U.PORTO

MESTRADO

ARQUITETURA

Arquitetura, Comunicação e Curadoria:
A Experiência da Exposição

Joana Mariano Gonçalves Santos

M

2022

ARQUITETURA, COMUNICAÇÃO E CURADORIA: A EXPERIÊNCIA DA EXPOSIÇÃO

Joana Mariano Gonçalves Santos
Orientação de Ana Catarina Neiva
Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura
Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto

Prova Pública arguida por Professora Doutora Andreia Garcia e presidida por Professor Doutor Luís Soares Carneiro classificada com vinte valores.

aos meus pais, aos meus irmãos e à minha família,
pela paciência e apoio incondicional

à professora Ana Neiva,
pela presença e imensa generosidade

às amigas de sempre,
à Mónica, à Francisca, ao Ricardo, ao Rodrigo,
às amigas de Viseu e aos amigos do Porto,
a todos os que contribuiram para o processo da dissertação.

(um agradecimento pós-prova pública à professora Andreia Garcia pela generosa arguência e conversa)

ABSTRACT

Both nationally and internationally, there is an increasing interest in architecture curatorial practices and exhibition design as a production device that is, itself, architecture. Therefore, the present dissertation combines communication, curation and architecture in order to contribute to an idea of exhibition as architecture; it discusses the exhibition's potential to be more than "representation" as well as the oportunity to become a production device for the architect, through the analysis of curatorial and design premises as architectural thought processes.

As a starting point, the investigation analyses communication as a process of social construction, connecting it to art and architecture, creating a transdisciplinary perspective that gradually approaches exhibition as a medium of spatial communication. Building on the idea that "showing is telling" the exhibition is scrutinized according to three structural concepts: communication, language, and experience - through which paradigmatic examples are analyzed to frame the exhibit as an autonomous entity. Looking deeper into the definition of architecture exhibition, its components and the articulation between the curatorial project and the spatial experience, the concept of curatorial design is introduced, as well as a discution on authorship and roles that the architect might play in the exhibition.

Through four case studies, from a national and international scope, the present dissertation highlights a cross-section of creative and curatorial production that constructs the architecture exhibition as an architectural experience with an essential role in knowledge production, communication with the public and spatial experimentation.

RESUMO

Nacional e internacionalmente, há um interesse crescente pela curadoria de arquitetura e pelo reconhecimento da exposição como manifestação arquitetónica. A exposição de arquitetura, enquanto dispositivo espacial e experimental, é reconhecida pelo potencial para ser mais do que "representação". Considerada um dispositivo de produção para o arquiteto é analisada a partir das premissas curatoriais e expositivas como processos de pensamento arquitetural.

A investigação relaciona três campos de estudo – comunicação, curadoria e arquitetura – com o objetivo de contribuir para uma ideia da exposição como arquitetura. Toma como ponto de partida a comunicação como processo de construção social, conectando-a à arte e à arquitetura para criar uma perspetiva transdisciplinar que, gradualmente, constrói a ideia da exposição como meio espacial de comunicação. A partir da ideia de "showing is telling", ou mostrar é contar, surgem três parâmetros de análise estruturais - comunicação, linguagem e experiência - através dos quais se analisam exemplos paradigmáticos, tanto do campo da arte como de arquitetura, para enquadrar a exposição como entidade autónoma e produtiva. Integrando o enquadramento como base, explora a definição de exposição de arquitetura, os seus componentes e a articulação entre a narrativa curatorial e a experiência espacial, introduzindo o conceito de desenho curatorial, bem como uma reflexão sobre papéis que o arquiteto pode ocupar na exposição.

Através de quatro casos de estudo, nacionais e internacionais, a presente dissertação põe em evidência um espectro amplo de produção criativa e curatorial que constrói a exposição de arquitetura como experiência arquitetónica com um papel essencial na produção de conhecimento, na comunicação com o público e na experimentação espacial.

ÍNDICE

5 Agradecimentos

6 Abstract

7 Resumo

11 Objeto. Objetivos.

11 Método

12 Estado da Arte

16 Glossário Conceptual. Comunicação e Curadoria

24 **COMUNICAÇÃO**

Linguagem e Representação

Construção Social

Arquitetura

30 **EXPOSIÇÃO**

Modo de Comunicação

Linguagem

Experiência

51 **ARQUITETURA**

Exposição de arquitetura

Arquiteto e/ou Curador

65 **EM *DISPLAY***

Herzog & de Meuron

Rem Koolhaas

Aires Mateus

ARX Portugal

116 Considerações finais

"Um dos perigos que hoje espreitam a cultura arquitectónica é, precisamente, o afastamento de dois pólos: um profissional, outro alternativo. Tal afastamento reflecte-se numa profissão surda à produção de conhecimento, o qual se expande por diferentes áreas de actuação e origina, por outro lado, formas de descoberta e investigação em arquitectura desinteressadas do quotidiano da prática construtiva. O desafio é encontrar pontos de contacto entre estes universos e gerar práticas críticas e analíticas capazes de atravessar fronteiras que, na nossa opinião, tendem a tornar-se cada vez mais estanques. Talvez assim a arquitectura possa reencontrar uma posição social de relevo e contribuir para a sua reinvenção necessária e urgente."

Direção do Jornal Arquitectos, "Editorial", Jornal Arquitectos 247, Maio-Agosto 2013, (http://arquivo2.jornalarquitectos.pt/editorial-2/)

OBJETO. OBJETIVOS

A exposição de arquitetura como dispositivo de comunicação e produção arquitetónica é o objeto central desta investigação, considerada um meio autónomo relevante que contribui ativamente para a disciplina da arquitetura.

Ao analisar a exposição através do seu projeto curatorial e expositivo, a investigação estabelece pontos de contacto com a prática arquitetónica, refletindo sobre sobreposições, contrastes e ligações que fundamentam a contribuição da exposição para o campo da arquitetura como prática em si mesma. Identifica exemplos paradigmáticos e casos de estudo para construir um panorama de referências que comprova a exposição de arquitetura como instrumento arquitetónico e comunicativo, relevante tanto na história da disciplina como na prática atual. Tenta, também, aproximar a prática arquitetónica da produção cultural assente na ideia da exposição como meio comunicativo, com potencial transdisciplinar, que esbata e expanda os limites do dia a dia da arquitetura.

Nesse sentido, olhar para a exposição como arquitetura é entendê-la enquanto prática que contribui ativamente para uma arquitetura mais aberta à cultura, à crítica, ao público e à experimentação, e que, enquanto meio, mesmo que inclua representação, é uma possibilidade de produção.

MÉTODO

Para chegar à exposição como arquitetura - enquanto prática arquitetónica produtiva e comunicativa - a investigação faz uma aproximação progressiva que conjuga especificidades disciplinares da comunicação, curadoria e arquitetura.

Através de um enquadramento teórico procura-se afirmar o impacto da comunicação enquanto processo de construção social para reforçar a importância de abordar a comunicação de arquitetura. A curadoria de arquitetura é introduzida como disciplina capaz de mediar a relação entre arquitetura e público, através da exposição como meio autónomo de comunicação e produção. Para o comprovar, são definidos três parâmetros - comunicação, linguagem e experiência - através dos quais vários exemplos de exposições, no campo da arte e da arquitetura, são desmontados e analisados para construir uma ideia da exposição como meio de comunicação que utiliza uma linguagem e proporciona uma experiência; uma perspetiva que solidifica a exposição como meio autónomo e dá a lente de observação para um olhar mais aprofundado e direcionado à exposição de arquitetura.

A investigação avança para uma análise da definição de exposição e dos elementos que a constituem, pondo em evidência o *display* como materialização da narrativa curatorial e introduzindo o conceito de desenho curatorial como modo de relação simbiótica entre o expositivo e o curatorial. O papel do arquiteto na exposição é formulado a partir de três pontos essenciais – conteúdo, contentor e curador – que ajudam a refletir sobre a produção autoral e a utilização da exposição como parte da prática.

Os casos de estudo eleitos convocam exposições de arquitetura que expandem a prática da arquitetura para dentro do espaço expositivo. Introduzindo as dimensões nacional e internacional, procura-se esclarecer a exposição como produção arquitetónica, convocando exemplos práticos atuais (Herzog & de Meuron, Rem Koolhaas / OMA, Aires Mateus e ARX Portugal) para contrastar, complementar e justapor o modo como a exposição é abordada dentro da própria prática. Com a consciência de que muitas vezes se sobrepõem, os parâmetros "projeto curatorial" e "projeto expositivo" são estabelecidos como estrutura de análise, de modo a criar uma malha de comparação entre os vários casos.

Os casos de estudos auxiliam na formulação central da dissertação: a exposição de arquitetura como prática arquitetónica com um papel essencial na produção de conhecimento, na comunicação com o público e na experimentação espacial.

ESTADO DA ARTE

Sendo arquitetura uma disciplina de códigos específicos, por vezes pouco perceptíveis para o público não especializado, surge a importância de evocar, através da exposição, diferentes modos de comunicar o espaço e o processo do arquiteto. Este meio é visto principalmente como um veículo de transmissão ideias e conceitos[1], ao qual se reconhece valor artístico mas cuja função principal é de criar um diálogo fluído entre todas as variantes que nele participam.

Como qualquer diálogo inclui interação, participação, discurso estruturado e o envolvimento de personagens. Não só tem como objetivo esclarecer o que é arquitetura mas também criar um ambiente que seja emotivo, imaginativo e capaz de cultivar o interesse do público, o que requer uma conjugação de informação e entretenimento[2].A questão da comunicação através da exposição torna-se assim um ponto de estudo

1 "For me, architecture exhibitions have always been primarily about conveying ideas and concepts, and not about art." Kristin Feireiss, "It's not about art" in *The Art of Architecture Exhibition*s (Rotterdam : NAi Publishers, 2001) 8

2 "(...) given the subject, this must be done in the most imaginative, vivid, impressive, and emotive as possible. A successful presentation requires a skilful combination of both information and enjoyment." ibid, 8

essencial para a compreensão desta interação.

A curadoria de arquitetura como disciplina autónoma tem vindo a ser discutida e explorada em crescendo, tanto como meio de produção de conhecimento como de campo fértil de interação e transdisciplinaridade. A sua produção teórica, extensa e debruçada sobre várias temáticas, procura sistematizar a sua história e a sua relevância (também mas não só) como produção arquitetónica. Feita através de publicações, simpósios, conferências, catálogos, entrevistas, entre outros, a curadoria procura por um lado arquivar este meio de natureza efémera, e por outro, produzir, com base em exemplos, uma armação de conhecimento teórico para o meio curatorial.

A procura bibliográfica centra à volta das três disciplinas que contribuem para a dissertação, usadas de forma flexível ao longo do trabalho.

No campo da comunicação, com consciência do quão vasto e diversificado é, procura-se uma bibliografia incisiva e simples, como por exemplo do livro "The Evolution of Human Communication : From Theory to Practice" para enquadrar a importância de abordar a comunicação e entender o papel que ocupa na sociedade.

No campo da curadoria, a biblioteca é extensa e diversa. Os filtros aplicados na procura concentram-se na definição do curador, no esclarecimento do papel do arquiteto no meio curatorial, na análise da exposição como meio de comunicação, dos seus elementos constituintes e na procura de exemplos que fazem convergir todos os conceitos mencionados até então. Paralelamente, é importante considerar que a construção teórica por parte da curadoria da arte foi posteriormente replicada no campo da arquitetura[3], pelo que será também esta afinidade genealógica entre a curadoria de ambas as disciplinas a servir de base ao trabalho.

A existência de publicações como "Thinking about Exhibitions", de Bruce W. Ferguson, Reesa Greenberg e Sandy Nairne, e "What Makes A Great Exhibition" de Paula Marincola, permitem explorar temas basilares da curadoria como a estrutura da exposições, a sua história, os seus componentes e papel do curador[4].

Na curadoria de arquitetura, a primeira publicação a destacar é "The Art of Architecture

3 "This art curation theoretical construction was replicated by later studies on exhibiting architecture, which strongly foster the establishment of an ongoing history of architecture exhibitions." Ana Neiva , *Exhibiting Portuguese Architecture. Twentieth-Century Curatorial Strategies* , Tese de Doutoramento (FAUP, 2020) 51

4 The book divides the authors' contributions into six chapters, focusing on the recent changes in institutional exhibition spaces: on spectatorship; on the relevance of exhibitions in contemporary cultural field; on the clarification of curator's functions; the installation and spatial conditions of the exhibition; and finally, the uprising of the history of exhibitions." ibid. 53

Exhibitions", editada por Kristin Feiress[5]. Conta com a contribuição de vários textos de curadores e críticos e com uma compilação de exposições feitas no Netherlands Architecture Institute[6], de onde se salienta a exposição "Beyond The Wall", da curadoria de Kristin Feiress e Daniel Libeskind; uma exposição que consideram inaugural do género instalação de arquitetura[7] e que tinha como objetivo involver o público e proporcionar uma experiência espacial[8]. Destaca-se também o livro "Displayed Spaces", editado por Roberto Gigliotti, particularmente o texto "1:1" de Wilfried Kuehn que introduz o conceito de *curatorial design*, como mote principal para entender os diferentes modos participação que o arquiteto pode ter na prática curatorial.

As publicações e artigos existentes focam-se de forma geral na pertinência da exposição como narrativa curatorial e no potencial que tem não só como meio de exploração de estratégias políticas e sociais mas também como modelo de tradução e experimentação de ideias. São essencialmente resultantes de programas de investigação e eventos subordinados ao tema[9] o que faz com que o enquadramento teórico seja relativamente recente.

O crescente uso, algo superficial e disperso por todas as áreas[10] das palavras "curador" e "curadoria" faz com que se incluam, também, publicações e referências da curadoria com o intuito de perceber o significado dos conceitos mencionados. O campo estende-se, assim, desde Harald Szeemann, cujo papel contribuiu para o repensar da metodologia da exposição e para a redefinição da autonomia do curador, até Hans Ulrich Obrist, figura incontornável da curadoria contemporânea e cuja definição de curador como generalista[11], se cruza com a condição de arquiteto apontada por Álvaro Siza em ser

5 Kristin Feiress é arquiteta, curadora, escritora e editora e foi directora do Netherlands Architecture Institute entre 1996 e 2001.

6 O Netherlands Architecture Institute (NAi) estabeleceu-se como instituto da arquitetura e desenvolvimento urbano em 1988. Em 2013 foi integrado como parte do Het Nieuwe Instituut.

7 "This project was the first of a new genre of architecture exhibition: the architectural installation." Kristin Feiress, "This is not about art" in *The Art of Architecture Exhibitions* . (Rotterdam : NAi Publishers, 2001) 11

8 "The public was invited to experience a different kind of link between abstraction and experience, between space and structure" Daniel Libeskind , "Beyond the Wall" in *The Art of Architecture Exhibitions* . (Rotterdam : NAi Publishers, 2001) 69

9 "Except for a few essays, the main body of knowledge resulted from research programmes, symposiums or conferences were held with particular intensity after 2010." Ana Neiva , *Exhibiting Portuguese Architecture. Twentieth-Century Curatorial Strategies* , Tese de Doutoramento (FAUP, 2020) 91

10 "It's fairly obvious that 'curating' is being used in a greater variety of contexts than ever before, in reference to everything from and exhibition of prints by Old Masters to the contents of a boutique wine shop." Hans Ulrich Obrist , *Ways of Curating* , (Penguin Random House UK, 2015) 23

11 "In an era that is based on specialization and specialists, Obrist is probably one of the few who come close to being something of a generalist." Tino Sehgal, "Foreword" in *Everything You Always Wanted to Know About Curating*, (Berlin: Sternberg Press, 2011) . 6

especialista em não ser especialista[12], indiciando uma ideia de caminho comum entre as duas profissões. A utilização de publicações mais operativas, como é o caso do "The Curator's Handbook" de Adrian George ou "A Brief History of Curating" de Hans Ulrich Obrist, é feita com o intuito de esclarecer a história e condições da curadoria com uma visão mais geral.

A nível nacional, ainda que de forma mais pontual, existe já muito trabalho no campo da exposição de arquitetura, que cresce a par da tendência internacional. Destacam-se os trabalhos académicos[13] já realizados no seio da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, que levantam e informam sobre várias questões no campo da curadoria e exposição de arquitetura, principalmente a investigação de Ana Neiva, "Exhibiting Portuguese Architecture. Twentieth-Century Curatorial Strategies". O crescente interesse pela curadoria em Portugal é também ilustrado pelos espaços e eventos dedicados ao tema que têm vindo a crescer[14], bem como por nomes como o de Pedro Gadanho, arquiteto e curador com vários contributos do qual se destaca o texto "On Curating as an Architectural Practice", e pelas representações portuguesas a nível internacional de onde se destacam a presença na Bienal de Arquitetura de São Paulo e Bienal de Arquitetura de Veneza.

