without saying one word, nothing else. This tiny piece has always been displayed without being under the spot light, among other pieces. I like this piece so much. This is my statement.

Now, you are ready to Nefertiti (North Dome Room). First, I had placed Nefertiti on the upper level of the monumental staircase. We had two connecting points for security on the floor; everything was prepared. I thought that if she were standing like in a castle, looking down at the visitors striding up the stairs in a solemn procession, this would be the adequate positioning of the masterpiece. Then, I found it was too near the entrance of the museum; secondly, she could be seen against the window as a dark silhouette; thirdly, and very important, the most important piece of the collection and the best part of the architecture, Chipperfield's staircase, displayed together, it would be too much. Chipperfield thought about another option from the very beginning. He had always been against this proposal to place Nefertiti. Slowly I came to the conclusion that it was not the right place. Finally, we emptied the North Dome Room and now she is here alone, like a queen. The showcase is 3.50 meters high with a 1.50 [meters] square base. You may find the showcase rather big in relation to the head. I'm absolutely sure that in most museums it would be much smaller. We developed this idea to the extreme. Another important element is the green walls. These are the original colours. First, we were a bit afraid that these strong colours would have a negative influence on the piece and therefore we studied the light of the room carefully. The lighting was absolutely essential. If you look at most published photographs of Nefertiti, you will see a pretty young model. Now she is no longer pretty, she is beautiful and she is no longer young but she is a beautiful and mature woman. She has changed thanks to the careful study of lighting.

During the last years, I have passed long moments with Nefertiti. I must say I didn't like her at all when I started to study her. She almost seemed like a "prostitute" because she seemed to have an "easy beauty". Slowly, I discovered that behind this façade of a pretty young woman, there were intriguing details. I found little wrinkles around the eyes and lips. By careful lighting, I finally

succeeded to make these details visible to everybody. It was an enormous evolution and a complete change of perception.

We finish this journey to Egypt with the next room, where we created a *Library of Antiquity* (Room of the Niobids). It is the best preserved with the walls apparently completely intact. But if you look closely, you will see many different imperfections. Here, Chipperfield, De Lucchi and Julian Harrap, our London-based advisor, decided to preserve. The floor was almost completely preserved; the paintings in the upper zone of the walls are almost intact. I had the difficult task of choosing what to exhibit inside. First I thought we should leave it empty for reception purposes but the floor was too weak to receive so many people. Finally, I remembered the *Biblioteca Vaticana*. Since we have an enormous papyrus collection with 60,000 inventory numbers, we developed a system of reading tables, containing four levels of movable drawers with papyri under glass. Normally, the papyri are in the dark for protection purposes. You can choose what you want to "read", you press the button and this tablet comes out with the text. Inside the same room, we have several languages and scripts: Ancient Egyptian texts in Hieroglyphic, Hieratic, Demotic and Coptic; Greek; Latin; Aramaic; Ethiopian and Arabic. I was hesitant to create a *Biblioteca* in here, since I was afraid that the flooding of people going out of Nefertiti would destroy the atmosphere, but people are so impressed with her that they behave very decently.

Well, we are finishing our visit. I have to leave you now. Tomorrow I will go to Cologne to my Cy Twombly lecture.

BC: Thank you very much for your time and explanations.

Entrevista a Silvana Annicchiarico, Triennale Design Museum

A entrevista foi organizada para ser presencial, na Triennale de Milano, a 9 de novembro de 2015. Na impossibilidade da entrevistada, as respostas foram enviadas posteriormente a 26 de julho de 2016. Considera-se, assim, o ano de 2016 como a data desta entrevista.

BC: Archt. De Lucchi was directly chosen or won a contest? What were the principal reasons for this choice? Who defined the functional spaces and facilities organization, specially the area reserved for the museum?
De Lucchi è stato scelto direttamente per la sue indubbie capacità di architetto, per la sua capacità di lavorare sugli edifici storici, per la sua abilità di realizzare spazi museali e per la sua profonda conoscenza di ogni angolo della Triennale, dove si era già occupato del bookstore, del designcafé e del caffè all'aperto. Tutti questi interventi sono nati e si sono sviluppati attraverso un dialogo fra il progettista e la Direzione del Museo. Non tanto come un classic rapport di committenza e architetto, ma come una relazione di condivisione di costruzione commune delle scelte progettuali.

BC: There was an initial museological programme with the museum concept, exhibition display, and museology strategy? What were the main ideas of it? Was already the idea of a museum-mutant?

La creazione di un museo del design a Milano è stato oggetto di dibattito per lunghi anni, anche sulla correttezza o meno che la sede che lo accogliesse fosse Triennale. La prima proposta organica risale al 1993 e reca la firma di Augusto Morello, con Manolo De Giorgi ed Ezio Manzini, che avevano previsto un ordinamento per nuclei merceologici. Popi si è costituito nel 1997 il primo tentative di museo permanente con Giampiero Bosoni. Si presentava però un'altra problematica. La Collezione Permanente del Design Italiano, finché era rimasta in Triennale, non aveva esercitato la minima attrattiva: i visitatori erano molto scarsi. La ragione dell'insuccesso era d'una disarmante semplicità: il pubblico non era interessato a oggetti con i quali aveva quotidiana dimestichezza, la sedia o il divano di casa, la macchina per scrivere, la lampada e il mobile visti e stravisti; ciascun pezzo presente in mostra, grazie alle sue caratteristiche progettuali e di produzione, era infatti riuscito a conquistarsi diffusione e notorietà. Urgeva un cambiamento di prospettiva: bisognava offrire nuovi punti di vista, capaci d'imprimere significati inattesi al già conosciuto, così che ogni oggetto diventasse parte d'un racconto, restituendo il piacere e la meraviglia della scoperta.

BC: What role did the architecture, space and history of the building played in the definition of the museological project?

Sicuramente la storia e la mission di Triennale hanno influenzato la scelta della formula del museo mutante. Triennale ha nel suo DNA il costante dialogo fra le discipline e la centralità del progetto di allestimento per la valorizzazione dei pezzi esposti e al contempo per favorirne nuove intepretazioni e letture.

BC: After VIII editions, how do you read the project of De Lucchi in museological terms?

De Lucchi si è occupato del restauro e della messa a norma di spazi già esistenti in Triennale. Il progetto è perfettamente rispondente ai criteri museologici. Si è parlato di un dialogo in punta di piedi fra l'architettura presente di Muzio e lo sguardo illuminato di De Lucchi.

BC: In addition to the awareness of the complexity and richness of the Italian design what were the other reasons that gave birth to the museum mutant concept? The creative practice that has always distinguished the Triennale and the Palazzo since it was open also influenced?

Come dicevo prima, certamente la storia di Triennale ha influenzato le scelte museografiche. D'altra parte andava anche ripensata l'idea stessa di museo del design. Si torna più volte a vedere la Gioconda di Leonardo, ma per tornare a vedere la Moka Bialetti c'è bisogno di una serie di altri elementi, non della semplice esposizione su un piedistallo. Serve un racconto, una componente di storytelling. Una pluralità di punti di vista che restituiscano la complessità di una storia, quella del design italiano appunto, che non è ancora stata scritta e codificata in maniera definitiva.
Il nostro modello non è quello di un museo di arte figurativa: siamo ben consapevoli che un oggetto di design non è un'opera d'arte in senso tradizionale, e abbiamo quindi cercato di mettere a punto un progetto idoneo a esporre oggetti seriali nati per l'uso prima che per la contemplazione estetica.
Ciò pone problemi complessi di ordinamento e di allestimento e suggerisce comunque di non adattare meccanicamente un progetto di museo del design ai modelli consolidati dei musei di arti figurative o dei musei scientifici. Vogliamo fare del museo una vera e propria narrazione: un museo emozionale e coinvolgente, un luogo "vivo" e mutante, capace di offrire ai visitatori sempre nuovi motivi per tornare e approfondire la creatività italiana.
Il Triennale Design Museum d'altra parte non si basa esclusivamente su una collezione privata, ma mette in rete quel patrimonio di giacimenti che già esistono e fanno la ricchezza del sistema design Italia. Ovvero, l'Italia è già un Museo vivente disseminato in modo pulviscolare nel territorio. Esistono tantissimi giacimenti di design disseminati su tutto il territorio nazionale (musei d'impresa, collezioni private, pubbliche, per farvi solo qualche esempio, pensate al Museo della Ferrari, a quello della Piaggio, al Museo Alessi ecc. ecc.). E il Triennale Design Museum è il luogo possibile della rappresentazione di tutti questi giacimenti.
Dal dicembre 2014 anche per venire incontro alle richieste del pubblico di vedere o ritrovare le "icone" del design italiano abbiamo presentato una selezione di 250 opere dalla nostra Collezione Permanente nel Belvedere della Villa Reale di Monza, sede a cui sono storicamente legate le origini di Triennale. In questo modo si stabilisce una complementarietà fra la proposta del Triennale Design Museum a Milano e le selezioni a Monza. Proprio per restituire la complessità del design italiano, attraverso una pluralità di punti di vista.

BC: Do you were also influenced by the radical shifts happened in the geopolitical and global socioeconomic map as in culture, education, design practices and technology during the last twenty years?