12 "É indispensável o arquitecto especialista em não ser especialista, responsável pela visão global e de relações que a arquitectura exige." Álvaro Siza, "Discurso de Aceitação do grau Doutor Honoris Causa pelo Politécnico de Milão", in *Álvaro Siza Textos 02* (Lisboa: Parceria A.M. Pereira, 2018) 115-118

13 Estão relacionados com a presente dissertação os trabalhos académicos "Expor em Português" de Mariana Prestana e "Bienal de Arquitetura : Exposição como Projeto" de Joana Graça.

14 Alguns exemplos são a Trienal de Lisboa, o Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, o CCB Garagem Sul e Casa da Arquitetura.

GLOSSÁRIO CONCEPTUAL. COMUNICAÇÃO E CURADORIA

A presente dissertação é elaborada com base na interligação das disciplinas de comunicação e curadoria com arquitetura. Para que se possam estabelecer conceitos pertinentes para a construção da investigação, surge o glossário conceptual como uma introdução aos dois campos convocados que esclarece o vocabulário essencial e suporta a abordagem transdisciplinar utilizada.

COMUNICAÇÃO

A comunicação é uma característica preponderante na evolução humana, amplamente estudada. Mais do que reduzir a uma definição simplista ou navegar sem norte o campo de conhecimento da disciplina, propõe-se um olhar focado que permita criar um contexto que apoie a definição de comunicação e que procure pontos de contacto com a área de estudo. Os ângulos de estudo são variados, uma vez que a comunicação é um campo que pode funcionar sob múltiplos paradigmas e que está inevitavelmente presente em todas as áreas do conhecimento, pelo que arquitetura não é exceção. Com a consciência de que não é possível fazer uma análise extensiva, este capítulo lança a base para alimentar um olhar mais profundo sobre a comunicação em arquitetura.
As questões principais prendem-se com a compreensão da comunicação como um sistema, a exploração dos seus elementos constituintes e a sua problematização no contexto atual, apoiada no papel que ocupa na manutenção da sociedade.

A esquematização da comunicação tem vindo a ser feita segundo diversos modelos, explorados por diferentes áreas de estudo. O primeiro modelo estudado resulta de uma conjugação científica, matemática e linguística[1] e permite entender os elementos-base do processo comunicativo. Cria uma noção de comunicação como modelo linear entre os componentes: mensagem, emissor, receptor, código, contexto e contacto[2].

A mensagem corresponde ao objeto da comunicação, ou seja, ao que o emissor pretende enviar ao receptor. É composta por um código; uma combinação de símbolos organizados segundo regras que permitem a sua interpretação e que deve ser conhecido

1 O Modelo Shannon Weaver surge no campo da Matemática e fundamenta a Teoria Matemática da Comunicação. Foi essencialmente formulado para esclarecer o modo como a mensagem era transmitida via telégrafo, telefone e televisão e esclarece os três primeiros componentes: emissor, recetor e mensagem. Para criar uma imagem mais completa, importa também convocar o modelo presente na Teoria do Sistema de Comunicação de Roman Jakobson, explorado, anos mais tarde, com base no modelo anteriormente mencionado, acrescentando contexto, contacto e código e explicando os seis componentes do processo linguístico como base do ato de comunicação verbal.

2 "O REMETENTE envia uma MENSAGEM ao DESTINATÁRIO. Para ser eficaz, a mensagem requer um CONTEXTO a que se refere (ou 'referente', em outra nomenclatura algo ambígua), apreensível pelo destinatário, e que seja verbal ou suscetível de verbalização; um CÓDIGO total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário (ou, em palavras, ao codificador e ao decodificador da mensagem); e, finalmente, um CONTACTO, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que os capacite a ambos a entrarem e permanecerem em comunicação." Roman Jakobson, *Linguística e Comunicação* , (São Paulo : Editora Cultrix), 123

tanto pelo emissor como pelo recetor. O emissor é responsável pela transmissão da mensagem. Este papel pressupõe sempre uma intenção comunicativa e uma escolha dos símbolos apropriados uma transmissão bem sucedida. Do outro lado situa-se o recetor, ao qual cabe o papel de interpretar e descodificar os signos enviados.

É um modelo reconhecido pelas ciências sociais, e ainda que seja "criticado" por não conseguir captar a complexidade das relações sociais, é aqui convocado para que clarificar o processo comunicativo e estabelecer a base para compreensão da comunicação como sistema. Os elementos "emissor" e "recetor" constroem uma linha que mostra a comunicação como um processo onde a informação vai do ponto de partida ao ponto de chegada através de um meio, com uma intenção específica, a de transmissão de uma mensagem unidirecional.

No entanto, a definição de comunicação não se esgota nesta linearidade. A ação de comunicar pode ser definida a partir de dois significados; como transmissão, baseada no sistema físico associado ao transporte de pessoas e bens e geralmente definido por termos como "transmitir" e "enviar"[3]; e como ritual, onde a comunicação da informação de torna num processo de construção social. Esta segunda visão, ligada aos termos "partilha" e "participação"[4] relaciona-se naturalmente com uma ideia mais semiótica, que "empurra" a comunicação para uma visão de interação social e uma troca de informação que cria, reflete e expande a ideia de realidade. Está intrinsecamente ligada à noção de construção social e esclarece o papel da comunicação como base da sociedade.

Enquanto que a comunicação enquanto transmissão pode ser ilustrada por uma linha entre A e B, com o objetivo de chegar longe e de alcançar o maior número de pessoas possível, a comunicação enquanto ritual cimenta a ideia de comunidade; desenhar-se-ia um círculo, onde os intervenientes e a informação coexistem segundo este processo-base da sociedade; também traduzível no modelo de comunicação transacional. Os conceitos de emissor e o recetor diluem-se, sendo que as personagens envolvidas passam a ser entendidas como comunicadores dinâmicos e a mensagem entra no campo da correlação, não só flutuando livremente entre os intervenientes do processo mas também possibilitando a construção de ideias e significados durante a interação. Pressupõe que haja um *background* comum e toca num factor essencial, presente também semanticamente, que interliga comunicação e comunidade; é possível criar e manter uma ideia de sociedade porque há uma força que materializa as ideias e dá a

3 "The transmission view of communication is the commonest in our culture - perhaps in all industrial cultures - and dominates contemporary dictionary entries under the term. It is defined by terms such as "imparting," "sending," "transmitting," or "giving information to others"." James Carey , "A Cultural Approach to Communication" in *Communication as Culture*: *Essays on Media and Society* , (Boston : Unwin Hyman , 1989), 15

4 "The ritual view of communication (...) is linked to terms such as "sharing," "participation," "association," "fellowship," and "the possession of a common faith". A ritual view of communication is directed not toward the extension of messages in space but toward the maintenance of society in time (...)." Idem, 19

base para gerar um sentido comum[5].

A partir do momento em que se entende a comunicação como mais do que uma troca de informação, explora-se a comunicação como tema central uma vez que justifica o contexto não como um dado adquirido mas sim como parte de um ciclo evolutivo contínuo, alimentado pela constante partilha de ideias e conhecimento, sobre o qual importa refletir.

Entender este modelo de comunicação irá permitir introduzir a representação e linguagem com temas de reflexão em capítulos posteriores, aliados à importância do significado. Tocar levemente na semiótica, ou seja, no estudo dos signos, sendo um signo algo que tem um significado, permite olhar para a importância do significado e levantar a questão da arte e da exposição como linguagens com impacto na construção de significado.

CURADORIA

Se é verdade que na sua origem curadoria está fundamentalmente ligada ao ato de cuidar, também é indiscutível a sua evolução ao longo dos séculos[6] até à atividade como hoje é conhecida e apropriada, sendo até recentemente, muitas vezes utilizada fora do contexto curatorial. Sempre que se subentende uma escolha sob determinados critérios, o verbo "curar" aparece para evocar a ideia de liberdade que procura uma escolha estética em todos os campos possíveis[7]. É por isso basilar que se sistematizem os termos em questão, se esclareça o seu significado e se construa o seu papel na presente dissertação.

A estabilização da curadoria como disciplina e o exponencial crescimento do curador como figura *freelancer* (ainda que continuem a existir figuras institucionalizadas) ,traz em si uma aproximação natural a uma linguagem que permita cruzar países, temas e artistas. A razão fundamental da sua introdução neste glossário deve-se à inegável barreira da tradução e à supremacia da língua inglesa na construção do léxico curatorial. Como exemplo, em português, dita a "tradição" que se use comissário/a quando se

5 "Communication is "the most wonderful" because it is the basis of human fellowship; it produces the social bonds, bogus or not, that tie men together and make associated life possible. Society is possible because of the binding forces of shared information circulating in an organic system." James Carey , "A Cultural Approach to Communication" in *Communication as Culture*: *Essays on Media and Society* , (Boston : Unwin Hyman , 1989),22

6 A origem etimológica de "curar" vem do latim *curare*, ligada à prática romana, feita por curatores, de supervisionar obras públicas. No entanto, foi na segunda metade do século XVIII, que a palavra curator ganhou o carácter de supervisão da coleção de museus, constituindo-se assim o campo da curadoria diretamente relacionado com o museu e o ato de "curar".

7 "There is, currently, a contemporary ideia of the creative self, floating freely through the world making aesthetic choices of where to go and eat, wear and do." Hans Ulrich Obrist , "Curating, Exhibitions and Gesamtkunstwerk" in *Ways of Curating*, (Penguin Random House UK, 2015), 23

fala de quem cuida da coleção de um museu e, ao mesmo tempo, é utilizado para denominar a figura principal do campo da curadoria No entanto, o vocabulário, assim como o interesse pela disciplina, está em constante crescimento, o que exige um olhar mais atento que procure compreender e criar espaço para a multiplicidade de facetas que a disciplina encerra em si[8]. Assim, esta não será uma lista extensiva e explicativa de termos, mas sim uma tentativa de estabelecer um campo lexical que, por um lado, enquadra a área de estudo e, por outro, lança a base para que se possa aprofundar e problematizar os conceitos aqui introduzidos.

Curar, curador e curadoria[9] são, até agora, os termos portugueses sistematizados e utilizados para falar sobre exposições e os processos que as acompanham. A estes juntam-se alguns estrangeirismos já integrados na língua como *display* ou curatorial.

Para entender o conceito de curadoria importa perceber como surgiu. A *Académie des Beaux-Arts* começa a fazer exposições de arte, na segunda metade do século XVII, intituladas de Salons. São patrocinadas pelo governo, avaliadas pelo público e surgem como consequência direta do desenvolvimento democrático nos séculos XVII e XVIII em conjunto com a concepção da arte como património colectivo e social[10]. Esta convicção leva à criação de museus públicos, começando pelo Louvre em 1793, e, com eles, surge a necessidade de organizar, preservar e divulgar a coleção de obras de que disponham.

Está lançada a fundação para o conceito de curadoria ligado à arte e, consequentemente, para o papel do curador. Diferentes perspectivas têm vindo a ser construídas sobre estes termos, que serão posteriormente discutidas, partindo de quatro pilares iniciais: preservação, seleção, contribuição e exposição[11]. A arte deve ser arquivada de modo a garantir a preservação da História e ser fruto de uma seleção atenta, informada e criteriosa daquilo que deve constar no legado nacional ou internacional, com a consciência de ambas estas ações contribuem ativamente tanto para a manutenção como para a

8 Como exemplo, o projeto de investigação Curatorial Dictionary (http://tranzit.org/curatorialdictionary/) procura sistematizar num dicionário aberto online o campo lexical da curadoria em inglês, clarificando o significado dos vários termos e, ao mesmo tempo, tenta construir um campo equivalente na língua de origem, o húngaro.

9 "Curar - to curate (and the consequent verbal conjugations), Curador - the curator, and Curadoria - closest to curation, condenses the universe of available vocabulary to talk about exhibitions and their process of making." Ana Neiva , Exhibiting Portuguese Architecture. Twentieth-Century Curatorial Strategies , Tese de Doutoramento, (FAUP, 2019), 65

10 "In 1648 the French Academy began its Salon exhibitions (...). The Salons were government-sponsored exhibitions of French art, to be evaluated by the public. With the development of democratic states in the seventeenth and eighteenth centuries, art came to be seen as the patrimony of the people." Hans Ulrich Obrist, "Curating, Exhibitions and the Gesamtkunstwerk" in *Ways of Curating* , (Penguin Random House UK, 2015), 27

11 "In parallel, the professional curator's role began to coalesce around four functions. The first of these was preservation. Art had come to be understood as a crucial part of a nation's heritage. (...) The second task was the selection of new work. (...) The third is the task of contributing to art history. (...) Finally there is the task of displaying and arranging the art on the wall and in the galleries: the making of exhibitions." Hans Ulrich Obrist, "Curating, Exhibitions and the Gesamtkunstwerk" in *Ways of Curating* , (Penguin Random House UK, 2015), 25

construção da História, e que, com a compreensão do acesso à arte como um direito universal, deve ser exposta e transmitida ao maior número de pessoas possível. Este trabalho foi atribuído ao curador, centralizando estas funções do ato de "curar" numa só pessoa. Percebe-se que, logo à partida, a profissão se mostrou multifacetada; uma característica que tem vindo a ser ampliada ao longo do tempo e que torna a definição do verbo "curar" mais complexa, sendo que em português, a ação de "curar" é, muitas vezes, lexicalmente substituída por "fazer curadoria".

O entendimento de curadoria como disciplina foi evolutivo mas assinala-se o período dos anos 60 como ponto de expansão. Se antes o curador tinha como prioridade arquivar as coleções e organizar a sua mostra, a partir da segunda metade do século XX, a atenção volta-se, sobretudo, para a exposição enquanto meio. Longe da conceção inicial feita pelos *décourateurs* do Louvre no século XVIII, maioritariamente preocupados com a ordem histórica e semelhanças temáticas[12], Harald Szeemann define-se como *Ausstellungsmacher*[13], ou *Exhibition-Maker*. A exposição "Live in Your Head: When Attitudes Become Form; Works — Concepts — Processes — Situations — Information" tornou-se pivotal para o entendimento atual da profissão e para concepção de curadoria como disciplina e produção de conhecimento. Ao abandonar a relação tradicional do curador ao serviço um só museu, e concentrado na relação com os artistas e com a arte em si, Szeemann contribuiu para que a exposição fosse pensada e vivida como meio e não apenas como fim. Reconheceu na curadoria a liberdade criativa e responsabilidade comunicativa de mediação entre arte, artista e público.

Por consequência, potenciou a expansão do universo da profissão. A autonomia do curador *freelancer* em conjunto com a evolução rápida e generalizada de áreas como a tecnologia e a comunicação no século XX, faz com que a definição de "curador" seja caracterizada por um leque de papéis interminável, sujeito às mais diversas funções: produção e planeamento de exposições, exploração da imagem e linguagem que lhe corresponde, coordenação da equipa envolvida no processo, ligação com os meios de

12 "(...) the décorateurs were in charge of organizing and hanging artworks for the annual exhibitions of the Academy. They began to standardize the practice of installing museum collections in order to best display both historical developments and thematic similarities." Idem, 27

13 "Ever since he 'd declared his independence by resigning his directorship at the Kunsthalle Bern in 1969, Harald Szeemann has defined himself as an Ausstellungsmacher, a maker of exhibitions. There is more at stake in adopting such a designation than semantics. Szeemann is more conjurer than curator—simultaneously archivist, conservator, art handler, press officer, accountant, and above all, accomplice of the artists." Hans Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating* , (Artbook | Digital , 2011), 99

comunicação, entre outros[14]. Há várias facetas que podem, e serão aqui posteriormente discutidas; mas é importante desde já assinalar o ponto central orbitado por todas elas: o curador como comunicador. Se originalmente o termo se ligava quase exclusivamente à ação de tomar conta ou zelar, atualmente, e fruto da exploração intensa feita no século XX, ampliou-se para harmonizar a linha de comunicação que permite à arte tornar-se parte ativa da construção social e vice versa.

Por isso, hoje a curadoria não se limita à supervisão, conservação e tratamento de arquivo de coleções ou museus, e mesmo no que toca à exposição, compreende em si mais do que o ato de expor. O ponto mais importante, e talvez o mais constante ao longo da sua evolução, é o de que tudo que é curatorial, ou seja parte do universo da curadoria, tem a ver com a ideia de "juntar pessoas"[15], criando uma base muito forte de interligação e coesão social. Isto permite entender a curadoria, por um lado, como um meio democrático de mediação entre a arte e o público e, por outro, como uma estrutura de comunicação e produção de conhecimento.

É uma disciplina que compreende em si várias atividades. Todo o universo que o rodeia pode ser apelidado de "paracuratorial: palestras, exibições, exposições sem arte, trabalhar com artistas em projetos sem produzir algo que possa ser exposto."[16]. Procura completar ou, por vezes, ser em si mesmo o ato de fazer curadoria. No entanto, para que melhor possa ser discutida, a curadoria será aqui observada a partir do ato de expor, centrada na exposição como momento de comunicação.