Parlare di design significa inevitabilmente confrontsarsi con i cambiamenti geopolitici socioeconomici, culturali, tecnologici. Il concetto stesso di design si è trasformato: non è solo furniture design, ma design è anche tutto quello che "progetta" nuove forme di comunicazione, dal food al web design, dal fashion al textile design, dal design del gioiello alla grafica e alla multimedialità fino ai complementi d'arredo. Un altro dato da registrare quando si affronta questa disciplina è che quella del designer è diventata una professione di massa, che vede decine di migliaia di "lavoratori della creatività" competere in un contesto globale. Come abbiamo fatto in occasione della XXI Esposizione Internazionale della Triennale di Milano, dal tema *21st Century. Design After Design*, devono essere toccate questioni chiave come la nuova "drammaturgia" del progetto, che consiste soprattutto nella sua capacità di confrontarsi con i temi antropologici che la modernità classica ha escluso dalle sue competenze (la morte, il sacro, l'eros, il destino, le tradizioni, la storia); la questione del genere nella progettazione; l'impatto della globalizzazione sul design; le trasformazioni conseguenti la crisi del 2008 e l'arrivo del XXI secolo; la relazione tra città e design; i rapporti tra design e accessibilità delle nuove tecnologie dell'informazione; i rapporti tra design e artigianato.

BC:TDM have been presenting different perspectives and interpretations of the history of design in Italy through the eye of different "curators in residence" and exhibition designers. Very different professionals with multiple backgrounds. What are the criteria of this choice? And who define each exhibition theme? The curator alone or together with the museum?

L'individuazione dei curatori, come anche dei progettisti dell'allestimento e della grafica, parte da me con un confront con il consiglio di amministrazione della Triennale, con quello del Museo e con il comitato scientifico. I curatori vengono individuati in base a specifiche competenze e agli ambiti in cui operano, proprio allo scopo di garantire ogni anno una pluralità di punti di vista. Per questo negli anni si sono avvicendati designer-teorici come Andrea Branzi (per le prime due edizioni del TDM) e Alessandro Mendini (per la terza edizione), imprenditori, come Alberto Alessi (per la quarta edizione), storici della grafica e graphic designer, come Carlo Vinti, Giorgio Camuffo e Mario Piazza(per TDM5), e ancora docenti, ricercatori e critici, come Pierluigi Nicolin, Beppe Finessi e Germano Celant (rispettivamente per TDM6, TDM7 e TDM8). La nona edizioni del museo dal titolo *W. Women in Italian Design* è invece curata da me.

BC: Each edition offers a personal or an author narrative around Italian design. How does this reflect the institutional perspective of the museum? Can you point the main benefits and problems of this strategy?

La strategia di fondo di tutte le edizioni del Triennale Design Museum è quella di tracciare e scrivere una storia del design italiano da diversi punti di vista, non inseguendo una interpretazione univoca e monolitica, ma andando con il tempo a comporre un polittico, dove ogni edizione, con gli autori coivolti di volta in volta, ha il ruolo di una tavola con una sua narrazione conclusa, ma che concorre a comporre un grande affresco della storia del design, oltre che della storia del nostro paese.

BC:TDM editions translate a much broader concept of design comparing with other museum. Would you say TDM is a museum of design or a museum on the subject of Italian material culture?

TDM è un museo sul design italiano, che inevitabilmente si confronta con altri ambiti e discipline, dalla cultura materiale, all'arte all'architettura e all'industria.

BC: In your opinion, how TDM are working out the problems, or even the paradox, of a Design Museum?

Il paradosso di un museo dedicato al design è quello di connotare di "aura" oggetti che nascono, o dovrebbero nascere, dalla grande utopia democratica di diffusione del bello e dell'utile. Oggetti che fanno parte del nostro panorama visuale quotidiano, che possono essere acquistati nei negozi, e che hanno quindi bisogno di essere letti e interpretati per far sì che un pubblico di non addetti ai lavori ne colga appieno le specificità

BC: What is the TDM audience target? Design professionals? Students? Specialized publics? Do the museum have useful data about the perception, experience, behaviour and engagement of visitors?

Il pubblico a cui ci rivolgiamo con TDM vuole essere il più ampio ed eterogeneo, ovviamente addetti ai lavori e studenti ma anche famiglie, bambini, appassionati. Nel 2010 hocreato una specifica sezione didattica, TDMEducation, il cui scopo è quello di avvicinare bambini e ragazzi alla disciplina del design attraverso workshop e speciali visite.

BC: In each edition the space is metamorphosed. Do you have in consideration the building itself as content or on the contrary is merely a container? Would you subscribe the idea that TDM perceives the exhibition as a design object?

È corretta questa lettura. Anche l'allestimento assume un valore fondamentale per sviluppare il racconto sugli oggetti.

BC: In common, all TDM editions are visually very strong. We find theatrical stages/scenarios and spectacle installation of objects in relation (several texts highlight this idea, as also the feelings of revealing, intuition and surprising) rather than didactical or pedagogical presentations. Regarding the public, what is the mission of TDM? To be a place of learning or a place of feeling and experience? This "relational space" includes also the public?

TDM vuole essere luogo di apprendimento e al contempo emozionale ed esperienziale. Il pubblico deve essere coinvolto e ogni volta è centrale. Anzi pensiamo semrpe al pubblico al plurale. Cercando di dialogare con i possibili pubblici che hanno esigenze e attitudini differenti.

As TDM director, how do you see your role in each edition? Is it important to ensure a unity among all the different editions? What principles you want to guarantee? For instance, pieces can be repeated? Even in contradictory discourses? The interpretative texts are always required? The structure of captions it still the some? Until where do you accept a fragmented or even cacophony speech?

Lavoro come il direttore di una orchestra, cercando di far lavorare in armonia tutti gli attori coinvolti in ogni edizione, curatore, progettista dell'allestimento, Grafico, ricercatori, storici, conservatori, restauratori, comunicatori etc… Dirigere Triennale Design Museum significa guidare un progetto, non semplicemente organizzare uno spazio espositivo. Il Museo è un'opera in progress che si alimenta quotidianamente di apporti, iniziative, attività e ricerche che non si esauriscono solo nel nostro Palazzo ma che quotidianamente si confrontano, si integrano e si modificano con quanto accade fuori dal Museo. Il Triennale Design Museum è dunque un organismo speciale e si caratterizza anche per la sua complessità. La metafora che uso è quella del polittico, in cui ogni edizione rappresenta una parte. Le edizioni fra loro potrebbero essere anche essere contraddittorie perché lo scopo è non fornire risposte univoche e codificate, ma porre domande, mettere in questione il consolidato. Di edizione in edizione vengono pensati e sviluppati specifici materiali per il pubblico, testi a parete, guide cartacee o digitali. Le didascalie cambiano nella forma e nella tipologia a seconda del dialogo con il curatore e con il progettista grafico. Uno stesso oggetto può essere presente e ripetuto in varie edizioni ma ogni volta ne cambia il senso della sua presenza. Per esempio, la *Lettera 22* era presente nella prima edizione come oggetto esemplificativo di una delle sette ossessioni individuate da Branzi – *La Dinamicità* - come caratteristiche del design italiano; nella seconda edizione è stata riproposta perché si inseriva in un discorso sulla produzione seriale; nella terza Mendini ha scelto una specifica *Lettera 22*, quella appartenuta a Indro Montanelli, famoso giornalista italiano, per ragionare sul rapporto che gli uomini instaurano con gli oggetti e far emergere quindi una lettura antropologica del progetto. Nella quarta edizione Alberto Alessi sceglie la *Lettera 22* per raccontare la storia di una azienda e del suo "capitano coraggioso", Adriano Olivetti. Nell'edizione in corso non esponiamo la *Lettera 22* ma una particolare rielaborazione a maglia della *Lettera 32*, sua ideale "erede". Nel perdere la funzione diventa una sorta di "macchina celibe". Un modo di guardare al noto da una prospettiva trasversale e diversa, proprio come ogni anno il Triennale Design Museum cerca di fare per raccontare il design italiano.

BC: After these years, do you ever felt the need to have a chronological and permanent discourse? This strategy of a constant reinvention that changes once per year the entire museum space is for

long? How do the temporary exhibitions and the educational programme are connected with the annual editions?

Per il 2017, ho in programma di organizzare un convegno in cui si discuta con critici, progettisti, teorici del futuro del Triennale Design Museum per capire se la formula di museo mutante, a dieci anni dalla sua apertura, possa essere ancora valida o ne vada ripensato l'impianto. E poi ho in mente anche nuove trasformazioni ma è premature parlarne.

Apêndice 2. Lista de visitas de estudo

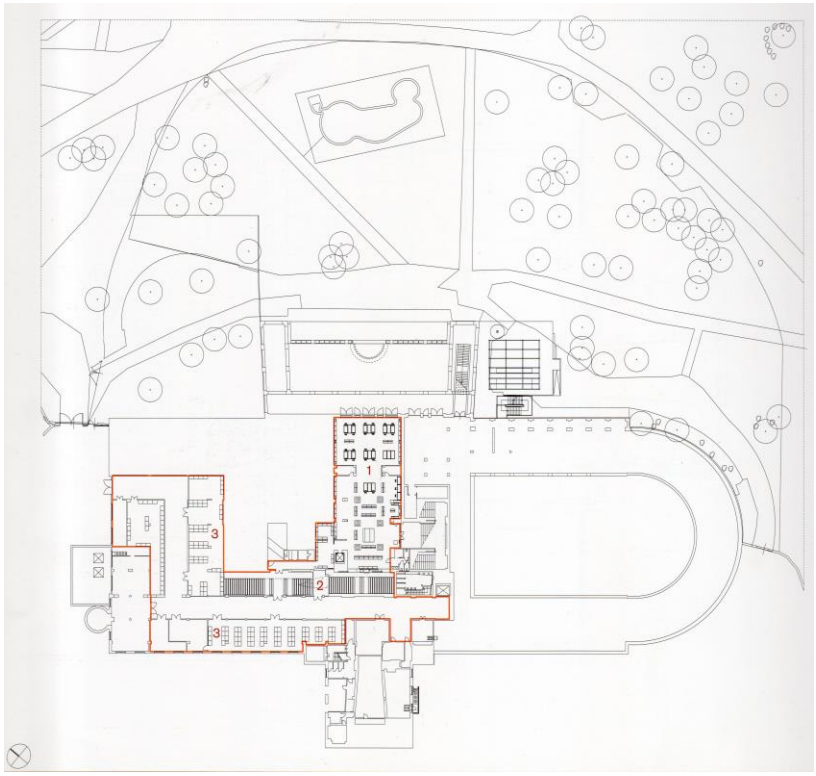
A negro encontram-se listadas as visitas de estudo diretamente relacionadas com esta dissertação. Optou-se por incluir a cinzento as visitas de estudo realizadas antes do início da investigação de doutoramento que foram de particular relevância para o desenvolvimento do estudo.