Há três conceitos, quase indissociáveis, que ajudam a definir o termo exposição; conteúdo, narrativa curatorial e *display*. A exposição é por um lado é o que contém e, por outro, o que tenta comunicar, sendo que ambos se encontram e conciliam na materialização espacial. O domínio físico da exposição (as peças expostas, a sua organização, das

14 "A curator is probably best known as the selected and interpreter of works of art for an exhibition; however, the role now incorporates those of producer, commissioner, exhibition planner, educator, manager and organizer. In addition, the curator is now likely to be the person responsible for writing wall labels, catalogue essays and other supporting content for the exhibition (increasingly this includes web text and social media). The 21st-century curator may also be expected to interact with the press and the public, giving interviews and talks. Curators may be required to participate in fundraising or development activities such as sponsors' or patrons' events, and they may be involved in the academic world through lectures, seminars, internships or work placement opportunities. As the curatorial profession is continually changing, developing and expanding, so the curator's range of skills must develop and expand to meet these new challenges and opportunities." Adrian George, The Curator's Handbook , (Thames and Hudson Ltd, 2015) (https://www.perlego.com/book/1594540/the-curators-handbook-museums-commercial-galleries-independent-spaces-pdf)

15 "What I can say is this: the whole curatorial things has to do not only with exhibitions, it has a lot to do with bringing people together. That is a large part of my work." Hans Ulrich Obrist , *Everything You Always Wanted To Know About Curating* , (Berlin: Sternberg Press, 2011), 34

16 "Too many curators seem to think exhibition making is a thing of the past and that today it has to be all about what I call the paracuratorial: lectures, screenings, exhibitions without art, working with artists on projects without ever producing anything that could be exhibited." Jens Hoffman, Maria Lind , "To Show or Not To Show" , *Mousse 31* , Dezembro 2011-Janeiro 2012 (http://moussemagazine.it/jens-hoffmann-maria-lind-2011/)

legendas, as cores das paredes e da luz, os catálogos e brochuras que a acompanham, entre outros) é aquilo que lhe dá um corpo material ou seja o conteúdo. O conteúdo é escolhido e organizado através de uma narrativa curatorial, formulada por um curador a partir de uma interpretação crítica do material apresentado, que se materializa a partir do *display*; uma formulação espacial que traduz e participa na narrativa curatorial. Torna-se num ponto de grande interesse por ser o lado da ação curatorial que mais intimamente se liga com a arquitetura, ambos os campos articulados pela linguagem do espaço, pelo que requer uma exploração detalhada mais à frente.

No decorrer da evolução, outros formatos têm vindo a utilizar a exposição, desde a proliferação de bienais[17], trienais, etc, até ao panorama atual de eventos online e realidade virtual, o que faz que o museu seja desafiado como espaço expositivo e, consequente, a exposição também. Pode ser temporária, permanente, itinerante, monográfica, temática, cronológica, promocional, entre tantas outras categorias. No entanto, a lente de análise não se trata de uma categoria específica mas sim do entendimento da exposição como um processo, como a construção de uma história onde há personagens e mensagens a circular.

A curadoria de arquitetura segue a linha natural da disciplina mas requer especial atenção. A questão de porquê expor arquitetura é um debate contínuo, sem conclusão à vista, o que introduz uma complexidade própria à sua curadoria, aliada ao facto evidente e obsessivamente mencionado de que os objetos arquitetónicos nunca poderão ocupar efetivamente o espaço expositivo, acompanhada pela distinção entre *oeuvre* and *ouvrage*[18] e maneira como contribuem para a definição de exposição de arquitetura. Os quatro pilares essenciais mencionados anteriormente - preservação, seleção, contribuição e exposição - mantêm-se presentes. A preservação e organização de diferentes espólios tem sido explorada por instituições e curadores e, com a contribuição curatorial, dado a base para explorar a disciplina e relaciona-la com a sua história.

O exemplo clássico a mencionar é a exposição "Modern Architecture: International Exhibition" realizada no MoMA em 1932 que, reunindo vários arquitetos e a respetivas obras, se propôs a ilustrar o denominado Estilo Internacional. A narrativa curatorial fez um esforço claro não só para divulgar o tipo de arquitetura que se estava a fazer mas também para selecionar, enquadrar e produzir conhecimento acerca da mesma. Esta exposição, com grande impacto tanto na história como na curadoria de arquitetura,

17 A Bienal de Veneza, considerada a primeira bienal do mundo, foi realizada pela primeira vez em 1895.

18 "It is not the *ouvrage*, or the completed building, that is physically present in the exhibition, unless in the case of a prototype or a modular building; it is the oeuvre, i.e. the project, the intellectual work crystallized in sketches, scale drawings, texts, and of course, models.Jean-Louis Cohen, "Models and the Exhibition of Architecture" in *The Art of Architecture Exhibitions* , (Rotterdam : NAi Publishers, 2001), 30

nasce daquele que pode ser considerado o primeiro departamento curatorial de arquitetura e design[19] pelos curadores Philip Johnson e Henry-Russell Hitchcock, ambos envolvidos na disciplina, como arquiteto e historiador respetivamente. A relação entre arquitetura e curadoria que estabeleceram introduz a questão do arquiteto e do curador na exposição, papéis que muitas vezes se cruzam.

O papel de curador de arquitetura tem muito espaço para ser explorado, sendo que a curadoria tem e fomentado novas visões sobre como a exposição pode contribuir para o universo arquitetónico. O curador consegue, a partir do campo curatorial, colaborar com arquitetos sob vários ângulos, desde o desenho do *display* à criação de instalações temporárias, passando por reflexões sobre a disciplina e o papel que ocupa no mundo.

Retomando o curador Hans Ulrich Obrist como exemplo pode-se destacar o trabalho que tem desenvolvido na Serpentine Gallery e os pavilhões temporários, tanto a nível curatorial como paracuratorial, com a "Interview Marathon", em colaboração com o arquiteto Rem Koolhaas onde decorreram 24 horas seguidas de conversas transdisciplinares entre artistas, arquitetos, entre outros. Esta é também uma dupla que conta com vários contributos para o mundo da curadoria de arquitetura.

Esta exploração de conceitos permite criar a rede de suporte que interliga comunicação, curadoria e arquitetura, e dar o mote para a exploração feita ao longo dos próximos capítulos.

19 "The world's first curatorial department devoted to architecture and design was established in 1932 at The Museum of Modern Art.""Architecture and Design / Curatorial Departments", MoMA https://www.moma.org/collection/about/curatorial--departments/architecture-design

COMUNICAÇÃO

LINGUAGEM E REPRESENTAÇÃO

A linguagem tem um papel fundamental na construção simbólica e na representação das ideias e sentimentos[1]. Composta por símbolos e signos, torna-se essencial porque a ideia a comunicar é uma representação, ou seja, a sua existência no mundo físico depende da sua materialização, através de um conjunto de ferramentas formuladas para que a sua partilha seja possível. Nesse sentido, a linguagem é o sistema de representação que materializa o processo central da comunicação da partilha de ideias, valores e significados entre a sociedade.

A questão da representação liga-se necessariamente com a semiótica. Uma vez que a relação entre o objeto e o seu significado é arbitrária e depende da criação de uma referência comum que permita o entendimento e interpretação mútuos, a construção de um significado está intimamente ligada com a comunicação.

Stuart Hall[2] apresenta a representação como processo de comunicação segundo três possíveis paradigmas: reflexivo, intencional e constitutivo. O primeiro aponta para a representação como reflexo; a linguagem é espelho que reflete o significado do objeto ou ambiente em questão e, por isso, o significado é um produto do objeto em si mesmo[3]. É o que autor apelida de "visão convencional", concentrada na ideia de que o significado é exatamente aquilo que se observa, e, enquanto conceito, falha na captação dos significados que se criam no processo de comunicação.

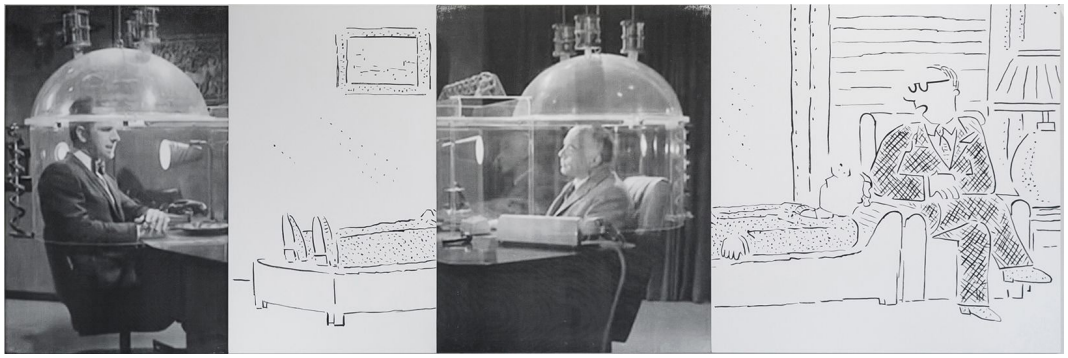
Por outro lado, o paradigma intencional abre espaço para a criação de significado para além do objeto em si, mas posiciona-o do lado daquele que quer partilhar uma mensagem. Indica que cada pessoa utiliza a linguagem segundo o modo mais conveniente de traduzir o conteúdo em questão e falha na consideração das diferentes percepções sobre o mesmo[4].

1 "(...)in language, we use signs and symbols - whether they are sounds, written words, electronically produced images, musical notes, even objects - to stand for or represent to other people our concepts, ideas and feelings." Stuart Hall citado por Amy M. Corey, "Introducing communication" in *The Evolution of Human Communication : From Theory to Practice*, (Ontario : EtrePress, 2009), edição online

2 Stuart Hall (1932-2014) foi escritor e pioneiro dos estudos culturais, com contribuições para a teoria crítica, a cultura popular e o estudo dos mass media. (https://www.stuarthallfoundation.org/stuart-hall/)

3 " (...) here, meaning is a product of the object itself." Stuart Hall citado por Amy M. Corey, "Introducing communication" in *The Evolution of Human Communication : From Theory to Practice*, (Ontario : EtrePress, 2009), edição online

4 "One of the problems with the intentional approach to representation is that there is no way to account for the fact that different listeners or readers may interpret a sentence, poem, or even a work of art differently." Stuart Hall citado por Amy M. Corey, "Introducing communication" in *The Evolution of Human Communication : From Theory to Practice*, (Ontario : EtrePress, 2009), edição online



1.

O paradigma constitutivo é o que coloca a comunicação em lugar de destaque. Afirma a existência do mundo material mas introduz a realidade simbólica como uma construção humana. É a comunicação que vai permitir que se crie uma realidade com significado, daí que seja tão importante abordá-la uma vez que o conhecimento se constrói através da relação entre pessoas[5].

Esta perspetiva compreende a realidade, não exclusivamente mas em grande parte, como produto da comunicação. A abordagem reflexiva é válida, as coisas existem e têm um significado próprio, mas essa formulação deixa de lado a complexidade do pensamento humano e a materialização daquilo que acontece através do ato comunicativo. Como metáfora, é possível pensar que uma casa não é apenas uma casa, é um abrigo, uma ampliação de ideias e valores de quem a habita. Este entendimento da casa como mais do que quatro paredes e um teto é estrutural na construção social e por isso muito relevante na comunicação da disciplina. Comunicar arquitetura significa criar um espaço de compreensão e expansão dos seus diversos significados, apoiada numa ideia de comunicação verdadeiramente abrangente e ritual. Esse espaço pode e deve tornar-se num plano acessível tanto ao comunicador especializado na área como ao público generalizado.

Retoma-se o modelo transacional discutido anteriormente, como modelo onde as personagens envolvidas são vistas como comunicadores e, como tal, ocupam posições de igual valor no processo comunicativo. Ainda que seja um modelo maioritariamente utilizado na comunicação interpersonal, é aqui convocado para discutir a linguagem como ponto de ligação entre quem comunica e, simultaneamente, como modo de construção do *background* comum necessário para uma comunicação bem sucedida[6].

5 "(...) human beings construct meanings for the environment, events, and objects. This paradigm is closely associated with social constructionism, or the view that reality is a product of communication." Amy M. Corey, "Introducing communication" in *The Evolution of Human Communication : From Theory to Practice*, (Ontario : EtrePress, 2009), edição online

6 "This model also places more emphasis on the field of experience. While each communicator has a unique field of experience, they must also inhabit a shared field of experience. In other words, communicators must share at least some degree of overlap in culture, language, or environment if people are to communicate at all." Amy M. Corey, "Introducing communication" in *The Evolution of Human Communication : From Theory to Practice*, (Ontario : EtrePress, 2009), edição online

Uma das críticas feitas a este modelo é que nunca garante a compreensão da mensagem que se está a transmitir por depender de vários factores. Desses factores, constam as influências pessoais, socio-económicas e culturais, entre outros, que contribuem tanto para a comunicação como para a perceção da mensagem. Quanto mais a comunicação e da percepção se alinham num pano de fundo comum, mais fácil é fazer circular a informação, por ser interpretada com base em ideias e códigos partilhados.

No que toca à arquitetura, quanto mais é comunicada e exposta ao público, mais fomenta a existência de uma linguagem / espaço comum onde a compreensão, baseada em premissas claras para todos os envolvidos, permite que haja uma maior liberdade para explorar a representação e expandir a perceção. Assinalar um significado estático não é o objetivo final porque, enquanto representação, a sua tradução nunca é absoluta e igual para todos. O que isto significa é que se cria amplitude e comunidade baseada na ideia de que "a representação está sempre em crise, o que é sempre uma forma de liberdade."[7]

CONSTRUÇÃO SOCIAL

O entendimento anterior que se debruça sobre a linguagem e representação permite perceber a importância deste campo na construção da realidade, pelo que importa agora olhar para a forma como afecta a sociedade, com particular atenção ao impacto da massificação dos meios de comunicação do século XX. Durante as últimas décadas surgiu o conceito de "sociedade da comunicação"[8]. Não sendo um problema exclusivo da sociedade atual, esta formulação reflete o papel que a comunicação adquiriu como processo de construção social.

> *"Que o século XX seja o da comunicação social explica-se, desde logo, pelo facto de que, e para utilizarmos as distinções de McLuhan, depois de séculos em que vigoraram a "aldeia tribal", dominada pela oralidade, e a "galáxia Gutenberg", dominada pela escrita e sobretudo pela imprensa (livros, jornais), surge a "galáxia Marconi", dominada pelos meios electrónicos como o telefone, o cinema, a rádio e a televisão e, mais recentemente, a Internet, que não só introduzem novas modalidades de comunicação como potenciam a níveis extremos a "comunicação de massas"*

7 "The idea that meanings are impossibly unstable is embraceable because inevitable. With works of art, meanings are only produced in context and that is a collective, negotiated, debated and shifting consensual process of determination. Representation is always in crisis, which is always a form of freedom." Bruce W. Ferguson, "Exhibitions Rhetorics" in *Thinking About Exhibitions* , (London e New York : Routledge, 1996), 186

8 "(...) é a partir dos finais da II Guerra Mundial que se começa a falar em "sociedade de comunicação", muito por responsabilidade da "utopia da comunicação" que surge, nos EUA, ligada à Cibernética de Norbert Wiener." Paulo Serra, *Manual de Teoria de Comunicação* , (Covilhã : Livros Labcom , 2007), 73

surgida com os jornais do final do século XIX."[9]

Marshall McLuhan[10] utiliza o conceito aldeia associada à tribo como metáfora para ilustrar a homogeneidade que os novos meios de comunicação fomentam ao replicar o modelo de comunidade ancestral de contar histórias à volta da fogueira, expandindo-o de tal modo que a mensagem é formulado e apresentada de modo muito semelhante, ou praticamente igual, a nível global. Tudo possível graças a meios de comunicação ao alcance de todos, inicialmente a escrita e a imprensa, passando pelo telefone, rádio e televisão e, recentemente, a internet. Por consequência, a acessibilidade, a livre circulação e rapidez na transmissão, hoje feita em tempo real, são cimentados como valores sociais e a comunicação é instrumentalizada. Ao alargar o panorama social, alimenta um ideal democrático, e com os avanços tecnológicos dos meios em si, a comunicação desenvolve uma ideia de massificação com um profundo impacto na cultura que "é, a par do desenvolvimento do capitalismo industrial e do advento do estado-nação uma característica constitutiva fundamental das sociedades modernas."[11].

A massificação na comunicação é amplamente estudada e tem uma complexidade que não será aqui detalhadamente explorada. No entanto, a convocação da massificação é feita para que se entenda que representa um processo de comodificação de informação, infinitamente reproduzida e disponibilizada a nível global, disponível para todos que tenham "os meios técnicos, capacidades e recursos para os adquirir; circulam, portanto, no chamado "espaço público""[12]. A utilização desta expressão não deixa de ser interessante por ser também utilizada pela arquitetura como lugar comum e espaço de encontro.

É um fenómeno que acontece sempre que há comunicação e que recente se expandiu graças aos *mass media*, ou seja, meios de comunicação em massa, que contribuem para a construção de uma realidade social, "uma contínua reactualização da descrição da sociedade e do seu horizonte cognitivo do mundo (...)"[13]. Não é difícil, olhando para a contemporaneidade, perceber que o espaço público criado pelos meios de comunicação tem um impacto direto e imediato na sociedade, impacto esse que advém de uma atitude dupla.

9 Paulo Serra, *Manual de Teoria de Comunicação* , (Covilhã : Livros Labcom , 2007), 61

10 Marshall McLuhan (1911-1980) foi o filósofo canadiano pioneiro no estudo da comunicação e dos media, responsável pela ideia de que "a mensagem é o meio".

11 John Thompson apud Paulo Serra, *Manual de Teoria de Comunicação* , (Covilhã : Livros Labcom , 2007), 143

12 John Thompson apud Paulo Serra, *Manual de Teoria de Comunicação*, (Covilhã : Livros Labcom , 2007), 144

13 "(...) os *mass media* constroem a realidade social de uma certa forma, permitem "uma contínua reactualização da descrição da sociedade e do seu horizonte cognitivo do mundo (...)"" Idem, 161

> *"(...) esta realidade construída pelos mass media não é uma realidade consensual - a regra nos media é mesmo a dissensão e a diversidade de opiniões. (...) o que os media - todos e cada um deles - produzem é uma dissensão permanente a nível das opiniões, dando-se o "consenso" apenas a nível dos objectos e temas sobre os quais incidem essas opiniões."*[14]

A noção de comunicação como espaço público é complementada pela ideia de que os media fomentam o sentido de opinião, sendo que a divergência e convergência em relação a um determinado tema se encontram num espaço de discussão que é produtivo para a sociedade, enquanto constante interpretação e construção de significados. A comunicação de modo ritual, introduzida no glossário conceptual, encontra aqui a uma possível materialização. Os meios de comunicação podem e deve ser utilizados para criar debate acerca de vários olhando para todos os comunicadores envolvidos como parte de um sistema onde a informação circula e o conhecimento é partilhado.

ARQUITETURA

Há uma vontade clara por parte dos arquitetos de levar a arquitetura tanto para além do atelier, dando a conhecer a disciplina, como para além do edifício, mostrando o papel que tem na construção da sociedade. Aliada à dificuldade dos códigos técnicos da disciplina e ao sentido de urgência infinito da sociedade atual, a comunicação em arquitetura acaba por cair na direção do modelo linear, segundo uma perspectiva onde a informação circula, efetivamente, mas com a intenção de transmitir informação para as figuras envolvidas no processo.

Ao arquiteto cabe, quase sempre, o papel de emissor. É um papel inato à profissão, que implica uma intenção comunicativa relacionada com a disciplina, quer seja no contexto projectual e posteriormente de obra, quer seja no entendimento da disciplina como fundamental na organização e construção do território. Evidentemente que a arquitetura faz a cidade e a cidade faz a arquitetura e, por isso, é crucial entender que não é feita apenas para arquitetos mas sim para uma audiência abrangente e diversificada. O arquiteto trabalha sempre para o público[15]; mais do que apenas uma linha de transmissão direta, a comunicação em arquitetura deve refletir o seu papel de exploração e ampliação do valor que ocupa no mundo.

Se é verdade que a disciplina tem tanto de artístico com de científico e que opera em códigos de difícil perceção para o público especializado, também é um facto que tem um

14 John Thompson apud Paulo Serra, *Manual de Teoria de Comunicação*, (Covilhã : Livros Labcom , 2007), 161-162

15 Aqui exclui-se a palavra cliente propositadamente. Mais do procurar entender a relação arquiteto / cliente, cujas especificidades são infinitas e funcionam num circuito muitas vezes fechado durante o tempo do projeto e obra, procura-se expandir a posição e contribuição do arquiteto na comunicação daquilo que é a arquitetura a um público não especializado

impacto imensurável no dia-a-dia e, consequentemente, na construção da sociedade. A arquitetura vive num estado de campo comum e a sua comunicação passa por uma ideia de responsabilidade social, frequentemente associada aos arquitetos, que se torna numa ferramenta imperativa para a construção de uma realidade democrática.
Um rápido diagnóstico ao modo como se comunica arquitetura atualmente mostra que há abundância comunicativa; desde redes sociais e websites que funcionam como portfólios e espaço de marketing, a plataformas que diariamente reportam o que está a ser feito praticamente ao minuto, há uma grande diversidade de meios de comunicação que já participam no mundo da arquitetura.

> *"Acentuando a análise numa relação distópica, invoquemos os extremos para uma clara compreensão. A divulgação controlada da obra de Luis Barragán revela a importância desse compromisso. Arquitecto reconhecido pelo seu silêncio eclético tomou a decisão de controlar os moldes em que a projecção da sua obra deveria ser realizada. A delicadeza desta inquietação gerou um enorme interesse, muitas vezes fantasiado, tanto em torno do autor como da sua obra. Num outro espectro, Zaha Hadid encontrou nos media o meio apoteótico de se projectar. Ao saber alimentar as publicações com um culto ao "experimentalismo formal", percebeu a importância de se relacionar com um mundo mais virtual e globalizado."*[16]

A comunicação reforçou-se como ferramenta para fazer arquitetura. Reflete uma ideia de serviço, que leva a disciplina até ao público, e simultaneamente de produto, em que a comunicação contribui ativamente para a perceção generalizada da disciplina e, acima de tudo, para a divulgação e sucesso dos ateliers. Graças aos *mass media*, nunca foi tão fácil ter acesso à circulação de informação, ao trabalho do arquiteto e a feedback imediato, pelo que se pode questionar o porquê da importância de comunicar arquitetura e o lugar da curadoria nessa relação.

A curadoria pode auxiliar a arquitetura tanto na sua comunicação, criando discurso crítico e ligações com o público, como na fomentação de novas possibilidades de experimentação dentro do próprio campo arquitetónico. Senta-se à mesa como mediador entre público e arquiteto, constrói reflexões e fá-las circular entre os intervenientes; procura "entender e criticar a cultura arquitetónica enquanto, simultaneamente, maximiza a sua audiência para fora do campo da arquitetura."[17] Relaciona-se com a ideia de espaço público, ao criar diferentes espaços - exposições, publicações, conferências,entre outros - que conjugam

16 Nelson Augusto , "Media e Arquitetura: A geração de prata", *Jornal Arquitectos*, Janeiro de 2017. (http://www.jornalarquitectos.pt/pt/forum/cronicas/media-arquitetura)

17 "(...) for me, curating architecture has been about understanding and criticizing architecture culture while, simultaneously, maximizing its own audience outside the field of architecture." Pedro Gadanho, "On Curating Architecture as a Critical Practice", *Shrapnel Contemporary*, Julho de 2010 (https://shrapnelcontemporary.wordpress.com/archive-texts/on-curating--architecture-as-critical-practice/)

a participação do público não especializado e produção prática e teórica para a disciplina. Estabelece ligações que a condição da relação arquiteto/ cliente não permitem, ao abordar arquitetura como mais do que construção, mostrando os valores que lhe dão forma.



2.



3.



4.

"Agenda Curta! - Filme Hélio Oiticica (Parangolé)", Youtube

EXPOSIÇÃO

> *"De facto, se arquitetura não se tivesse considerado a si própria como arte nunca teria progredido em significado simbólico e em representatividade social para além da nobre actividade dos mestres construtores. Nunca teria procurado "valores eternos", mas, como mera "construção", ter-se-ia contentado com uma permanência adequada às necessidades mais imediatas."* [18]

A arte e arquitetura partilham uma lógica basilar: "a dimensão crítica da arte relativamente à realidade social em que a mesma actua é, afinal, o factor essencial que transforma a arte em arte (...) A única relação possível entre arte e arquitetura é aquela que pressupõe a partilha desta lógica."[19]

É a responsabilidade crítica exercitada pela arte e partilhada com a arquitetura que justifica a sua integração na investigação. Olhar para tanto para a arte como para a arquitetura permite criar uma visão transdisciplinar; um espaço entre, sem barreiras, que dê à arquitetura um espaço de expansão da prática criativa[20] e crítica que enriqueça o seu papel enquanto modo de produção cultural.

> *"To study communication is to examine the actual social process wherein significant symbolic forms are created, apprehended, and used.(...) We create, express and convey our knowledge of and attitudes toward reality through the construction of a variety of symbol systems: art, science, journalism,(...)"* [21]

Esta relação é clara, complexa e de grande valor cultural pelo que se assume como

18 Pedro Gadanho, "A Ansiedade do Híbrido: Arquitectura, Arte e Design", *Jornal Arquitectos* 220/221, Julho-Dezembro 2005, 41

19 Idem, 40

20 "(...) to develop a critical practice architecture must look to art and move outside the traditional boundaries of its field and into a place between disciplines. As a mode of cultural production that enjoys a greater degree of separation from economic and social concerns, art can offer architecture a chance for critical reflection and action." Jane Rendell, "Conclusion: Criticism as Critical Spatial Practice" in *Art and Architecture - A Place Between*, 193 (https://www.janerendell.co.uk/books/art-architecture-a-place-between)

21 James Carey , "A Cultural Approach to Communication" in *Communication as Culture: Essays on Media and Society* , (Boston : Unwin Hyman , 1989), 30

lente de observação crítica. Da mesma maneira que a presente investigação procura entrelaçar a comunicação e a arquitetura, adota o mesmo método para a relação com a arte, na tentativa de explorar um campo transdisciplinar e de entender a sua tradução na relação entre arquitetura e sociedade.

A arte potencializa um maior entendimento daquilo que está ser percepcionado ao criar um espaço consciente de debate e de admiração pelo mundo. Tem a capacidade de materializar os fenómenos do dia a dia e de despertar a curiosidade que permite questionar o mundo e criar conhecimento. Para se entender os problemas requer que se exponha tudo o que é comum e dado como adquirido para que se preencham as lacunas de informação[22].

Esta forma de entender o mundo é conduzida pela curiosidade, pela vontade de compreender os processos que o movem e a malha de relações que o sustentam. Desde sempre que o ser humano utilizou a arte[23], não só para comunicar, como também para conhecer. Durante o renascimento, coleções de objetos das mais diversas áreas ocupavam o *Wunderkammer*[24], também conhecido como *Cabinet of Wonders* ou Gabinete de Curiosidades. Como o nome indica, era simultaneamente um método (já curatorial, ainda que de modo "tímido") e um espaço onde colecionadores privados reuniam coleções de objetos científicos, arqueológicos, geológicos, artísticos; "curiosidades" que, submetidas a alguns critérios[25], montavam cenários de justaposição, relação, experimentação e associação como base livre para a construção de conhecimento. Nesse estado híbrido de conjugação da arte com a ciência, incitavam a curiosidade como princípio do prazer



5.



6.

22 "Dewey knew that knowledge most effectively grew at the point (...) when we experience an "information gap" between what circumstances impelled us toward doing and what we needed to know in order to act at all. This information gap (...) often can be induced only divesting life of its mundane trappings and exposing our common sense or scientific assumptions to an ironic light that makes the phenomenon strange." James Carey , "A Cultural Approach to Communication" in *Communication as Culture: Essays on Media and Society* , (Boston : Unwin Hyman , 1989), 24-25

23 Atualmente, a data a ser discutida da presença da pintura rupestre mais antiga aponta para 65000 anos, presente na gruta de Maltravieso, em Espanha (https://www.smithsonianmag.com/science-nature/were-neanderthals-earliest-cave-artists-new-research-spain-points-possibility-180968236/)

24 "During Renaissance, private citizens collected items of note in their own homes, often in a specially designated room known as the Wunderkammer, or cabinet of wonders. (...) The compulsive interest of such people in collecting expressed itself as a drive to collate and understand significant objects (...)." Hans Ulrich Obrist, "Collecting Knowledge" in *Ways of Curating* , (Penguin Random House UK, 2015), 39

25 "(...) a Wunderkammer (fenómeno semelhante aos studioli italianos ou aos cabinets franceses) é um dos primeiros -embora nem sempre lúcidos- exemplos de um espaço onde cada posicionamento implica uma determinada decisão expositiva, assunção consciente de um ponto de vista em detrimento dos outros." Frederico Ferrari, "O Espanto, a Curiosidade, as Imagens" , *Revista Electra*. N. 12 Primavera. Março-Junho 2021, 154



7.

do pensamento[26] e sugeriam já uma ideia de *learned entertainment*[27], ou seja, alinhar o entretenimento com a aprendizagem como modo de comunicação para fomentar uma sociedade, talvez mais concretamente uma elite mais informada e culta.

É um dos momentos que prenunciam o caminho em direção ao espaço expositivo como modo de comunicação e que aponta para o conceito de curiosidade como mote para ver, aprender, conhecer e sobretudo, comunicar.

> *"Imaginemos os primeiros homens diante da imensidão do céu. (...) tentemos imaginar, em seguida, como esta perplexidade originária se transformou, lentamente, em curiosidade em relação a tudo o que existia. (...) Dessa curiosidade nasceram as primeiras imagens, pintadas nas cavernas, e a vontade de conservá-las para renovar a perplexidade. A história da imaginação humana e a história da sua curiosidade têm a sua génese no espaço que medeia entre a escuridão da noite e da caverna (...) é esta a longa história da vontade humana de expor a sua própria imaginação e criar para ela espaços de visibilidade, das cavernas até aos nossos museus."* [28]

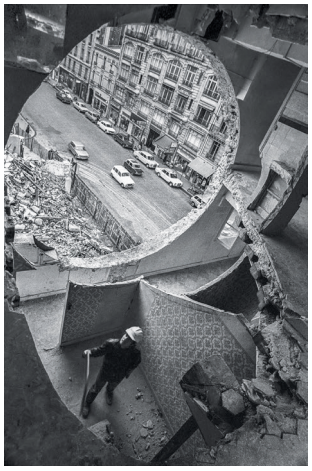
A arte resulta não só da perplexidade perante todos os fenómenos, como também da vontade de os captar e traduzir numa imagem, numa experiência; é "a curiosidade do olhar tornada visível"[29] e, como tal, é a representação do pensamento em relação a um determinado momento, fenómeno ou objeto. Essa representação, a conversão daquilo que se vê, sente e experiencia em algo possível de ser partilhado e observado por outros, é comunicação.

> *"Now this is not to say there isn't knowledge to impart to the audience. I strongly advocate bridging the gap, disclosing information on an artwork and its context, sharing in transparent ways the workings and thought processes of art- and exhibition-making. But there is another kind of knowledge important to art experience and, while it cannot be written on a label, it can be created or curated into an exhibition."* [30]

8.



9.



A perceção existe, por um lado, na relação direta com o objeto ou momento artístico,

26 "Even if we have, today, split apart the scientific from the artistic, the Wunderkammer reminds us that the two are both essentially forms of taking pleasure by a stimulating object or idea. As the artist Paul Chan told me, 'curiosity is the pleasure principle of thought." Hans Ulrich Obrist, "Collecting Knowledge" in *Ways of Curating* , (Penguin Random House UK, 2015), 42

27 Palmira Fontes da Costa, *The Singular and the Making of Knowledge at the Royal Society of London in the Eighteenth Century*, (Newcastle: Cambrige Scholars Publishing, 2009)

28 Frederico Ferrari, "O Espanto, a Curiosidade, as Imagens" , Revista Electra. N. 12 Primavera. Março-Junho 2021, 152

29 Ibidem

30 Mary Jane Jacob, "Making Space for Art" in *What Makes a Great Exhibition?* , (Philadelphia : Philadelphia Exhibition Initiative, 2006), 137

e por outro, e de modo mais complexo, na forma como se organizar a sua exposição. O espaço expositivo é participante na comunicação e, sobretudo, na valorização e significado da arte[31], pelo que se torna num modo de comunicação; um meio onde as ideias são materializadas para que possam ser absorvidas porque "showing *is* telling" ou "mostrar é contar"[32].

> *"Information is essential to understanding art, but first hand experience precedes it and also reasserts its powers where didactics surrender their claim on the public's attention. Experience is, in fact, the subject of art and establishes the subjecthood of the viewer."* [33]

Expor em arte ou em arquitetura não é equivalente. No entanto, são áreas que se deixam contaminar mutuamente, a partir de premissas diferentes. A arte depende da exposição para confrontar o objeto artístico com o público[34]; a arquitetura tem uma presença física e de contacto com a sociedade constante, o que levanta a questão de "porquê expor arquitetura?".

Olhar para a exposição enquanto meio autónomo capaz de comunicar e produzir experiência e conhecimento pode dar uma introdução à resposta. Por isso, a investigação olha para exemplos de exposições das duas áreas e interliga-los à luz de três parâmetros estruturantes - comunicação, linguagem e experiência - para analisar a exposição, perceber como funciona e o que a constitui, e, através dessa análise, estruturar o modo como se olha para a exposição de arquitetura no capítulo seguinte.