Data	**Cidade, País**	**Museu | Centro de Exposições**
set. 2003	Marfa, EUA	Chinati Foundation
mai. 2005	Nova Iorque, EUA	Guggenheim Museum
jun. 2006	Naohisma, Japão	Chichu Art Museum
set. 2007	Londres, Inglaterra	Tate Modern / Turbine Hall
jul. 2008	Palermo, Itália	Galleria Regionale della Sicilia
dez. 2008	Milão, Itália	Triennale Design Museum
		Palazzo Reale
out. 2010	Londres, Inglaterra	Design Museum
		Sir John Soane Museum
		Tate Modern
		Victoria & Albert Museum
jan. 2011	Paris, França	Atelier Brancusi
		Centre Pompidou
		Musée Bourdelle
		Musée de L'Orangerie
		Musée des Arts Decoratifs
		Musée du Louvre
		Palais de Tokyo
abr. 2012	Viena, Áustria	Kunsthistorisches Museum Wien
		Leopold Museum
		MAK
		MUMOK - Museum Moderner Kunst
		Vienna Secession
abr. 2012	Madrid, Espanha	Matadero Madrid
		Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia
		Museo Nacional del Prado
		Museo Sorolla
		Museo Thyssen-Bornemisza

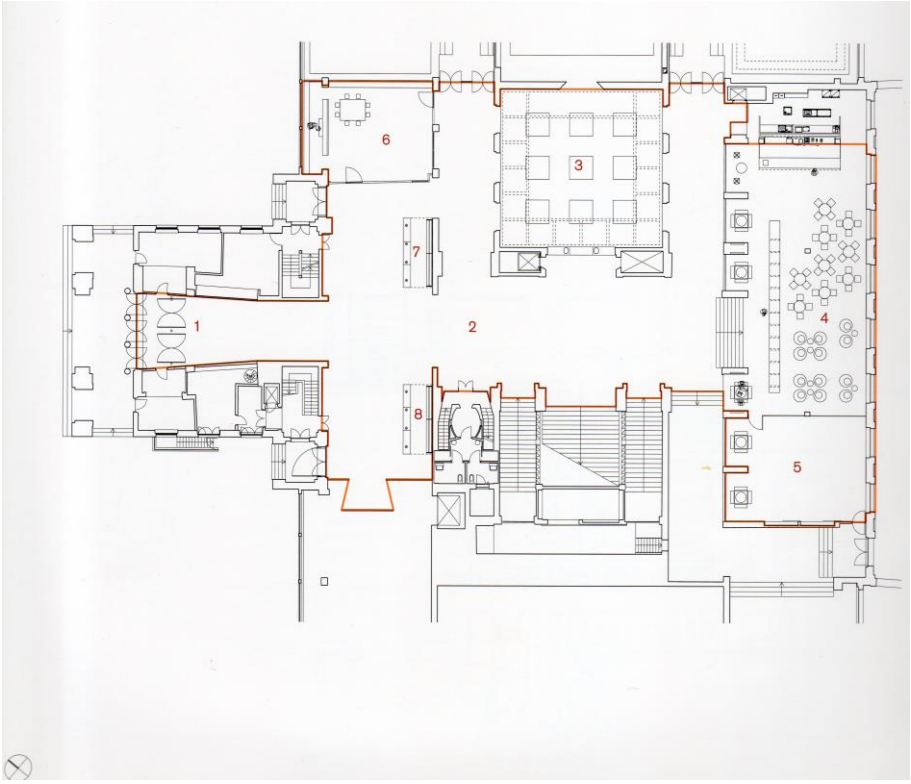
Data	Cidade, País	Museu | Centro de Exposições
jun. 2012	Berlim, Alemanha	Alte Nationalgalerie Altes Museum Bauhaus - Archiv Museum Bode Museum Boros Kunst Bunker Hamburger Bahnhof Museum Jüdisches Museum Neue Nationalgalerie Neues Museum Pergamonmuseum
set. 2012	Veneza, Itália	Foundation Pinault - Punta della Dogana Foundation Pinault - Pallazo Grassi Fondazione Prada
jan. 2013	Paris, França	Atelier Brancusi Centre Pompidou Palais Galliera – Musée de la mode de la Ville de Paris
fev. 2015	Paris, França	Foundation Louis Vuitton Musée Cognacq-Jay Musée de l'Orangerie Palais de Tokyo
nov. 2015	Milão, Itália	Triennale Design Museum Villa Reale di Monza
set. 2016	Milão, Itália	Casa Manzoni Castello Sforzesco - Museo d' Arte Antica Castello Sforzesco - Museo Pièta Rondanini Fondazione Prada Pirelli HangarBicocca Triennale Design Museum
out. 2016	Viena, Áustria	MAK
mar. 2017	São Paulo, Brasil	MASP - Museu de Arte de São Paulo SESC Pompeia
mai. 2017	Londres, Inglaterra	the Design Museum Sir John Soane Museum Tate Modern Victoria and Albert Museum

Anexo 1. Desenhos técnicos dos casos de estudo

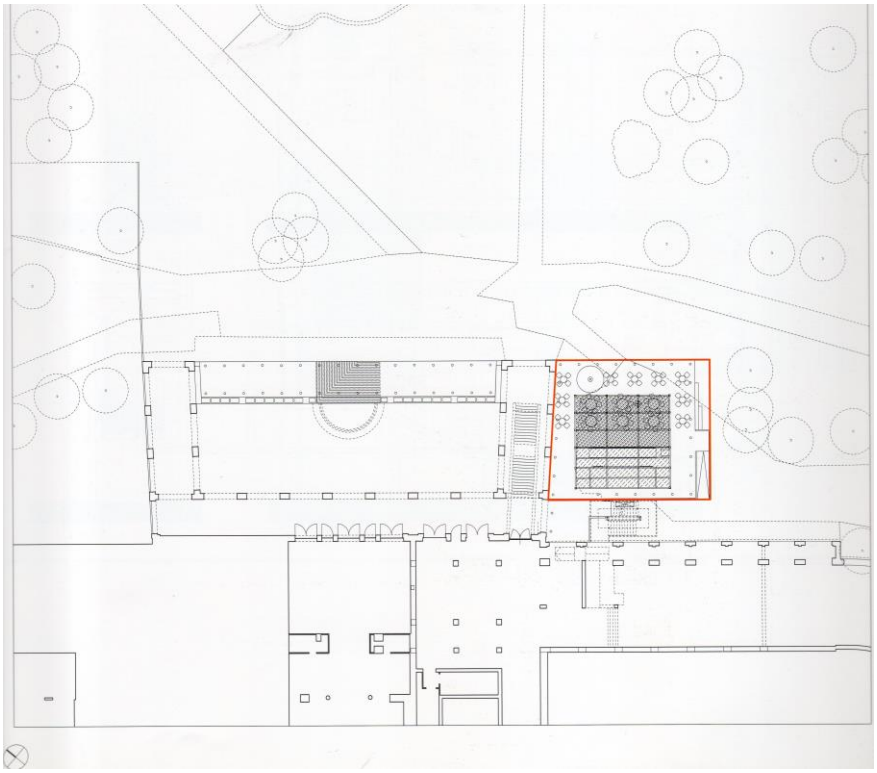
TDM, 2002-2007



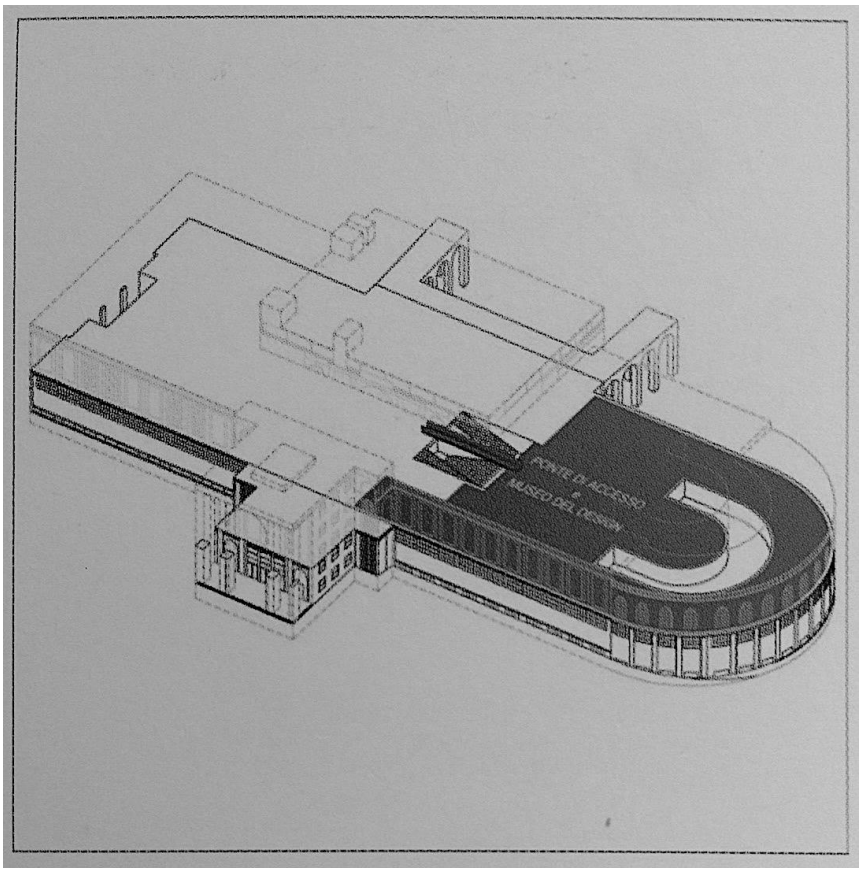
Michele De Lucchi, Planta dos espaços públicos, piso ao nível do jardim (1: biblioteca de projeto; 2: arquivo da biblioteca de projeto; 3: arquivo da coleção permanente da TDM)
(Annicchiarico, 2008)