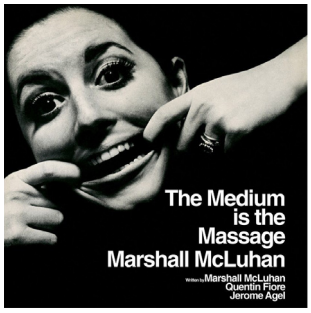
31 "The museum is an institution which plays a decisive part in determining the significance of works of art. It is impossible, however to say anything about this in general. A more specific question is required. (...) If the significance of an individual work is determined anywhere, then it is by the place that it is assigned among other works." Debora J. Meijers, "The Museum and the 'Ahistorical' Exhibition" in *What Makes a Great Exhibition?* , (Philadelphia : Philadelphia Exhibition Initiative, 2006), 8

32 "Showing is telling. Space is the medium in which ideas are visually phrased. Installation is both presentation and commentary, documentation and interpretation." Robert Storr, "Show and Tell" in *What Makes a Great Exhibition?* , (Philadelphia : Philadelphia Exhibition Initiative, 2006), 23

33 Robert Storr, "Show and Tell" in *What Makes a Great Exhibition?* , (Philadelphia : Philadelphia Exhibition Initiative, 2006),25

34 "Architecture goes in the opposite direction towards the museum and the gallery space. Art needs to be performed, to exist within a confrontation, between the work and the perceiver (...)" Ana Neiva, *Exhibiting Portuguese Architecture. Twentieth-Century Curatorial Strategies*, Tese de Doutoramento (FAUP, 2020), 84

MODO DE COMUNICAÇÃO



10.

Olhar para a exposição como comunicação parte da ideia do espaço expositivo como meio ativo de comunicação: mostrar é contar. A forma como se apresenta o conteúdo implica escolha - de localização no espaço, de relação entre peças apresentadas, de posição para com o público, entre tanto outros - e a escolha implica critério, comentário, interpretação. A relação do público com a obra é mediada pelo espaço em que esta se apresenta e, como tal, percebe-se que a exposição, pela forma como é pensada e organizada, tem um contributo na comunicação do conteúdo.

A influência do meio na comunicação da mensagem é um ideia derivada do estudo da massificação dos meios de comunicação. O "meio é a mensagem"[35] foi a frase cunhada por Marshall McLuhan ao estudar a influência do meio de comunicação naquilo é transmitido; ou seja, a mesma informação publicada num jornal ou transmitida pela televisão vai criar um impacto e entendimento diferentes, o que confere ao meio comunicativo um poder singular sobre aquilo que está a partilhar[36].



11.



12.

Qualquer meio de comunicação tem particularidades que lhe são inerentes e que o distinguem de todos os outros, quer pela forma como comunica a mensagem quer pela interação que fomenta com o público. Ver a exposição a partir desta ideia e perceber que não é indiferente aquilo que comunica, clarifica o modo como pode ser utilizada. Como evento de receção de massa e grande valor cultural, pode ser vista como parte integrante das *consciousness industries*[37] ou indústrias de consciência, uma expansão do termo *cultural industries* [38] ou industriais culturais para incluir a publicidade, a educação e o uso institucional de media com o objetivo de fazer chegar a mensagem em questão a uma grande audiência.

Ou seja, a exposição é vista como um meio de comunicação de grande alcance a meio caminho entre a transmissão de informação e o entretenimento, uma dualidade

35 "One of McLuhan's most famous phrases is, "the medium is the message." Dr. Mark D. Johns , "Media of Mass Communication" in *The Evolution of Human Communication : From Theory to Practice*, (Ontario : EtrePress, 2009), edição online

36 O exemplo da televisão ajuda a entender o poder do meio; "ver televisão" é um ato em si, sendo que por vezes este torna-se numa ação com valor próprio, empurrando a mensagem e conteúdo para segundo plano. Assim, o meio apresenta um impacto social e cultural que é comparável ao da mensagem em si, um ideia que pode ser observada ao longo da história e que a comunicação em massa veio acentuar, moldando diferentes formas de ver o mundo.

37 "The general name has been both updated and expanded by Hans Enzensberger to "consciousness industries" which include advertising, education and any institutional use of media techniques intended for vast audiences or what is now often referred to cynically as "infotainment"." Bruce W. Ferguson, "Exhibitions Rhetorics" in *Thinking About Exhibitions* , (London e New York : Routledge, 1996), 178

38 "It is my contention that, like art and museums, exhibitions are an intrinsic and vital part of the "cultural industries," a term originated by Theodore Adorno and Max Horkheimer to cover a multiple of ideological sins within what was then known as "mass" culture." Ibidem

apelidada de *infotainment*[39], já iniciada nos *Wunderkammer* e muito discutida pelo poder de impacto que representa no panorama social cultural. Como parte das *consciousness industries* torna-se numa interpretação contemporânea da retórica tradicional, associada a: "complexas expressões de persuasão através de complexas transmissões de voz e imagem."[40] São estas que dão o corpo ao sistema de representação que é a exposição; há uma narrativa formulada por elas que vai ser contada através de diferentes meios comunicativos.

> *"A simpler and more comprehensive way of saying this is that the ways in which art is talked about, understood and debated are largely determined through the medium of exhibition - through the exhibition as a complex representation of institutional, social and, paradoxically, often personal values, simultaneously. (...) All exhibitionary procedures - labels, didactics, advertising, catalogues, hanging systems, media in their modernist sense, lighting, wall colors, security devices, posters, handouts, etc. - combine as aspects of the exhibition active recitation. They emphasize, de-emphasize and re-emphasize braided narratives with purposes (...). All are contributive to the ways in which art is more or less understood."*[41]

Dentro do campo das exposições da arquitetura, a "Modern Architecture: International Exhibition", exposta em 1932, é um exemplo que mostra a utilização da exposição para alcançar o grande público e que entende e utiliza a influência do meio na mensagem.

Baseia-se, em parte, da ideia por detrás do MoMA, Museum of Modern Art, instituição onde é exposta, que nasce em 1929 com a intenção de ajudar o público a compreender as artes visuais e instalar um museu de arte moderna de renome em Nova York[42]. Apenas três anos depois, Philip Johnson e Henry-Russell Hitchcock fazem a curadoria da exposição "Modern Architecture", como modo de pesquisa e reflexão sobre o novo estilo que se estava a espalhar pelo mundo[43]. A exposição enquanto meio de comunicação procurou espelhar a mensagem em questão, utilizando um modo expositivo em

39 O termo *infotainment* como junção entre informação e entretenimento (*information* e *entertainment*) foi utilizado pela primeira vez em 1974, durante uma convenção organizada pelo Intercollegiate Broadcasting System.

40 "The consciousness industries are contemporary forms of traditional rhetoric; complex expressions of persuasion through complex transmissions of voice and image. Like rhetoric itself, they might be best described as strategic systems of representation (...)" Bruce W. Ferguson, "Exhibitions Rhetorics" in *Thinking About Exhibitions* , (London e New York : Routledge, 1996), 178

41 Idem, 180-181

42 "Its founding director, Alfred H. Barr, Jr., intended the Museum to be dedicated to helping people understand and enjoy the visual arts of our time, and that it might provide New York with "the greatest museum of modern art in the world."" (https://www.moma.org/about/who-we-are/moma-history)

43 "The present exhibition is an assertion that the confusion of the past forty years (...) may shortly come to an end (...). Since then the ideas of a number of progressive architects have converged to form a genuinely new style which is rapidly spreading throughout the world." Alfred H. Barr, "Foreword" in *Modern architecture.* (New York: Museum of Modern Art,1932), 13

linha com o Estilo Internacional. Por exemplo, é possível traçar um paralelismo entre as fotografias das obras sem moldura e o desenho de janelas dos edifícios da altura, alinhadas com o plano de parede, descrito pelos curadores no texto introdutório do catálogo[44]. O *display* provoca uma relação direta da imagem com visitante, relação essa que é uma tradução / conversação da arquitetura que estava a ser exposta e que, por isso, convoca a experiência da arquitetura diretamente para a exposição.



13.



14.

A narrativa curatorial tinha também como intenção expandir-se a todos os utilizadores, com o objetivo de passar a mensagem de que o que estava exposto podia servir de modelo para uma melhor arquitetura, jogando com a exposição como modo de persuasão[45].

Há espaço para especular sobre o contributo desta exposição para acelerar e consolidar o papel do Estilo Internacional, com o potencial que só a exposição teria para traduzir e, mais importante, ser ela própria, arquitetura. Numa altura em que a informação ainda não circulava de modo imediato, a exposição teve a capacidade de reunir e organizar exemplos, tornando-se numa mostra da arquitetura que estava a ser feita e de os apresentar a um audiência abrangente[46]. Ao mesmo tempo, tornou essa arquitetura

44 "(the modern architect) thinks in terms of volume (...). This principle of volumes leads him to makes his walls seem thin flat surfaces by eliminating moldings and by making his windows and doors flush with the surface." Alfred H. Barr, "Foreword" in *Modern architecture*. (New York: Museum of Modern Art,1932), , 15

45 "Alfred Barr, Director of the Museum, states one of the purposes of the Exhibition: (...) The hope of developing really intelligent criticism and discussion depends on furnishing the public a knowledge of contemporary accomplishments in the field. (...) The stimulation and direction which an exhibition of this type can give to contemporary architectural thought and practice is incalculable." Museum of Modern Art, 1931. Museum of Modern Art : Architectural, 3 https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_324966.pdf?_ga=2.244838533.1894793362.1643915565-1664963635.1642695344

46 "The most radical steps made on the part of a museum towards shaping the public perception of architecture and forging a new direction altogether were initiated in the twentieth century by a museum of modern art: the exhibition Modern Architecture. International Exhibition (...). Although it basically only consisted of reproduced photographs and a few models, the show was a resounding success (...). The exhibition itself and its accompanying publication served as a model for the type of architecture exhibition that continues to set the standard. (...) this kind of exhibition singles out a current development in architecture, presenting examples of this trend as means of furthering its success." Andres Lepik, "Show & Tell or: What is the role of the architecture museum at the beginning of the 21st century?" in *Show & Tell: Collecting Architecture*, (Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2014), 19

possível de ser experienciada a partir da exposição. Com a consciência da influência do meio na comunicação da mensagem, desenharam o *display* a partir dos princípios arquitetónicos que regiam o conteúdo apresentado.

> *"Galleries are paragraphs, the walls and formal subdivisions of the floors are sentences, clusters of works are clauses, and individuals works, in varying degree, operate as nouns, verbs adjectives, adverbs, and often as more than one of these functions according to their context."*[47]

Retoma-se a ideia de linguagem como sistema de representação que materializa o processo da comunicação mencionada previamente. Depois de estabelecer a exposição como comunicação, importa avançar para a exposição como linguagem, para que se entenda aquilo que lhe dá corpo e que permite que seja percecionada.

LINGUAGEM

> *"Ordinary people are sensitive to their surroundings and what is in them if you let them be. Based on basic aptitude they are or can become visually literate if you lead them into and through spaces filled with things in a manner that encourages them to heed the clues they are consciously or subliminally picking up, clues that the exhibition-maker has left for them."*[95][48]

Para que o modo de comunicação seja eficaz, precisa de uma linguagem, o conjunto de símbolos e signos que materializam a ideia e dão corpo à sua representação para que possa ser apreendida. A exposição como linguagem é o lugar de criação do *background* comum introduzido anteriormente; é o que se expõe, como é exposto e como é percepcionado. Retomando os paradigmas de representação, o constitutivo é o que mais se aproxima à forma como se cria significado através da exposição. Todo o ambiente traduz uma realidade simbólica de construção humana cujo objetivo principal é ser comunicada. É por isso importante olhar para a linguagem da exposição e respetivos elementos constituintes como modo de ligação entre comunicadores, quem expõe, quem é exposto e quem visita.

A exposição depende da existência ou criação de elementos que são coordenados pela narrativa curatorial para que possam ser expostos. Não só são expostos como peça autónoma, mas também, no seu conjunto, fazem parte de uma mensagem maior,

47 Robert Storr, "Show and Tell" in *What Makes a Great Exhibition?* , (Philadelphia : Philadelphia Exhibition Initiative, 2006),23

48 Robert Storr, "Show and Tell" in *What Makes a Great Exhibition?* , (Philadelphia : Philadelphia Exhibition Initiative, 2006),23

formulada através do *display*, para ser apropriada pelo público. A exposição enquanto linguagem está presente no espaço-entre que medeia a relação artista, obra, público. Procura-se particularmente perceber como funciona a linguagem expositiva em relação ao público.

Primeiro importa perceber que o conceito de público, na sua formulação nos séculos XVII e XVIII, foi apoiado pelo desenvolvimento democrático da altura. O acesso à história, arte e cultura passar a ser entendido como um direito da sociedade democrática e, como tal, torna-se numa figura importante que motiva a abertura de grandes exposições com o objetivo de mostrar o património comum. Organizado pela *Académie des Beaux-Arts* e patrocinado pelo governo francês, o salão francês é um dos exemplos preponderantes que contribui para criação de um modo de exposição que fomentava a relação com o público, particularmente baseado na ideia de que a arte evocava um sentido de civismo[49]. Dá início ao processo de desenvolvimento da exposição como linguagem.
O designado *Salon Style*[50] preenchia todo o espaço expositivo disponível com peças, sem perder de vista o valor individual de cada uma, limitada por uma moldura pesada que acentuava a identidade própria. Sem legendas, preenchiam por inteiro as paredes da sala, categorizadas por tamanho, numa disposição que curiosamente colocava o visitante no centro da informação.

Esta ideia foi evoluindo até o seu expoente de materialização oposto, emergente no início do século XX. O sentido de apreciação individual da obra redobra-se e o espaço à sua volta torna-se livre de modo a permitir uma apreciação sem distrações; uma ideia que se vai estender e abraçar o espaço de exposição, deixando-o branco, depurado e livre de tudo que não seja arte[51]: uma ideia de espaço que hoje é conhecida como *White Cube*. Coincide com o modernismo e com a contribuição do espaço de galeria para a arte moderna, pensada como espaço ideal, sagrado; completamente desligado do mundo exterior, onde o tempo deixa de corresponder à sua concepção habitual e a visão é suprema, criando uma dinâmica de distância e contemplação com cada objeto exposto[52].



15.

49 "With the development of democratic states in the seventeenth and eighteenth centuries, art come to be seen as the patrimony of the people, who were thought to be in need of the improvement in manners that calmly looking at paintings was thought to produce." Hans Ulrich Obrist , "Curating, Exhibitions and Gesamtkunstwerk" in *Ways of Curating* , (Penguin Random House UK, 2015), 27

50 "In the eighteen and nineteenth centuries, paintings had been hung cheek by jowl in tightly packed formations from floor to ceiling, their gilded frames almost touching, with those placed high on the wall often tilted downwards to meet the eye pf the spectator. This was known as the salon style, after the academic salons in which it began, (...)." Idem, 28

51 "The ideal gallery subtracts from the artwork all cues that interfere with the fact that it is "art"." Brian O'Doherty, " I. Notes on the Gallery Space" in *Inside the White Cube : The Ideology of the Gallery Space*, (San Francisco : Lapis Press), 14

52 "The space offers the thought that while eyes and minds are welcome, space-occupying bodies are not - or are tolerated only as kinesthetic mannekins for further study." Idem,15

Este modo de exposição apresenta duas linhas comunicativas complementares: a criação de uma relação física mais próxima e unilateral com cada obra, e a tradução dessa relação numa maior superfície de parede, que isola cada objeto e permite a contemplação concentrada num objeto só. O espaço vazio passa a ser instrumental na montagem da exposição, tornando-se parte integrante tanto da narrativa curatorial como do *display*. O objeto passa a ser visto como auto-suficiente, o que vai libertar o espaço de exposição da ideia de meio de suporte e vai abrir possibilidades para explorar a sua própria identidade.

Tanto nos modelos *Salon Style* como no *White Cube*, o espaço expositivo não era ainda visto como um meio tridimensional. Como que uma tela sobre tela, a parede tornava-se o principal modo de *display*, de certa forma coerente com a posição do artista em relação à obra. Trata-se de uma questão de comunicação direta, onde o visitante ocupa, ao mesmo tempo, a posição metafórica de artista e de recetor físico, num momento quase que reflexo, da mensagem da obra.

Esta relação tão fundamental entre arte e a sua exposição é, de modo geral, a principal figura de influência na linha evolutiva do *display*[53]. O início de outras correntes artísticas, como a arte conceptual, e o consequente afastar da supremacia da execução técnica do objeto artístico, não só libertou os artistas para explorarem diferentes meios de materialização, como também abriu o espaço expositivo como meio em si mesmo.

A exposição consolidou-se como expressão de uma linguagem criada pelo espaço. Marcel Duchamp, em particular, procurou expandir este conceito com duas exposições que se mostram essenciais no entendimento da utilização multi-focal do espaço entre a instalação e a estratégia curatorial. Tanto a "1200 Bags of Coal", presente na International Exposition of Surrealism em Paris, como a "Mile of Strings", presente na First Papers of Surrealism em Nova York, comprovaram que o meio exposição é um campo flexível e altamente fértil, capaz de ser mais do que pano de fundo para a mensagem que se quer fazer passar. Ao mesmo tempo, introduziu um novo nível de comunicação, ao criar uma atmosfera que em tudo é propícia à relação não linear com obra, que fomenta uma plataforma de interação e de conexão, não com o objeto autónomo em si, mas sim com a mensagem da estratégia como um todo. Todo este percurso aponta para uma procura do espaço como instrumento expositivo, integrado de modo a tornar-se hierarquicamente igual e, mais do que isso, complementar ao que está a ser exposto.