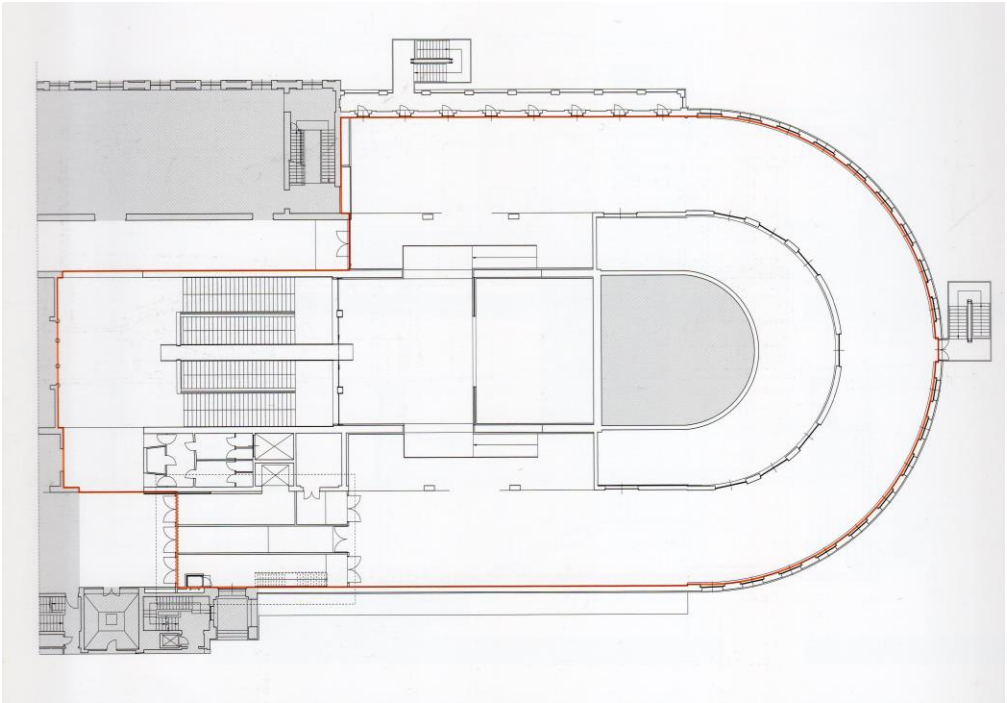
Michele De Lucchi, Planta dos espaços públicos, piso térreo (1: vestíbulo; 2: átrio; 3: livraria; 4: restaurante/cafetaria; 5: lab triennale; 6: showroom; 7: bengaleiro; 8: bilheteira)
(Annicchiarico, 2008)



Michele De Lucchi, Planta do café, Jardim
(Annicchiarico, 2008)

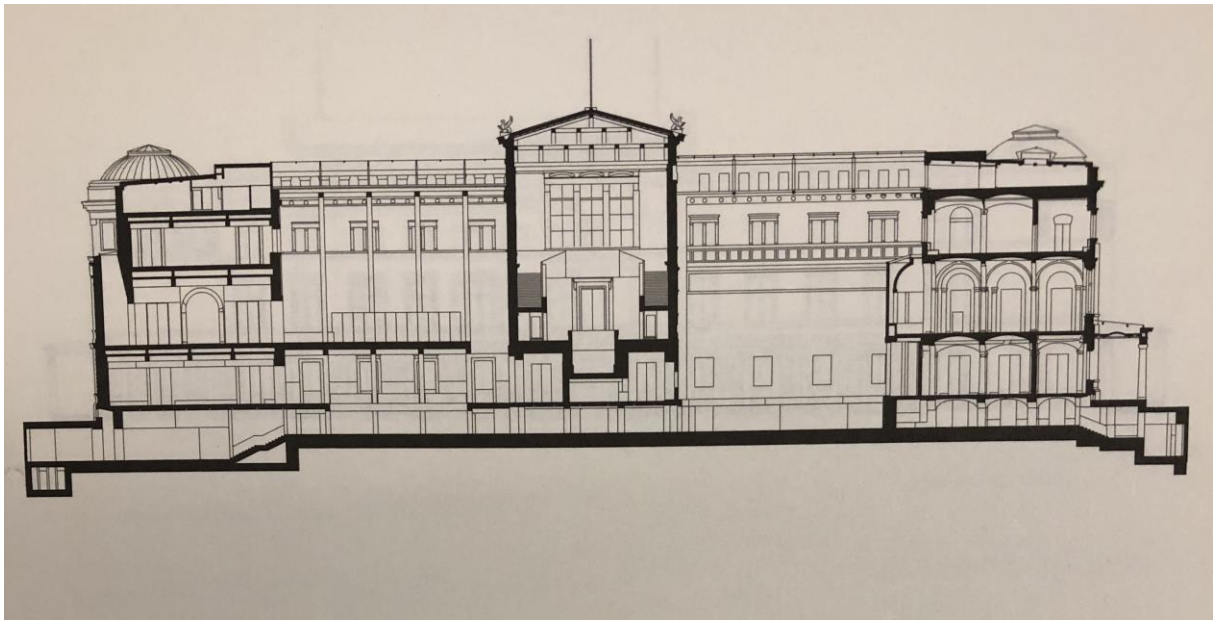


Michele De Lucchi, Localização da TDM no Palácio das Artes (piso 1)
(Annicchiarico, 2008)

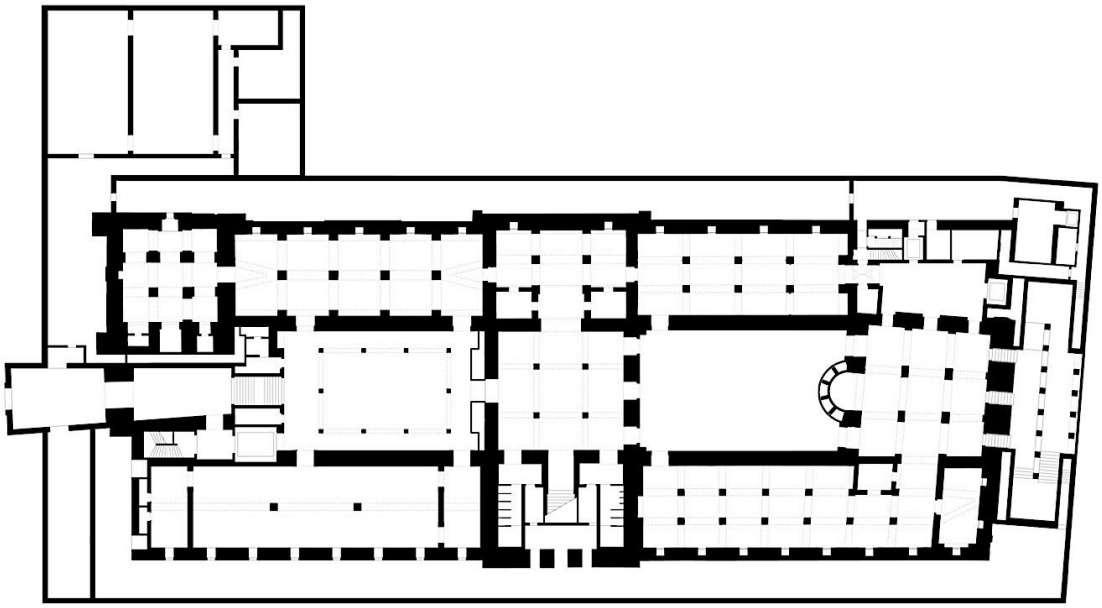


Michele De Lucchi, Planta do museu e da ponte de acesso (piso 1)
(Annicchiarico, 2008)