16.

Esta ideia de *display* como linguagem faz com que a exposição seja mais intuitivamente percepcionada, porque o espaço é uma linguagem simples e acessível a todos.

53 "Radical innovations in museum display have generally evolved out of developments in art itself." Emma Baker, ed., *Contemporary Cultures of Display* , (Yale University Press, New Haven and London in association with The Open University, 1999), 28

"William Menking: (...) The architectural world was very small at that point, and those who attended were people who were already interested in the biennale. In your opinion, did you feel that it was popular with the public or not? (...)

Paolo Portoghesi: (...) I wanted to create something popular. With architecture there is always the possibility of direct communication between people and architects."[54]

Paolo Portoghesi refere-se à Bienal de Arquitetura de Veneza de 1980, "The Presence of the Past", particularmente da exposição paradigmática: "La Strada Novíssima". É convocada pela utilização de uma linguagem familiar sob a perspectiva de reclamar a relação com o público e da qual surge uma exposição demonstrativa da ideia de *background* comum.

O curador, arquiteto Paolo Portoghesi, utilizou a bienal para mostrar arquitetura sob a premissa curatorial de aproximação à realidade através de interpretações simbólicas feitas pelos arquitetos convidados[55]; traduzida na "La Strada Novíssima", a exposição que reuniu 10 arquitetos responsáveis pelo desenho de fachadas à escala real, expostas ao longo de 70 metros dentro da Corderie dell'Arsenale.

A exposição como linguagem funciona numa perspectiva dupla, virada para a disciplina e para o público. Não procurou apenas mostrar o que estava a acontecer; pelo contrário estruturou uma narrativa curatorial que redirecionasse a atenção da disciplina para uma escala mais humana, oposta ao que tinha sido feito pela arquitetura moderna[56]. A utilização de fachadas evoca a linguagem arquitetónica, um exercício de simbolismo que permitia aos arquitetos reconsiderar o sentido de escala e explorar dinâmicas urbanas; essa linguagem evoca simultaneamente a proximidade ao público, torna-se familiar e impressiva, sem depender (e talvez exatamente por não depender) dos códigos específicos da disciplina.

A utilização do elemento fachada como gramática de articulação é bem sucedida

54 Aaron Levy e William Menking, *Architecture on display: On The History of The Venice Biennale of Architecture*, (London: Architectural Association, 2010), 37

55 "The idea was not to show images of architecture, but to show real architecture. My idea was to make something close to reality that accommodated the various interpretations of symbolic architecture set out by the architects." Aaron Levy e William Menking, *Architecture on display: On The History of The Venice Biennale of Architecture*, (London: Architectural Association, 2010), 36

56 "The intention was to reinstate the traditional street, the "corridor road" that Le Corbusier had branded with infamy, (...). For those who were born in Rome, and who remember the city during their infancy during the ware, which was clean and without traffic, the corridor road is the mirror of life, a meeting place, a place for strolling, the paradise of the flaneur. However, the road must be of the human scale, the echelle humaine that Le Corbusier preached, even if he did not practice what he preached, and created the Unitè in Marseilles, where the road is closed into four walls, without earth, and without sky." - Paolo Portoghesi, "Pondering on the Strada Novissima" in *Dentro de la Strada Novissima*, (Fondazione MAXXI, 2018) (https://www.maxxi.art/wp-content/uploads/2018/11/DentroLaStradaNovissima.bookletMAXXI.pdf)

porque, retendo o elemento de aproximação à disciplina e ao público, torna-se elástica na exploração de conceitos e formas por parte de cada arquiteto. Não se procurava uma uniformidade formal ou um decalque acessível da realidade; a linguagem foi utilizada como representação de símbolos e não como tentativa de trazer arquitetura de fora para dentro.

> *"The Strada Novissima side-stepped the traditional tropes of display and became a critical form of architecture, executed through the media of the exhibition. (...) Although part of a tradition of full-scale exhibitions in which selected architects are asked to produce a design ex nihilo, the Strada generated not buildings but representational images (...). More than mere scenery or simulacrum, it was a projective manifesto in which knowledge was obtained by the actual making of things, and which became the ultimate manifestation of an architecture of communication."*[57]

A arquitetura é vista como uma linguagem através da qual se cria e se comunica. Oferece uma oportunidade de produção (e não de representação) para os arquitetos dentro do espaço do Arsenalle à escala real, a escala da experiência física que é predominante na relação do público com a arquitetura. A narrativa curatorial traz para primeiro plano a arquitetura ao espelhar os conceitos de "exposição como rua e rua como exposição"[58], convocando o arquitetónico como expositivo e vice-versa, estabelecendo entre eles uma ideia de transversalidade.

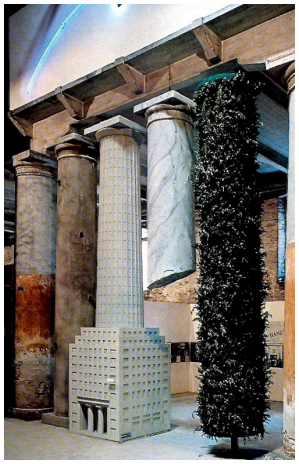
A questão da linguagem numa exposição de arquitetura é essencial não só para a tornar num momento de arquitetura, para onde a prática arquitetónica se pode expandir, mas também para que consiga comunicar efetivamente com o público.

Este exemplo mostra que é importante pensar na introdução da arquitetura na linguagem expositiva, não só para que a exposição se possa aproximar da prática arquitetónica e expandi-la, mas também para que a comunicação com o público seja mais frutífera e eficaz. Ao formular o espaço expositivo através de uma linguagem arquitetónica a comunicação acontece pela espacialidade, não dependendo dos códigos da disciplina e podendo convocar elementos do campo comum entre o público e o arquiteto. Dá também a oportunidade à prática arquitetónica e à sua linguagem de se confrontarem com a experimentação que o espaço de exposição oferece, levando a que se pense arquitetura através de arquitetura sem muitos constrangimentos habituais.

57 Léa-Catherine Szacka, "The 1980 Architecture Biennale: The Street as a Spatial and Representational Curating Device" in *Exhibitions. Showing and Producing Architecture*, OASE #88, 20 (https://www.oasejournal.nl/en/Issues/88/The1980ArchitectureBiennale)

58 Léa-Catherine Szacka, "The 1980 Architecture Biennale: The Street as a Spatial and Representational Curating Device" in *Exhibitions. Showing and Producing Architecture*, OASE #88, 17 (https://www.oasejournal.nl/en/Issues/88/The1980ArchitectureBiennale)

Estabelece a ideia de que a exposição funciona como comunicação, cuja linguagem utiliza a arquitetura na sua formulação. Introduz-se a exposição como experiência: a exposição que comunica a partir de uma linguagem que constrói uma experiência.



20.



17.



18.



19.



21.



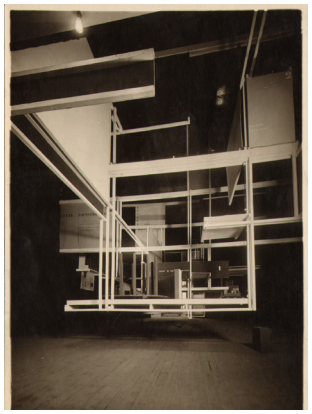
22.

EXPERIÊNCIA

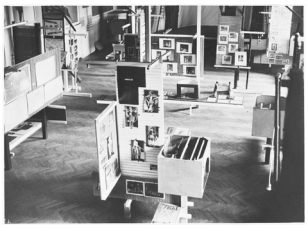
"We crave distinct spaces and especially the space of richly texture social experience. (…) Consider Peter Sloterdijk's recent writings on atmosphere and democracy. Sloterdijk has been developing a theory of democratic participation that seeks to identify the discursive spaces that gather and link people. (…) Truly democratic space, in his account, is immersive space; it transforms individuals into people who can imagine collective experience. Atmosphere, then, is what makes democratic life possible. What if we posited the exhibition as a saturated space of collective, and collectivizing, experience? What if we recognize that this is fundamentally architectural - a framework for experience - and propose atmosphere as a mode of exhibiting architecture?"[59]

O espaço é uma linguagem comum a todos, principalmente porque é um palco constante de experiências e memórias. Entender a exposição como experiência é assumir a

59 Henry Urbach , "Exhibition as Atmosphere", *Log 20*, Fall 2010 (New York : Log, 2010), 16



23.



24.

utilização do espaço e dos sentidos como fundamentais na ideia em si, e não apenas como modo de receção. O visitante participa ativamente no ambiente construído e com tal, visitante a visitante, cria-se uma ideia de coletividade, uma atmosfera social rica que remete para a ideia de construção social mencionada previamente. A arte tem o poder privilegiado, e mesmo a liberdade, de conseguir apropriar-se do espaço para o fazer, para moldar conversas, encontros, momentos dinâmicos de comunicação ritual. Não só do espaço mas também da linguagem, cada vez mais ampla e variada.

Olhar para a primeira metado do século XX justifica-se pela grande experimentação do design de exposições, coincidente a fundação da *mass media*, nos anos 20 e 30. A massificação da comunicação e tudo que a revolve vai inspirar, influenciar e intensificar o modo como se pensa e monta uma exposição; arquitetos, designers e artistas acolhem esta prática como integrante no seu trabalho[60]. Segundo Mary Anne Staniszewski, é nesta altura que surgem práticas como a interactividade com o espectador, instalações *site-specific* e exposições mais ligadas à exploração da multimédia, eletrónica e instalação[61]. Aliadas a uma nova concepção de galeria formulada pelo *White Cube* e às correntes *avant-garde*, fazem emergir uma nova disciplina, o design de exposição, como estudo da comunicação visual através do espaço; firmemente apoiada na utilização de uma gramática rica para criação de uma linguagem cujo objetivos principais são comunicar uma ideia e proporcionar uma experiência.

Um dos primeiros exemplos é feito por Frederick Kiesler a propósito da "Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik" (International Exhibition of New Theater Technique) em 1924, na Konzerthaus em Viena. O arquiteto Austríaco-Americano fez a curadoria da "Exhibition of New Theatre Technique", uma exposição onde, para além de expor trabalhos próprios, inclui um novo modo de *display* conhecido como "Leger and Trager" ou "L and T"[62]. Abandonando completamente o espaço da parede, criou um sistema de barras verticais e horizontais, facilmente desmontável, que suporta painéis também verticais e horizontais que podem ser ajustados manualmente a vários níveis. É flexível e permite que uma trabalho seja exposto por si ou em composição com outros. Ao entrar no espaço do visitante, ao mesmo tempo que cria um ambiente de interação, fomenta

60 "Innovative exhibition design flourished in Europe and the United States from 1920's through the 1960's, with most experimentation taking place through the 1950s. Bayer, like Frederick Kiesler, Lilly Reich, El Lissitzky , and Giuseppe Terragni, was one of the many artists, designers, and architects who considered exhibition design to be an important aspect of their work." Mary Anne Staniszewski, *The power of display : A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, (Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2001), 3

61 "It is in the installation design of the first half of the twentieth century that the sources of such practices as viewer interactivity and site specificity, as well as multimedia, electronic, and installation-based work, are to be found." Idem, xxii-xxiii

62 "One of the first projects in what was perceived as a new and exciting medium was Kiesler's installation for the 1924 Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik (International Exhibition of New Theater Technique) at the Konzerthaus in Vienna. (...) Kiesler curated the Exhibition of New Theatre Technique which included examples of his own work. But perhaps most significantly for the history of modern art, he invented a new method of installation design he called "Leger and Trager" or "L and T"". Idem, 4

uma comunicação ritual ao enquadrar o *display* de tal forma que o seu significado depende da presença de quem a experiencia[63].



25.



26.



27.

Percebe-se que Kiesler encontrou na exposição e no *display* um modo de explorar a visão *avant-garde* que tinha sobre como fazer arquitetura. Aplicando os princípios práticos da arquitetura, conseguia explorar e comunicar o potencial da disciplina de forma mais livre no mundo artístico[64]. O projeto expositivo da Art of This Century, a galeria de Peggy Guggenheim em Nova York, é um exemplo, historicamente marcante, disso mesmo.

Focado na ideia de continuidade espacial, desenha a exposição como um ambiente para garantir uma perceção unitária do que estava a ser apresentado. Ao deslocar os quadros da parede e a parede de si mesma, trabalhou uma dinâmica que, ativamente e modo crítico, envolvia o espaço, o visitante e a obra. Cria uma experiência direta, uma comunicação que procura enquadrar e catalisar o papel de cada elemento. Inspirado por Duchamp, pela ideia dupla e simultânea da divisão e da ligação, procura criar com o *display* uma unidade compositiva que quebra com a ideia de autonomia (e mesmo de supremacia) da obra em relação ao visitante, inevitavelmente presente no modo expositivo do *Salon Style* e, particularmente, do *White Cube*. Ao mesmo tempo, desfaz a barreira artificial criada entre a visão e a realidade, tratadas até então como entidades autónomas e onde a visão era o principal modo de perceção da realidade, para lançar, através do espaço, a ativação do ambiente para uma perceção total e unitária do que é a exposição.

Os objetos são afastados da parede, que se torna curva, o espaço é pontuado por mobiliário multi-funções e, como complemento, o *display* utiliza o som, a luz e o movimento para responder à premissa curatorial de exposição da arte surrealista. O projeto expositivo utiliza a arquitetura para criar um equilíbrio entre a ligação direta com o tema que está a ser exposto e a forma como se pode comunicar arte de forma dinâmica com o público[65].

De forma semelhante a Kiesler, Herbert Bayer vai também trabalhar a exposição como

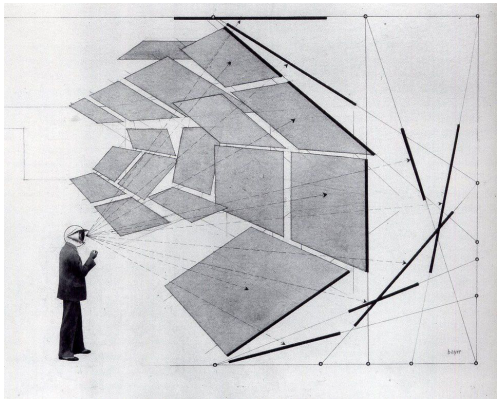
63 "The L and T units instead brought the artworks into the space and time of the spectator. The interactive elements set up a framework for viewing that acknowledge its reception by the viewer as necessary for the creation of meaning." " Mary Anne Staniszewski, *The power of display : A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, (Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2001), 8

64 "Ill- equipped to deal with to deal with the practicalities and business matters faced by architects, Kiesler was able to operate much more successfully within the world of art. (...) Extending his spatial concepts into plastic forms, Kiesler brought an environmental dimension to art (...) " Lisa Phillips, "Frederick J. Kiesler Ambient Artist" in *Frederick J. Kiesler : Endless Space*, (MAK Viena e Hatje Cantz Verlag, 2001), 28

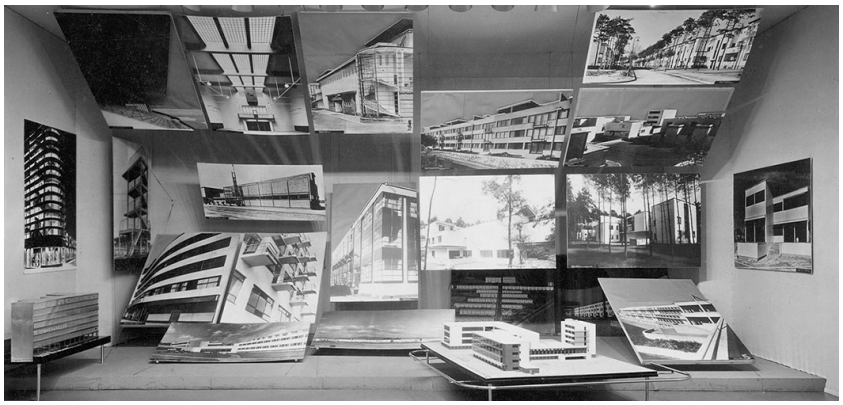
65 "(...) Kiesler's permanent installations created in 1942 at Art of This Century, where all four galleries were activated manually or by mechanical devices. There, in every gallery the viewer was offered an interactive and engaged experience with art." " Mary Anne Staniszewski, *The power of display : A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, (Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2001), 22

um meio de comunicação. Considera o design de exposições uma "nova e intensificada linguagem"[66], fruto da conjugação de diferentes tipos de media com técnicas plásticas e psicológicas utilizadas no *display*.