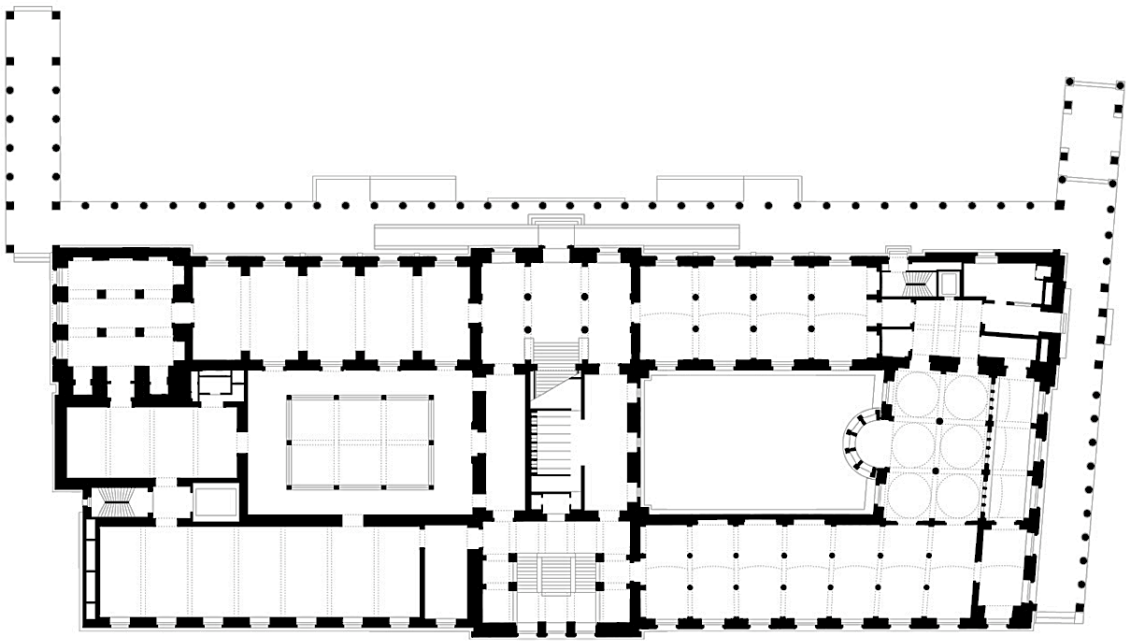
Neues Museum, 1997-2009



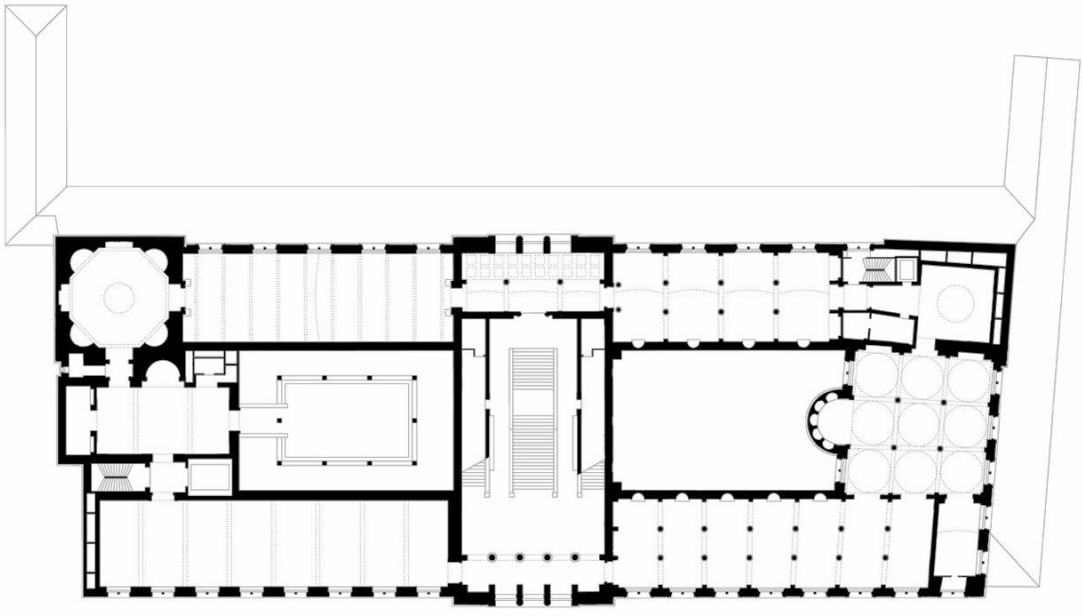
David Chipperfield, Corte Longitudinal através dos Pátios e da Escadaria Monumental
(Chipperfield, 2009b)



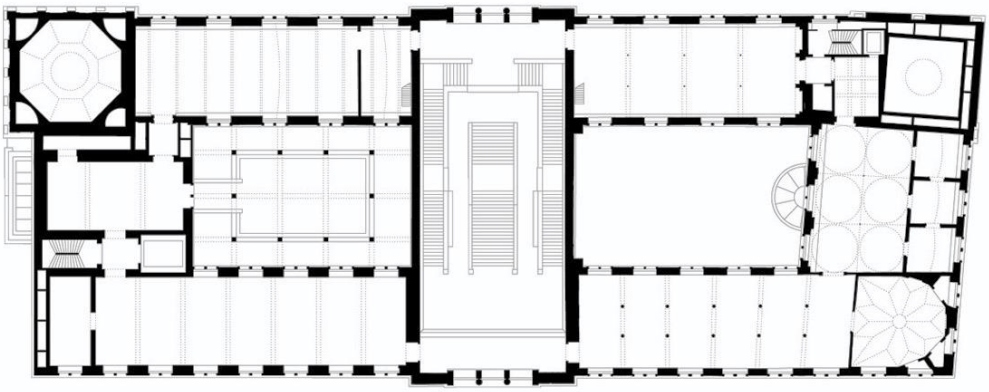
David Chipperfield, Planta do piso 0 (-1)
(http://www.davidchipperfield.co.uk/project/neues_museum)



David Chipperfield, Planta do piso 1 (piso térreo)
(http://www.davidchipperfield.co.uk/project/neues_museum)



David Chipperfield, Planta do piso 2
(http://www.davidchipperfield.co.uk/project/neues_museum**)**

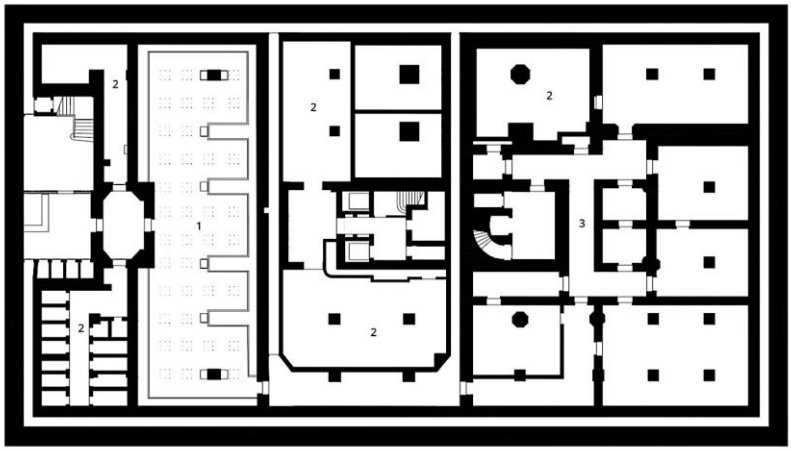


David Chipperfield, Planta do piso 3
(http://www.davidchipperfield.co.uk/project/neues_museum)

David Chipperfield, Planta do piso 4
(http://www.davidchipperfield.co.uk/project/neues_museum)

MUDE, 2011-2016

Luis Miguel Saraiva, Corte longitudinal pelo centro
(http://www.mude.pt/mude/projeto-e-obra_2.html)

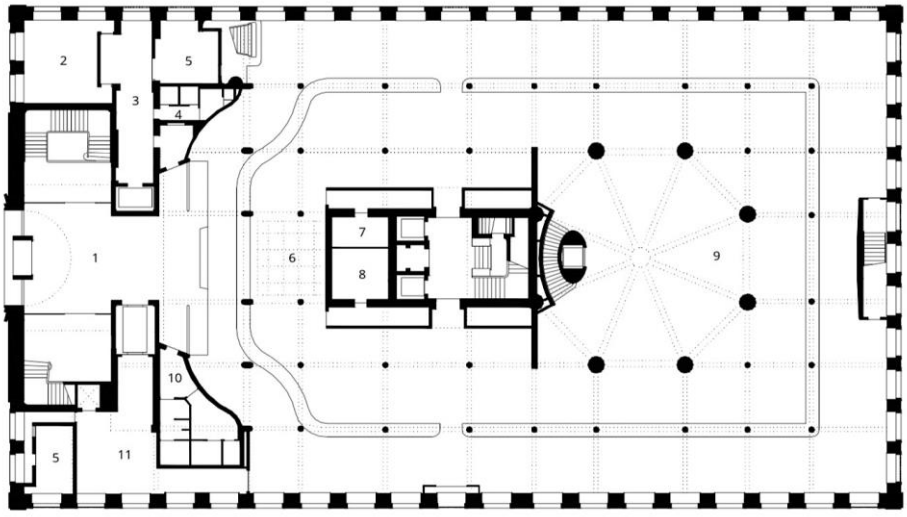


PLANTA DO PISO -1

1 GALERIA A - SALA DOS COFRES
2 ÁREA TÉCNICA
3 RESERVAS

0 5m

Luis Miguel Saraiva, Planta do piso-1
(http://www.mude.pt/mude/projeto-e-obra_2.html)

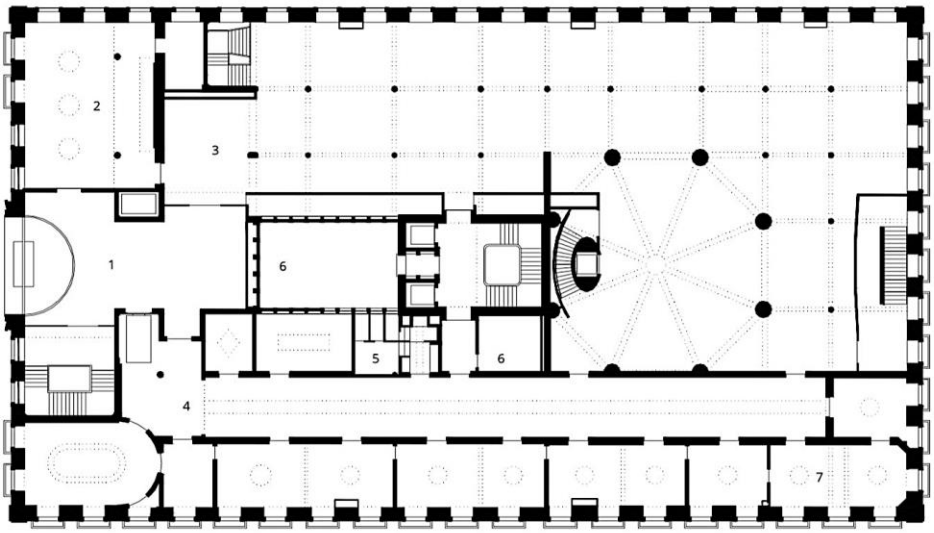


PLANTA DO PISO 0

1 ENTRADA PRINCIPAL
2 SALA DE CONTROLO
3 ENTRADA DE FUNCIONÁRIOS
4 VESTIÁRIOS
5 ÁREA TÉCNICA
6 INFORMAÇÃO / BILHETEIRA
7 BENGALEIRO
8 ARMAZÉM
9 LOJA DO MUSEU / LIVRARIA
10 I.S.
11 ENTRADA DE VOLUMES