O interesse por arquitetura, design, fotografia, pintura e publicidade encontram-se na forma como olha para a exposição, trabalhando-a como meio próprio e, sobretudo, como uma experiência guiada pelos diversos movimentos e interações do público com o espaço e conteúdo exposto. A sua convicção na exposição como linguagem despertou experiências através do *display* que sistematizou em dois diagramas. O primeiro, "Diagram of Field of Vision" , é a base da sua abordagem com dois pontos de destaque na sua formulação: "a inclusão do espectador no espaço de exposição e a organização de painéis e objetos em relação ao campo de visão do observador."[67] Tal como Kiesler, desafia os limites definidos pela parede, cria espaço de *display* e modela os objetos expostos segundo a perspectiva de quem os observa. O sentido de comunicação fica assim diretamente relacionado com um sentido de escala humana e com a exploração do sentido da visão. Não só tem em conta o movimento através do espaço como também a amplitude visual que cada pessoa possui, o que permite criar uma experiência dinâmica e fluída, coerente com os modos de interação humana. É o oposto da experiência idealizada no *White Cube*, estática, contemplativa e distante, procurando construir um ambiente que, quase literalmente, procura dar a oportunidade de olhar sob uma nova perspetiva, coordenada pelo olho mas não limitada à visão. O segundo diagrama, "Diagram of 360 of of Field of Vision", expande ainda mais esta ideia ao colocar uma plataforma elevada do chão, utilizando todo o espaço disponível, chão, parede e teto.



29.



28.

66 "Exhibition design has evolved as a new discipline, as an apex of all media and powers of communication and of collective efforts and effects. The combined means of visual communication constitutes a remarkable complexity (...). The total application of all plastic and psychological means (more than anything else) makes exhibition design an intensified and new language." Herbert Bayer, "Aspects of Design of Exhibitions and Museums" , *Curator The Museum Journal*, Volume 4, Issue 3 (July 1961), 257-258

67 "This diagram became the foundation for Bayer's approach to installation design. Of particular significance are the diagram's inclusion of a viewer within the exhibition space and arrangement of panels and objects in relation to the observer's field of vision." Mary Anne Staniszewski, *The power of display : A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art,* (Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2001), 25

Herbert Bayer entende o olho como mecanismo de relação com aquilo que envolve o visitante e por isso pensa um ambiente feito à escala humana, desenhado para ser percepcionado e corresponder a uma ideia orgânica de movimento[68]. O visitante não é apenas um olho apático a movimentar-se pelo espaço, mas sim uma entidade a criar uma experiência, o que leva a uma reflexão do papel do visitante na exposição, explorando diferentes formas de ativar o espaço através dele. O ambiente estéril, silencioso e sacralizado do *White Cube* é invadido com intenções amplamente comunicativas e impressivas, que vão desde o *display* como manifestação física da exposição até a instalações *site-specific*, propositadamente efémeras.

Frederick Kiesler e Herbert Bayer procuram trabalhar o espaço da exposição na relação com o conteúdo que expõe e o *display* como modo de interação com o público. O *display* convoca uma linguagem espacial que desenha uma experiência física, convidativa à interação e que, por consequência, se torna impressiva. A experiência é uma forma de ligação com o público; ao torná-lo um participante ativo, capaz de se relacionar e comunicar com o espaço à volta, faz com que a exposição seja um plataforma de conexão e partilha.

> *" (...) a complete sensorial experience help us build and fix memories, our perceptive background - cultural, social, emotional and aesthetic - it will also be an active contributor in the creation of new associations or interpretations, when stimulated and confronted with further information, and therefore capable of build knowledge through creative processes (...). Concentrating on the qualities of the exhibition space - through site-specific installations, 1:1 spatial simulation, experimental space production, or interactive displays - have unveiled additional dimensions on the experience between object and observer, and might reveal other ways to communicate architecture outside its original field."*[69]

A experiência, produzida através das características espaciais da exposição, é um modo eficaz de relação com o público. A questão do participante ativo e da relação que cria com o objeto através de *displays* ou instalações que ativam a percepção sensorial é abordada na arte, particularmente pela instalação artística. Muitas vezes, fica numa fronteira entre a arte e a arquitetura efémera, podendo apresentar uma função ou funcionamento do espaço interior.

É o caso da "HON - en katedral", uma instalação feita por Niki de Saint Phalle, Jean

30.



68 "The elements of communication and display must be incorporated and integrated into a scheme that conforms to a desired sequence of impressions and to the visitor's abilities of perception." Herbert Bayer, "Aspects of Design of Exhibitions and Museums", Curator The Museum Journal, Volume 4, Issue 3 (July 1961), 257

69 Ana Neiva, *Exhibiting Portuguese Architecture. Twentieth-Century Curatorial Strategies*, Tese de Doutoramento, (FAUP, 2020), 89







33.

Niki de Saint Phalle et le projet Hon (english subtitles) (archive), Youtube

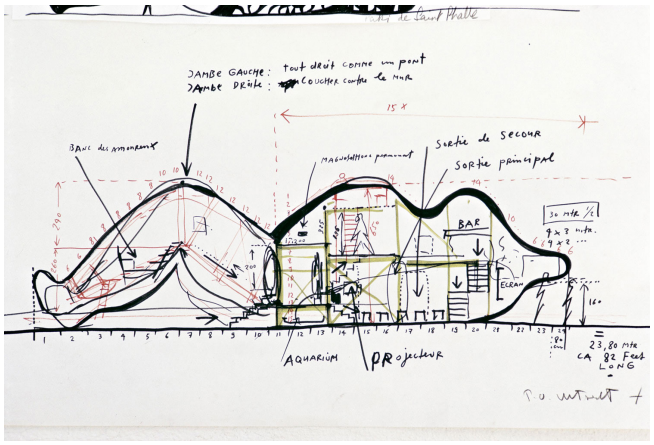
Tinguely, Per Olof Ultvedt e Pontús Hulten. Exposta entre junho e setembro de 1996, no Moderna Museet em Estocolmo, HON ocupava a maior sala do museu com 23.5 metros de comprimento e 6 metros de altura; uma estrutura com a forma do corpo feminino, deitado de costas, cujo interior se dividia em várias salas com diferentes funções ou trabalhos artísticos[70].

A instalação foi pensada para provocar uma experiência imersiva e levar à participação do público[71]. Procurava contrastar com a imagem do museu como espaço branco, silencioso e contemplativo, através da utilização da cor, som e convite à interação. A instalação era uma versão em grande escala das Nanas, as esculturas feitas por Niki de Saint Phalle inspiradas na figura feminina, pintadas em cores fortes, com uma instalação sonora feita por Jean Tinguely à entrada e com espaços como o bar, um escorrega ou uma varanda aberta sobre a instalação e a sala do museu.

Evocava temas desde o movimento de libertação da mulher[72] até à influência da sociedade do prazer e consumo em massa[73]; da grande escala, através do desenho da instalação em si, até ao detalhe, através da Coca-Cola disponível no bar, todos os elementos utilizados eram familiares ao público, sem que fossem auto-explicativos. O foco na criação de uma atmosfera colaborativa e acessível ao público esclarecia a importância da co-participação e de uma prática artística virada para a inclusão social.



31.



32.

70 "'Hon - en katedral' consisted of a participative environment in the form of a gigantic pregnant woman (23.5 metres long, 6 metres high, 10 metres wide) reclining on her back. (...) The body of the figure, which could accommodate up to 150 people, housed a mixture of artworks and attractions, including a bar, theatre and planetarium." Benoît Antille, "'HON - en katedral': Behind Pontus Hultén's Theatre of Inclusiveness" in *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, Issue 32, Primavera de 2013, 75 (https://www.jstor.org/stable/10.1086/670183)

71 "(...) Húlten wrote in the exhibition catalogue for 'HON - en katedral' that they imagined 'a form of theatre that would provoke the audience into taking part in the performance'. Like Allan Kaprow, they were experimenting with the ideas of happenings and environments in order to blur the boundaries between art and everyday life and build a kind of theatre without stage where visitors participated as actors." Idem, 74

72 "Allied with the series of Nana-type sculptures Saint Phalle was making in the 1960's, Hon spoke to the contemporary sexual revolution and women's liberation movement." Idem, 76

73 "After purchasing their tickets, visitors had to queue up between the giant's raised legs in front or her genitalia (...) in order to discover the attractions hidden in the sculpture's body. Inside the audience encountered a phantasmagorical environment that reproduced aspects of post-War urban life, when leisure society, mass consumption and the North-American lifestyle were breaking into Europe." Idem, 75-76

A utilização da exposição como experiência continua na arte contemporânea.

Perceção, luz, cor, movimento e interação; meio círculo de luz, um espelho enorme, um espaço de museu e milhares de visitantes; esta foi a conjugação linguística utilizada por Olafur Eliasson na instalação "The Weather Project"; uma conjugação simples que estabelece um campo de percepção comum e acessível a todos os que visitam a exposição. A ideia fundamental, que permeia também todo o trabalho do artista, tem a ver com o interesse em co-produzir uma experiência com quem visita[74] e, através dela, criar impacto. Relacionando com os modelos comunicativos, é possível perceber neste exemplo uma ideia transacional através da utilização de uma linguagem comum e da criação de uma experiência que seja espacialmente inteligível, o que potencia uma grande liberdade de perceção e compreensão.

As imagens falam por si e a forma como foram captadas é elucidativa da utilização da instalação: poucos são os registos fotográficos que não incluem visitantes. Este foco na experiência, interação e imersão da arte e exposição surge para convocar um aspeto importante: estas ações são ilustrativas da ideia de que comunicação é experiência e experiência é comunicação. Na sua forma mais básica, e definição mais consensual, a comunicação é a base de todas as atividades realizadas diariamente, conversas, instruções, debates, entretenimento, etc; são experiências determinantes na qualidade vida e lugar na comunidade[75]. Sendo tão integrais, evocá-las através da exposição torna-se uma forma eficaz de comunicar e, ao potenciar uma interseção entre diferentes *backgrounds*, ajuda a criar um plano de acesso comum a todos os visitantes.



34.

"The Weather Project, by Olafur Elliason, at Tate Modern", Youtube

74 "I like the idea that I'm asking the audience to co-produce the experience with me, so to speak. I create a machine or experimental set-up of sorts, call it a work of art, but it is the audience's engagement that has the consequences." Lily Colin, Olafur Eliasson, "Olafur Eliasson talks to Lily Colin", *Tate Etc*, Issue 46, Verão 2019 (https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-46-summer-2019/olafur-eliasson-talks-lily-cole)

75 "If we follow Dewey, it will occur to us that problems of communication are linked to problems of community, to problems surrounding the kinds of communities we create and in which we live. For the ordinary person communication consists of a set of daily activities: having conversations, conveying instructions, being entertained, sustaining debate and discussion, acquiring information. The felt quality of our lives is bound up with these activities and how they are carried out within communities." James Carey , "A Cultural Approach to Communication" in *Communication as Culture: Essays on Media and Society* , (Boston : Unwin Hyman , 1989), 33



36.



35.



37.

COMUNICAÇÃO, LINGUAGEM, EXPERIÊNCIA

A exposição comunica através de um linguagem que constrói a experiência como parte participante do conteúdo. A relação dos exemplos analisados constrói uma rede transdisciplinar que sustenta a exposição como meio autónomo e que mostra que a exposição pode ser mais que representação. É um meio flexível tanto naquilo que comunica, como na maneira como o comunica, como na forma que materializa.

Os exemplos apresentados aproveitam a liberdade e flexibilidade do espaço expositivo para se tornarem meios de produção de conhecimento, onde a representação não é prioridade mas sim uma postura crítica em relação ao que apresentam e como apresentam. Mostram-se pertinentes enquanto momentos autónomos de criação e/ou reflexão de arquitetura e arte. Estabelecer a exposição como espaço de criação e reflexão é estabelecer a base de análise da exposição de arquitetura.

ARQUITETURA

EXPOSIÇÃO DE ARQUITETURA

> *"After all, the history of architecture curating demonstrates that the exhibition — however paradoxal it may be — still offers the most pertinent medium through which to introduce social and political strategies."*[76]

A escolha do meio exposição como objeto de estudo é feita com a consciência que é um meio em constante evolução e que se mantém, em grande parte, um dos mais pertinentes com impacto social. Como veículo comunicativo, tem também a vantagem de se fazer corresponder com a linguagem principal da disciplina: o espaço. Naturalmente que a comunicação também existe nas palavras escritas dos livros, nos desenhos que compõem o projeto, nas fotografias das obras, até em simulações tridimensionais. No entanto, o seu exponente máximo dá-se na experiência, um foco essencial da investigação e que está inevitavelmente presente na exposição.

A questão paradoxal da impossibilidade de trazer para o espaço expositivo a arquitetura que lhe é exterior e a ligação da arquitetura com a arte nas exposições organizadas pela *Académie des Beaux-Arts* formulam a concepção original da exposição de arquitetura: a exposição como representação.

Seguindo a tradição expositiva da *Académie des Beaux-Arts*, o trabalho do arquiteto era exposto e comunicado segundo a mesma lógica e intenção das artes visuais. A seleção e organização de trabalhos era submetida aos mesmos critérios, com preferência por esquissos e desenhos originais, com o objetivo de conseguir elevar-se ao mesmo patamar, ou até de competir, com os trabalhos das restantes áreas artísticas[77]. Respeitavam as mesmas regras de *display* e, como tal, comunicavam a mesma ideia de valorização do objeto exposto, no caso da arquitetura, desenhos e maquetes como objetos finais, uma representação que selava o processo do projeto. A comunicação da arquitetura como um processo não era retratada e exposição era vista como uma mostra do que estava a ser feito na altura.

A ideia da incapacidade da exposição de arquitetura de invocar uma experiência arquitetónica é um fruto herdado deste método expositivo. A experiência arquitetónica

76 "After all, the history of architecture curating demonstrates that the exhibition - however paradoxal it may be - still offers the most pertinent medium through which to introduce social and political strategies." Simon Pennec , "Exhibiting Architecture : A Paradox?" , *Domus Web* , 24 de Outubro de 2013

77 "For a long time architecture exhibitions were usually staged in museums for visual or applied art, apart from those held in schools of architecture or profissional societies. (...) The ultimate test, though, was whether the work of the architect could compete with the other works of art on display." Bart Lootsma , "Forgotten Worlds, Possible Worlds" in *The Art of Architecture Exhibitions* , (Rotterdam : NAi Publishers, 2001), 17

de um edifício ou a um conjunto de obras não pode transportada para um contexto diferente; no entanto, isso não reduz a exposição exclusivamente à representação.
A exposição cria um espaço importante onde se preenche "o desejo de saber mais e de forma mais aprofundada, de entender o que está para lá do aspeto do edifício, como é que resulta de um processo criativo, quais as suas referências, o seu legado no tecido urbano, como é se adequa à esfera social, cultural ou política"[78] e tantas outras questões que podem ser apresentadas e discutidas através do discurso curatorial e expositivo. A experimentação espacial, a interação com o público, a produção de conhecimento e a disseminação de práticas arquitetónicas são alguns dos temas que a curadoria e a exposição de arquitetura podem fomentar.

O *display*, como ponto essencial de uma narrativa curatorial, e a instalação, como modo experimental conceptual e construtivo, materializam ideias em espaço; o que é, em si, análogo à responsabilidade primária do arquiteto. O meio expositivo passa a instrumento arquitetónico, com a particularidade de estar livre de grande parte dos constrangimentos impostos durante o projeto de arquitetura, com a possibilidade para experimentar conceitos e espaços.

Importa também assinalar que a exposição de arquitetura, mesmo que efémera por natureza, marcou o modo como se faz e entende arquitetura. Alguns exemplos paradigmáticos como a exposição "Modern Architecture: International Style", pelo impulso que deu na sistematização e divulgação do Estilo Internacional, ou o pavilhão de Barcelona de Mies Van der Rohe, como referência fundamental no percurso do arquiteto, mostram que a permanência e a construção tradicional são condições importantes, mas não vinculativas como critérios de definição de arquitetura e que, olhar para exposições, pavilhões, e estruturas não convencionais, é olhar para contribuições e influências.

DEFINIÇÃO DE EXPOSIÇÃO DE ARQUITETURA

> *"Is it an architecture exhibition of architecture, about architecture, on architecture or for architecture? This simple question challenges the idea of what an architecture exhibition is for, what its content and the modality adopted to construct its public are, as well as, ultimately, what its scope.(...)"*[79]

Olhando para as várias definições de exposição de arquitetura, percebe-se que encontram

78 "The desire to know better and know more in-depth, to understand what is beyond the look of a building, how it is a result from a creative process, which are its references, its legacy in the urban fabrics, how it is adjusted to social, cultural or political spheres... many reasons are beyond the need to bring architectural work to the centre of conversation." Ana Neiva, *Exhibiting Portuguese Architecture. Twentieth-Century Curatorial Strategies* , Tese de Doutoramento , (FAUP, 2020), 84

79 Giovanna Borasi, "For Architecture" in *Displayed Spaces: New Means of Architecture Presentation through Exhibitions* , (Leipzig : Spector Books, 2015), 74

um ponto comum na ideia de que não é possível movimentar um objeto construído ou reproduzir exatamente o seu ambiente. A partir daí, a exposição é abordada através de diferentes discursos curatoriais: a apresentação monográfica do trabalho de um arquiteto, a relação temática de um grupo de arquitetos, como método de investigação de um determinado tema, como instalação *site-specific* que experimenta diferentes espacialidades, entre outros.