0 5m

Luis Miguel Saraiva, Planta do piso 0
(http://www.mude.pt/mude/projeto-e-obra_2.html)

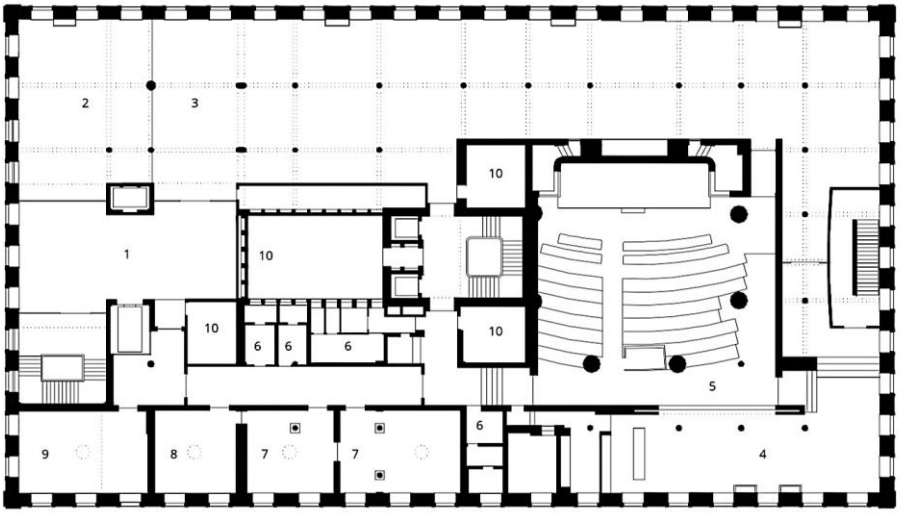


PLANTA DO PISO 1

1 ÁTRIO
2 CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO
3 GALERIA B
4 STAFF
5 I.S.
6 ÁREA TÉCNICA
7 AMIGOS DO MUSEU

0 5m

Luis Miguel Saraiva, Planta do piso 1
(http://www.mude.pt/mude/projeto-e-obra_2.html)

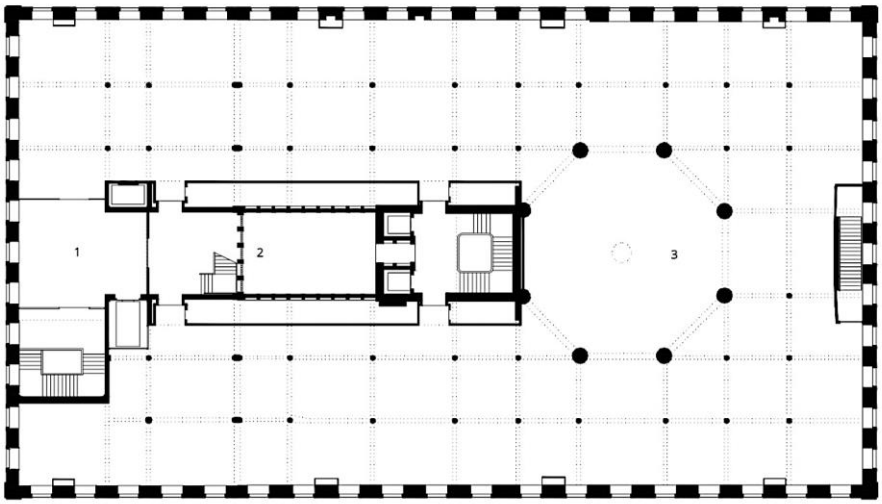


PLANTA DO PISO 2

1 ÁTRIO
2 ÁREA EDUCATIVA
3 GALERIA C
4 CAFETARIA
5 AUDITÓRIO
6 I.S.
7 SALA POLIVALENTE
8 DESIGNER RESIDENTE
9 CENTRO EDUCATIVO
10 ÁREA TÉCNICA

0 5m

Luis Miguel Saraiva, Planta do piso 2
(http://www.mude.pt/mude/projeto-e-obra_2.html)

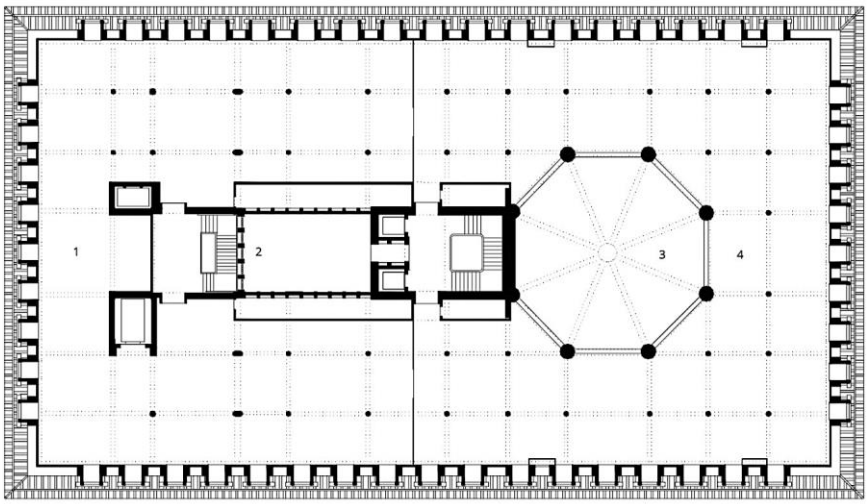


PLANTA DO PISO 3

1 ÁTRIO
2 ÁREA TÉCNICA
3 GALERIA DA COLECÇÃO

0 5m

Luis Miguel Saraiva, Planta do piso 3
(http://www.mude.pt/mude/projeto-e-obra_2.html)

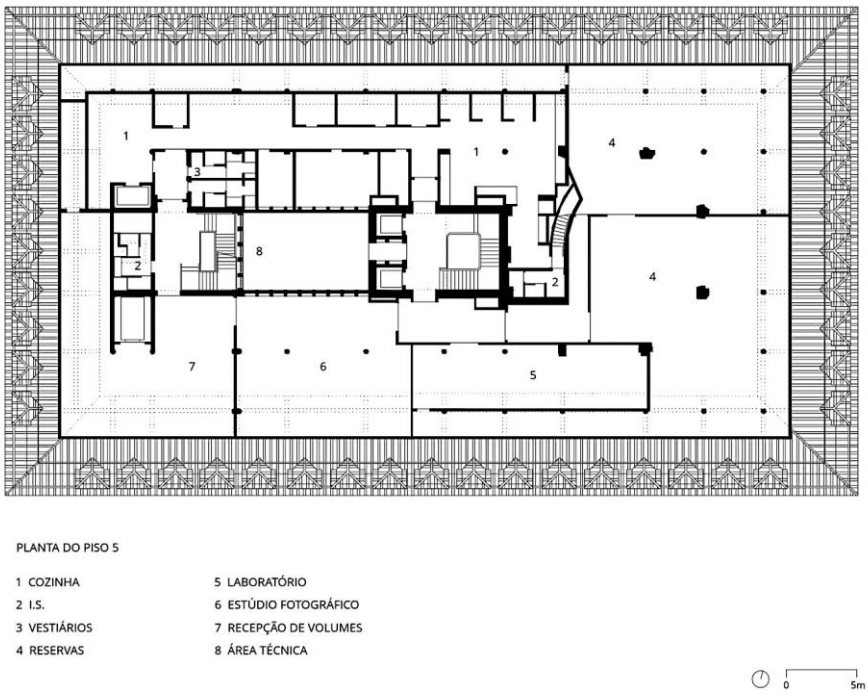


PLANTA DO PISO 4

1 RESERVA VISITÁVEL
2 ÁREA TÉCNICA
3 ÁREA VAZADA
4 GALERIA D

0 5m

Luis Miguel Saraiva, Planta do piso 4
(http://www.mude.pt/mude/projeto-e-obra_2.html)

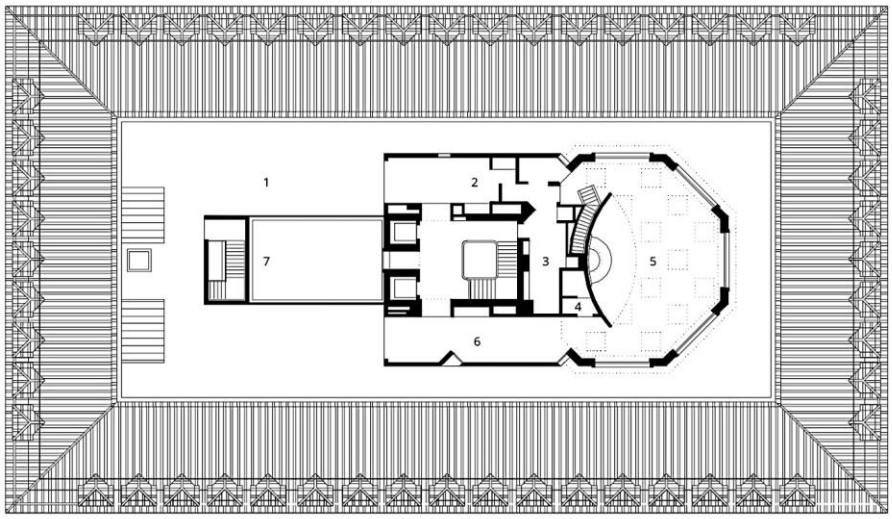


PLANTA DO PISO 5

1 COZINHA
2 I.S.
3 VESTIÁRIOS
4 RESERVAS
5 LABORATÓRIO
6 ESTÚDIO FOTOGRÁFICO
7 RECEPÇÃO DE VOLUMES
8 ÁREA TÉCNICA

0 5m

Luis Miguel Saraiva, Planta do piso 5
(http://www.mude.pt/mude/projeto-e-obra_2.html)

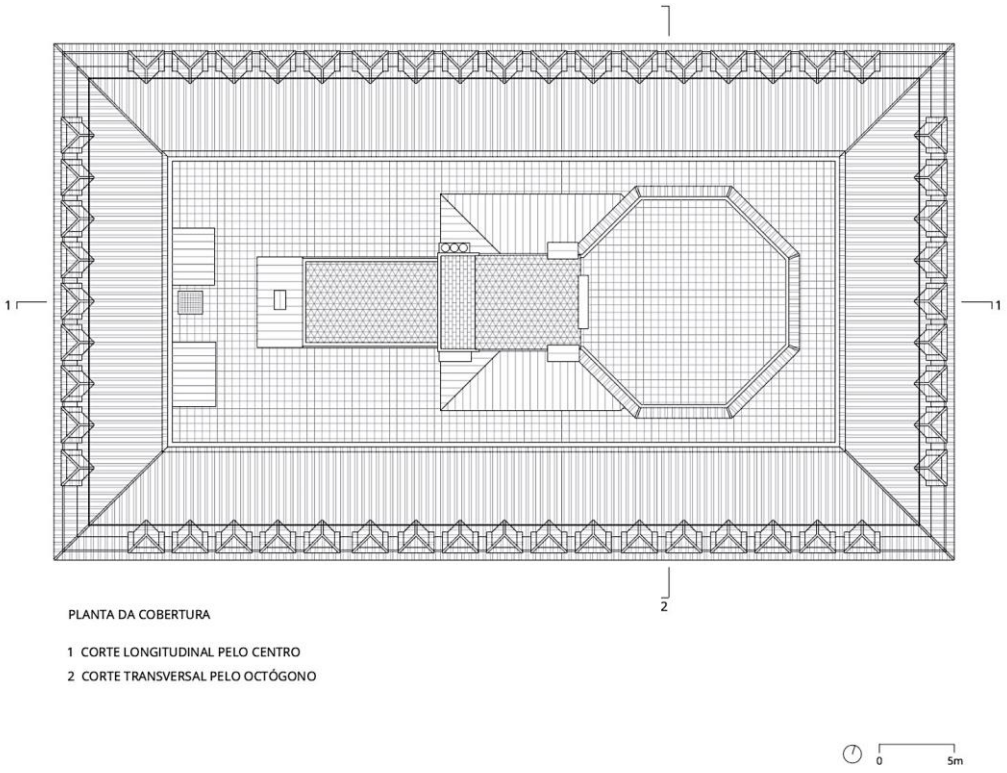


PLANTA DO PISO 6

1 ESPLANADA
2 CAFETARIA
3 COPA LIMPA
4 I.S.
5 SALA RESTAURANTE
6 ENTRADA RESTAURANTE
7 ÁREA TÉCNICA

0 5m

Luis Miguel Saraiva, Planta do piso 6
(http://www.mude.pt/mude/projeto-e-obra_2.html)



Luis Miguel Saraiva, Planta do piso 7
(http://www.mude.pt/mude/projeto-e-obra_2.html)

Índice Onomástico

A
Adler, Friedrich 328
Admiss, Dani 412
Adorno, Theodor W. 33, 61
Akimoto, Yuji 84
Albini, Franco 218, 221-226, 235-236, 253, 308-309, 343
Alloway, Lawrence 15, 102, 130-133, 136-138
Ando, Tadao 27, 84
André, Carl 105, 118
Annicchiarico, Silvana V, 264, 267, 301-303, 317-318, 320-321, 482-486
Antonioni, Michelangelo 400
Argan, Giulio Carlo 267
Arquiprojeta 382
Aulenti, Gae 187, 188, 275

B
Bacon, Francis 357, 473
Balanchine, Georgi 38
Bakunin, Mikhael 29
Banham, Reyner 136
Bardi, Pietro Maria 242-243, 250
Bardi, Lina Bo 242-258, 386, 427
Barney, Matthew 47
Baroni, Costantino 226, 231
Barr, Alfred H. 98-99, 163, 167-168, 173, 176, 426
Baptista, Felipe Oliveira 414-416, 419-420
Baumanne, Ludwig 189
Bayer, Herbert 93, 164, 168-174, 201
Beethoven, Ludwig van 34-35
Benjamin, Walter 29, 60
Bernini, Gian Lorenzo 29
Betak, Alexandre de 414-415, 419
Beuys, Joseph 33, 46-47, 153, 427
Blake, Peter 254
Bloom, Barbara 190-191
Bochner, Mel 109
Bode, Wilhelm von 335
Bonnier, Louis 79-80
Bordoni, Angelo 284-285
Borromini, Francesco 29
Bosoni, Giampiero 267, 482
Botta, Mário 326
Bourgeois, Firmin 80
Bourgeois, Louise 210
Bourriaud, Nicolas 259
Brancusi, Constatin 70, 73-78, 82, 101
Brändle, Christian 371
Branzi, Andrea 277, 301-306, 484-485

Brecht, Bertold 33
Breton, André 93-94, 99-100
Breuer, Marcel 166, 201
Brochet, Olivier 82-84
Broodthaers, Marcel 33, 126-127, 139-142, 427
Bruckwald, Otto 31
Bruggen, Coosje van 129
Buergel, Roger M. 61-62
Buonarroti, Michelangelo 50, 231, 423
Buren, Daniel 25, 33, 77, 198-199, 203-208
Burne-Jones, Edward 159
Burri, René 68

C

Caetano, Alberto 370-371
Cage, John 177, 183
Camus, Renato 286-287
Caravaggio 50-51
Carminati, Antonio 284-285
Cartier-Bresson, Henri 27
Castanheira, José Manuel 401-402
Castelli, Leo 109
Castiglioni, Livio 298-299
Castiglioni, Piero 187, 299
Castiglioni, Achille 291-293
Castiglioni, Pier Giacomo 291-293
Cattelan, Maurizio 208-209
Cedroni, Gustavo 250
Celant, Germano 153-154, 303, 311-312, 484
Chamberlain, John 105
Chaput, Thierry 152
Chillida, Eduardo 361, 479
Chipperfield, David 233, 324, 329-330, 334, 336-345, 348-349, 362, 365, 472-481
Christo 106-108
Cladders, Johannes 140, 142
Clert, Iris 127
Cohen, Jem 261
Cole, Henry 155, 157-162
Colombo, Joe 314, 316-317, 402-403
Conte, Carlo 287
Cornell, Joseph 94
Cortesi, Angelo 275
Corullon, Martin 250-251
Costa, Daciano da 397
Courbet, Gustave 70-73
Coutinho, Bárbara 368, 370-371, 384, 387, 390, 401, 407, 414, 416
Cristino da Silva, Luís 374-379, 397, 406, 428
Croce, Benedetto 219
Crosby, Theo 136
Cuaron, Alfonso 423
Cunningham, Merce 177, 183

D
Da Vinci, Leonardo 22, 50, 98, 230
Dalí, Salvador 99, 183-184
Danto, Arthur 142
De Chirico, Giorgio 94, 269
De Lucchi, Michele 233-235, 265, 268, 276-283, 320-321, 324, 345, 350, 352-356, 361-362, 364, 429, 473-474, 476-482
De Maria, Walter 84, 108-109
Degas, Edgar 72
Delacroix, Eugène 146-148
Demand, Thomas 153
Derain, André 38
Diaghilev, Serguei 35, 37-39
Dickie, George 142
Dion, Mark 195
Distel, Herbert 94
Doblin, Jay 225-226
Doesburg, Theo van 87
Döllgast, Hans 342-343
Dorfles, Gillo 367
Dorner, Alexander 85, 87-88, 92, 163-164, 172-176
Dova, Gianni 225
Duchamp, Marcel 33, 65, 84, 93-97, 99-101, 125-126, 142, 178, 241-242, 426
Durand, Jean-Nicolas-Louis 325

E
Eco, Umberto 151, 294, 398-399
Eisenstein, Sergei 88, 91
Eitelberger, Rudolf von 189
El Lissitzky 45, 84-92, 101, 170, 172, 216, 242, 426
Eliasson, Olafur 209-210
Eluard, Paul 94
Ernst, Max 94-95, 241
Erwitt, Elliott 83
Eschauzier, Frits Adolf 182
Estrada, Manuel 409-410, 419

F
Fellini, Federico 49
Ferrini, Benedetto 230
Ferstel, Heinrich von 189
Feuerbach, Ludwig 29
Finetti, Giuseppe de 269
Flavin, Dan 101, 105, 208
Fokine, Mikhail 38
Fontana, Lucio 287-289, 296-297
Fowke, Francis 158
Francis, Sam 177
Friedrich, Heiner 108
Fry, Edward 203

G
Gabo, Naum 85
Gadanho, Pedro 390
Gadio, Bartolomeo 230
Galli, Francesco 230
Garcia, António 371, 397
Gärtner, Friedrich von 160
Gaultier, Jean-Paul 50
Gehry, Frank O. 26-27, 338, 370, 472
Georgel, Pierre 79-84
Giacometti, Alberto 357-359, 473, 476, 479
Giedion, Sigfried 174
Gilly, Friedrich 325
Gioni, Massimiliano 194
Godard, Jean-Luc 19
Goldfinger, Ernő 138
Goodwin, Philip L. 168
Gormley, Antony 111-112
Goutal, Michel 82, 84
Goya, Francisco 148
Grassi, Giorgio 337-338, 472
Greenaway, Peter 50-52, 54, 263, 303-305, 321
Grisotti, Marcello 287, 289
Gropius, Ise 168-170
Gropius, Walter 40-43, 164, 168-170, 201, 246
Guillebon, Jeanne-Claude D. 106
Gusmão, Nuno 405

H
Haacke, Hans 113, 116-117, 125-126
Hamilton, Richard 127, 130-139
Harrap, Julian 324, 329, 338, 340-341, 344, 362, 481
Hegel, Friedrich 29, 330-331
Heidegger, Martin 212-213
Heiss, Alanna 386
Helga, Franca 224-225
Henderson, Nigel 136, 172
Herzog, Jacques 209
Hitchcock, Henry-Russell 165
Höfer, Candida 344, 363
Hoffmann, Jens 102
Hoffmann, Josef 34, 237
Hölderlin, Friedrich 29
Holl, Steven 212
Höller, Carsten 210
Holroyd, Geoffrey 136, 138
Holzer, Jenny 190, 193-194
Hopps, Walter 150
Horn, Rebecca 110
Hübsch, Heinrich 161
Hugnet, Georges 94-95
Hultén, Pontus 176-180, 182-184, 186-188, 258, 386, 427

I
Itten, Johannes 41

J
Jean, Marcel 95
Johnson, Philip 163, 165-166
Jones, Owen 156
Judd, Donald 27, 101-106, 190, 192-193

K
Kandinsky, Wassily 88, 166
Kapoor, Anish 209-210
Kasteel, Bart van 182
Kaulbach, Wilhelm von 331, 333-334, 339, 343
Kiefer, Anselm 361, 479
Kiesler, Frederick 33, 99, 131, 236-242, 426
Klein, Yves 127-128, 137
Klenze, Leo von 160, 342
Klimt, Gustav 34
Klutsis, Gustav 89, 92
Koolhaas, Rem 153
Kosuth, Joseph 113, 117-121, 126
Krens, Thomas 26, 205

L
Lacaton & Vassal 259, 388
Lacroix, Christian 113, 122-124, 126
Lagarto, António 416-419
Lahalle, Olivier 82
Lajus, Emmanuel 82
Lam, Wilfredo 241
Larionov, Mikhail 38
Le Corbusier 201-203, 246
Lefèvre, Camille 80-81
Léger, Fernand 85
Lepsius, Richard 331-332, 335, 347-348, 474-476, 478
LeWitt, Sol 101, 118
Lippard, Lucy 149-150
Lodi, Leone 274
Long, Richard 105
Loos, Adolf 191
Lyotard, Jean-François 152

M
Magagnato, Licisco 219
Magritte, René 142
Malevich, Kasimir 33, 35-37, 92
Malraux, André 60
Man Ray 74, 94-95, 100
Manet, Édouard 72-73
Mangold, Robert 118

Mann, Thomas 33
Marcenaro, Catarina 223
Marques, Tertuliano de Lacerda 373, 376, 384, 397
Massine, Leonid 38
Masson, André 95
Matisse, Henri 38
Matta-Clark, Gordon 103
Matta, Roberto 241
McHale, John 136, 138
McShine, Kynaston 102
Melotti, Fausto 286
Mendini, Alessandro 277, 303, 310, 484-485
Merleau-Ponty, Maurice 212-213
Meuron, Pierre de 209
Meyerhold, Vsevolod 35, 39-41
Miró, Joan 241
Moholy-Nagy, László 41-42, 85, 92, 164, 201
Mondrian, Piet 76, 85, 87, 255
Monet, Claude 51, 70, 73, 78-84, 480
Morassi, António 244
Morello, Augusto 267, 276, 482
Morris, Robert 109, 118
Morris, William 159-160
Murnau, Friedrich W. 49
Muzio, Giovanni 264-265, 268-274, 278, 280-285, 299, 311, 428, 482

N

Nauman, Bruce 110, 209
Newman, Barnett 105
Nietzsche, Friedrich 33
Nijinska, Bronislava 38,
Nijinsky, Vaslav 38
Nizzoli, Marcello 253
Noack, Ruth 61
Noever, Peter 189-190, 194
Nouvel, Jean 27, 257
Novalis 29, 47
Novello, Arpago 269
Nyman, Michael 50

O

Olbrich, Joseph Maria 34
Oldenburg, Claes 105, 128-130, 177

P

Pagano, Giuseppe 274, 285-286
Paik, Nam June 183-184
Palanti, Giancarlo 253-254
Pallasmaa, Juhani 212
Paolozzi, Eduardo 136, 172
Pasmore, Victor 130-133, 137-139
Paxton, Joseph 156
Pedrosa, Adriano 250

Persico, Edoardo 253
Pesce, Gaetano 184, 277, 315, 402
Piano, Renzo 77-78, 182, 185-188
Picabia, Francis 85
Picasso, Pablo 38, 51, 66-68, 224-225, 423
Piermarini, Giuseppe 265
Piqueras, Lorenzo 24
Pisano, Nicola 223, 308
Pisarro, Camille 72
Piscator, Erwin 41-42
Pollock, Jackson 51, 79, 254
Ponti, Gio 253, 267, 269
Proudhon, Pierre-Joseph 29
Pueyo, Christine 82

R
Rauschenberg, Robert 177, 180
Raysse, Martial 180
RCJV (Ricardo Carvalho & Joana Vilhena) 371, 386-388, 418
Redgrave, Richard 155-157, 159
Reich, Lilly 88, 254-255
Reinhardt, Ad 118
Reis, Manuel 370-371
Rembrandt, van Rijn 50-51
Renzio, Tony del 136
Riva, Umberto 275-276, 278
Robbins, Daniel 113
Rodchenko, Aleksand 88, 92
Rogers, Ernest Nathan 218, 267, 289-290
Rogers, Richard 182, 185-186, 188
Rohe, Mies van der 87, 254-256
Roller, Alfred 34
Roseta, Helena 411
Rubin, William S. 107
Ruhrberg, Karl 141
Ryman, Robert 118

S
Saillard, Olivier 195
Saint Phalle, Niki de 177-180
Salcedo, Doris 198, 209-212
Salonen, Esa-Pekka 38, 53, 55
SAMI-arquitetos 405-406
Sandberg, Willem 176, 180-182, 258, 386, 427
Sans, Jérôme 259
Santos, Rui Afonso 390
Sanzio, Rafael 51
Saraiva, Luis Miguel 371, 389-390, 397
Scarpa, Carlo 218-221, 235-236, 309, 342
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 29-30
Schievelbein, Hermann 333
Schiller, Friedrich 29, 47

Schinkel, Karl Friedrich 324-329, 472, 475
Schlegel, Friedrich 29
Schlemmer, Oskar 33, 41, 43-44
Schopenhauer, Arthur 29
Schultes, Axel 338
Schwitters, Kurt 33, 44-45, 85, 218
Seixas, João 404
Seligmann, Kurt 95
Sellars, Peter 53, 55-56
Semper, Gottfried 31, 158, 189
Senkin, Sergei 89, 92
Serra, Richard 105, 109
Seurat, Georges 51
Sironi, Mario 269, 274, 284-286
Smithson, Alison & Peter 136, 172
Smithson, Robert 101, 103, 118
Soane, John 214-218
Sokurov, Alexander 52-53
Solari, Pietro Antonio 230
Sottsass, Ettore 277, 314
Spoerri, Daniel 137, 177, 180-181
Stanislavski, Constantin 39
Steiner, Rudolf 47
Stella, Frank 101
Stirling, James 326
Stone, Edward Durell 168
Stravinsky, Igor 38
Struth, Thomas 27, 146-149
Studio BPR 218, 226, 228-236, 290
Stüler, Friedrich August 327-339, 365
Szeemann, Harald 33, 145, 153

T
Tanguy, Yves 95, 98, 241
Tatlin, Vladimir 92, 101
Tavela de Sousa, Jorge 375-378
Tenente, José António 405-406
Teotónio Pereira, Pedro 404
Terragni, Guiseppe 92-93
Thonet, Michael 191
Tieck, Ludwig 29
Tinguely, Jean 137, 177-184
Trahndorff, Karl Friedrich 29
Tschumi, Bernard 212
Turnbull, William 136
Turrell, James 84, 479

U
Ultvedt, Per Olov 179

V
Valsassina, Frederico 404

Velázquez, Diego 50
Venezia, Francesco 338
Veronese, Paolo 22, 50
Vertov, Dziga 88, 91-92
Vieira, Álvaro Siza 233, 369
Vigo, Nanda 296-297, 299-300
Viola, Bill 53-55
Vitali, Lamberto 231
Voelcker, John 138
Von Olfers, Ignaz 327, 331, 335
Von Trier, Lars 49-50
Von Voit, August 161

W
Waal, Edmund de 162-163
Wackenroder, Wilhelm Heinrich 29
Wagner, Otto 376
Wagner, Richard 21, 28-33, 53, 55
Waldman, Diane 203
Walt Disney 98
Warburg, Aby 60
Warhol, Andy 113-115
Webb, Aston 161
Webb, Philip 159-160
Wegener, Paul 49
Wegner, Hans 401
Whistler, James McNeill 73
Whiteread, Rachel 210
Wildenstein, Georges 94
Wildung, Dietrich 323-324, 332, 341-345, 348, 350-351, 357, 360-362, 471-481
Wilson, Robert (Bob) 48
Wilson, Fred 113, 120-122, 125
Winckelmann, Johann Joachim 327
Wölfflin, Heinrich 29
Wright, Edward 136-137
Wright, Frank Lloyd 199-206, 208, 246
Wright, Russel 400
Wyatt, Matthew Digby 156

Z
Zero Group 137, 296
Zevi, Bruno 219, 253, 267
Zobernig, Heimo 33, 126-127
Zumthor, Peter 212