Pode utilizar vários tipo de *media* para conseguir comunicar de forma bem sucedida e, através dos objetos expostos, evocar relações que apresentem a obra em exposição ou que formulem questões em relação à arquitetura no geral. Pode clarificar valores presentes durante o processo projetual que é exposto segundo técnicas que fomentem a compreensão individual formulada por cada visitante[80].

Por um lado, a exposição de arquitetura, ao invés de tentar mimetizar a experiência do objeto, procura ser uma metáfora; coloca a prática num contexto diferente, torna possíveis ligações e comparações que não seriam possíveis fora desse palco, tendo a liberdade de procurar ser o mais "imaginativa, vívida, impressionante e emotiva possível"[81]. Pode fazer uso de um sentido mais teatral, não necessariamente como entretenimento, mas como modo de expandir as ideias da narrativa curatorial e de fazer uma tradução de apreensão intuitiva para quem visita[82].

CONTEÚDO DA EXPOSIÇÃO

O conteúdo da exposição depende em grande parte dos códigos produzidos pelo arquiteto durante o processo projetual. Tanto na fase criativa como construtiva, o arquiteto serve-se de determinados processos para projetar uma ideia e transformá-la num objeto concreto. Estas ferramentas - sejam desenhos, maquetes, textos, gestos, fotografias, vídeos, colagens, conversas - são a codificação da ideia; perceptível para quem está profissionalmente envolvido no processo, facilmente comunicada dentro do campo e cujo objetivo final é, muitas vezes, a construção de um edifício ou objeto.

No entanto, no caso da exposição de arquitetura, a comunicação vai para além desse momento final, construído, que muitas vezes é possível de ser visitado, e da para lá

80 "(...)the exhibition is never capable of actually evoking the experience of the building or piece of the city for the spectator. The experience has to be evoked using all sorts of techniques, each of which contributes in its own way to the reconstruction the visitor pieces together in his mind." Bart Lootsma , "Forgotten Worlds, Possible Worlds" in *The Art of Architecture Exhibitions* , (Rotterdam : NAi Publishers, 2001), 16

81 "The approximation of reality is not the objective. Instead the exhibition must place architecture in a different context (...) and given the subject, this must be done in the most imaginative, vivid, impressive, and emotive way possible." Kristin Feiress, "This is not about art" in *The Art of Architecture Exhibitions* , (Rotterdam : NAi Publishers, 2001), 9

82 "A theatre piece and an architecture exhibition must sometimes initiate, provoke and enlighten. They must reach the public's minds and hearts." Idem, 10


38.


39.


40.


41.


42.

dos códigos da esfera profissional, uma vez que se abre ao público não especializado. Tudo que está implícito no projeto, o seu valor cultural e social e a exploração da experiência do espaço é representado através dos elementos participantes do processo, correspondentes aos códigos específicos da disciplina e, através dos quais, numa exposição ou interação com o público, a mensagem deve descodificada.

> *"When showing architecture in an interior space, the curator must rely on secondary and referential objects, which can be collected, stored, and presented in various thematic contexts. Secondary objects include, for example, architectural drawings, renderings, photo montages, or models, and they serve as documentation of a design or conceptual process (...). Referential objects are photographs, videos, reconstructed models, and the like, which depict an existing building in its entirety or in part, but they are dependent on this source (...)."*[83]

No que toca aos elementos associados à arquitetura e, consequentemente, à atribuição da sua definição como objetos constituintes da exposição, Andre Lepik apresenta a noção de objetos secundários ou referenciais. São os desenhos, maquetes, esquissos, colagens, maquetes a diferentes escalas e imagens digitais que deram corpo ao projeto (objetos secundários) e as fotografias, vídeos, maquetes que representam o edifício parcial ou totalmente (objetos referenciais). Todos estes, considerados os meios ou media, "simulam ou evocam a experiência ou a prática da arquitetura. (...) O *medium* é o elo de interação nesta comunicação, que no contexto das exposições contemporâneas pode adquirir as mais variadas formas."[84]

O *medium* por si só não faz a interação uma vez que é exposto através de um *display*. Percebe-se que, da mesma maneira que uma parede sozinha é apenas uma parede, um destes objetos sozinho comunica apenas aquilo que é, seja um desenho, uma maquete, etc. O ponto central da comunicação está na conjugação de todos os elementos; na construção de uma história que cria espaço para que a disciplina do espaço seja compreendida. Isto é particularmente importante na exposição de arquitetura, uma vez que compreender uma planta ou um corte requer conhecimento prévio que muitas vezes pode não existir.

Tanto o *display* como a instalação de arquitetura, por se basearem na espacialidade são modos de materialização da ideia que podem ajudar a construir uma perceção mais intuitiva por parte do público e a partilhar uma comunicação mais clara por parte do arquiteto.

83 Andres Lepik, "Show & Tell or: What is the role of the architecture museum at the beginning of the 21st century?" in *Show & Tell: Collecting Architecture*, (Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2014), 11

84 Joana Graça , *Bienal de Arquitectura : A exposição como projeto* , Dissertação de Mestrado, (FAUP, 2019), 23

INSTALAÇÃO E DISPLAY

Com a expansão do vocabulário curatorial, a distinção entre *display* e instalação torna-se um ponto de reflexão para que sejam entendidas as especificidades de cada um.

> *"A sense that display itself has something of the status of a work of art is suggested by the double meaning of the term 'installation', referring, on the one hand, to the picture 'hang' or arrangement of objects and, on the other, to a type of art work that has developed since the 1960s, which may be site-specific and typically has to be dissassembled in order to be moved."*[85]

A palavra instalação está principalmente ligada à arte e à construção de ambientes / instalações artísticas. É também muitas vezes utilizada, na língua inglesa e não só, como planeamento e construção de um ambiente / realidade que suporta o conteúdo exposto.

Enraizada na relação que mantém com o *display*, a palavra instalação é ainda muitas vezes utilizada com o mesmo sentido denotativo de organização e construção da exposição associada ao *display*. Quando esta construção é levada ao expoente máximo, o conteúdo passa a ser a construção em si, o que dá origem à segunda parte do sentido da palavra instalação: um momento especificamente pensado para a exposição em questão e que privilegia, de modo mais focado, a relação com o visitante. Este olhar sobre a instalação tem raízes na exploração do ambiente expositivo como experiência de imersão no início do século XX, e surge influenciada por vários factores como o impacto das novas tecnologias e meios de comunicação, da influência da arte conceptual e *avant-garde*, da mentalidade moderna da sociedade do consumo e da idealização / conceptualização do papel que o visitante que ocupa na ativação da exposição.

O *display* é a materialização física da narrativa curatorial, no sentido em que é formulado por um conjunto de premissas que tem como função traduzir a ideia principal e articular o que está a ser exposto, tanto física como conceptualmente. Numa analogia próxima com a arquitetura, pode entender-se como a materialização de um projeto, neste caso expositivo, e que representa o processo segundo o qual se constrói a exposição. É o ponto primário da comunicação, a representação clara da perspectiva que a exposição traz em si e, por isso, é capaz de "orientar o visitante, construir, desvendar e dissimular relações, articular afirmações políticas com afirmações estéticas"[86]. É ao mesmo tempo

85 Emma Baker, *Contemporary Cultures of Display* , (Yale University Press, New Haven and London in association with The Open University), 14

86 "In accordance with the different techniques of display, visitors are addressed differently. Display then orients the visitor, builds, unfolds, and masks relations, articulates political statements along side with aesthetic ones." (http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/exhibition-display/#ftn1)

uma apresentação e um modo de representação[87], expressivo em si mesmo. Fomenta um relação entre as peças em si e o espaço que acolhe a exposição (conteúdo e contentor), sendo que pode criar uma narrativa mais ritmada e rígida na sua comunicação ou criar uma linha aberta de significado a ser interpretado pelo utilizador.

No que toca à utilização de objetos secundários e referenciais, o *display* e a instalação têm posições diferentes. Importa perceber que os objetos secundários e referenciais são parte daquilo que é exposto e a sua definição está diretamente ligada com a função que têm para com a arquitetura e o papel que ocupam durante o processo arquitetónico. Já o *display* e a instalação posicionam-se em relação ao público. Se os objetos são a materialização das ideias, os resultados do desbravar de um processo mental do arquiteto que não são necessariamente, ou de modo prioritário, pensados para serem comunicados, então o *display* e a instalação são precisamente o elo intentional de comunicação entre as duas partes.

A instalação de arquitetura pode ou não utilizá-los. Parte do pressuposto de que a linguagem a utilizar para a construção resulta num espaço desenhado para a ocasião; pode relacionar-se com a obra exposta e procurar refletir sobre os temas aí presentes ou ser uma experiência, um momento efémero que permite ao arquiteto pensar determinados temas segunda uma nova ótica e ao visitante entrar, de modo muito literal, numa reflexão sobre arquitetura.



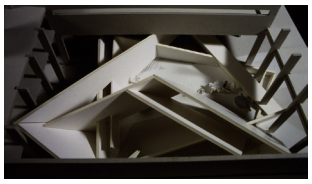
43.



44.

A exposição "Beyond the Wall, 26.36º", feita por Daniel Libeskind e exposta no Netherlands Architecture Institute em 1997, mostra um exemplo de uma "instalação arquitetónica"[88], feita com o objetivo de ajudar o público a compreender o trabalho do arquiteto através da construção de um espaço na sala na da exposição. A instalação é vista como uma oportunidade de investigação, como terreno de experimentação e como expansão dos objetos secundários e referenciais incluídos na exposição[89], o que a torna, no seu todo, num convite à interação e co-participação com o público. A exposição de arquitetura, através da instalação, é abordado como cruzamento entre a comunicação e experiência

45.



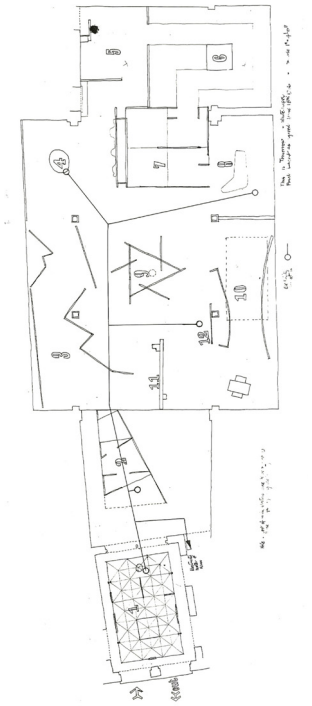
87 "We can put this in focus by noting that display is a verb as well as a noun, active as well as passive (...). As such, it is necessarily informed by definite aims and assumptions and evokes some larger meaning or deeper reality beyond the individual works in the display. In short, it is a form of representation as well as a mode of presentation." Emma Baker, *Contemporary Cultures of Display* , (Yale University Press, New Haven and London in association with The Open University), 13

88 "Visitors were confronted with a labyrinthine installation of leaning walls extending to a height of nine metres, which imparted a physical impact on their experience of space and helped them to understand the conceptual approach of the architect as expressed in over forty models and one hundred drawings." Kristin Feiress, "This is not about art" in *The Art of Architecture Exhibitions* , (Rotterdam : NAi Publishers, 2001), 11

89 "My exhibition at the NAi was composed of architectural models and drawings but went beyond this by including their extension into the concrete space they open to the public. (...) The exhibition literally took on the spirit of an experiment." Daniel Libeskind , "Beyond the Wall" in *The Art of Architecture Exhibitions* , (Rotterdam : NAi Publishers, 2001), 66-69

da arquitetura[90].

Os pavilhões da Serpentine, comissionados pelas galerias de arte contemporânea representam oportunidades de instalação de arquitetura para arquitetos que não tenham, até à data, obra construída em Inglaterra. Tratam-se de instalações que podem experimentar espaços e expandir conceitos de interesse para cada arquiteto, criando reflexões físicas e efémeras que, não dependentes de objetos secundários ou referenciais, são uma mostra de arquitetura.



46.

Já o *display* da exposição de arquitetura foca-se essencialmente em trabalhar com estes elementos secundários e referenciais; utiliza-os como partes e harmoniza-os num todo, explorando ligações que criam outras perspectivas sobre o que é exposto. Em exposições monográficas, por exemplo, o *display* é um modo de trabalhar a coesão da intenção curatorial por detrás da escolha e ligação todos os elementos que formulam a ideia de obra de autor e expõe ideias e temas presentes ao longo do trabalho. Sempre consciente de que não evoca *verbatim* o espaço de cada obra, o *display* consegue construir um contexto que paradoxalmente, mais do que literalmente, procura criar uma relação com aquilo que se está a tentar trazer para o espaço de exposição[91].



47.

Apesar de não ser uma exposição exclusivamente de arquitetura, "This is Tomorrow"[92] e, particularmente, a instalação "Patio and Pavilion", mostram-se como exemplos do espaço enquanto instrumento expositivo e comunicativo. A instalação foi feita por Alison e Peter Smithson em colaboração com Eduardo Paolozzi e Nigel Henderson. Como parte do método de trabalho, os arquitetos criaram uma estrutura imersiva que foi depois completa com objetos escolhidos pelos artistas, fazendo uso do *display* como mote de relação dos objetos entre si e com o espaço da instalação.

Há, simultaneamente, um *display* que trabalha com os objetos expostos e o desenho de um espaço que não é apenas físico. Procuram proporcionar uma reflexão sobre o tema do habitar através da experiência do espaço. Enquanto construção, contraria a ideia de objeto final, polido e desenhado para impressionar e vai buscar a ideia de campo comum ao utilizar uma linguagem construtiva muito simples, onde a configuração

90 "The public was invited to experience a different kind of link between abstraction and experience, between space and structure. (...) In this sense, the architecture exhibition is nothing less than a cross-section of a certain desire to communicate and make vivid the ever-folding and the ever-unfolding life of architecture." Daniel Libeskind , "Beyond the Wall" in *The Art of Architecture Exhibitions* , (Rotterdam : NAi Publishers, 2001), 69

48.



91 "The key aspect of the displayed space is the construction of a context which paradoxically rather than with the situation as found is to be identified with the architectural model to be inserted in it." Wilfried Kuehn, "1:1" in *Displayed Spaces: New Means of Architecture Presentation through Exhibitions* , (Leipzig : Spector Books, 2015), 73

92 A exposição "This is Tomorrow" é o resultado da colaboração de 38 participantes - entre eles arquitetos, designers, artistas e críticos - divididos em 12 grupos, membros do Independent Group. Esteve exposta na Whitechapel Art Gallery em 1956 e resultou de uma reflexão multidisciplinar ao modo de vida moderno.

espacial é quem verdadeiramente fala, permitindo uma leitura intuitiva e em aberto sobre o tema da narrativa curatorial (corroborada pela não utilização de legendas ou painéis de informação ao longo da exposição[93]). Este ambiente de imersão potenciou também o interesse dos visitantes[94] e, talvez por não procurar uma comunicação transmissiva, consegue continuar a despertar novos significados e diferentes reflexões sobre a disciplina.

> *"Patio and Pavillion, created by architects Alison and Peter Smithson and artists Nigel Henderson and Eduardo Paolozzi, exemplifies the legacy of This Is Tomorrow for exhibition-making. (…) Rather than ilustrating architectural ideas through materials related to a built project, this conceptual installation referenced architectural elements in an open-ended way to prompt discussion, contemplation, and discovery."*[95]

A arquitetura pode encontrar no *display* um ponto de conexão importante para que a exposição seja mais do que representação. O *display*, como ato de exposição e comunicação, liga-se naturalmente à disciplina pela utilização do espaço. É aí que surge um modo de produção e reflexão.

DESENHO CURATORIAL

> *"I am going to approach the panorama that we are trying to embrace from a specific perspective. I am talking from the point of view of an architect, (...) I think there are certain things happening between the curatorial and the design practices. In fact, these practices are not clearly separated. Design is not just a service that is delivered when one does an exhibition. Something is happening in-between and I will call it curatorial design because you may not decide if it is design or if it is curatorial practice when you make spatial decisions in exhibiting something."*[96]

O espaço é invisível e imaterial pelo que depende do desenho e da criação de valores, premissas e restrições para que possa ser verdadeiramente percepcionado. Organizá-lo segundo diversas relações, integrá-lo no contexto, pensá-lo à escala humana, oferecer uma nova perspetiva sob a forma de uma experiência; estes são pontos comuns entre

93 "An iconic show in its conception and realisation it has continuously interested artists, theorists and curators ever since due to the challenge it posed for the creative practitioners and visitors alike (...). The latter, with no interpretation panels and other information available, had to make their own judgements as to how to navigate inside the gallery and interpret the works they viewed." (https://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/this-is-tomorrow/)

94 "The show was seen by a thousand people a day. It bore witness to the impact of technology, mass media, commerce, and consumerism (...)." Iwona Blazwick "Temple / White Cube / Laboratory" in *Thinking About Exhibitions* , (London e New York : Routledge, 1996), 127

95 Zoë Ryan , "Advancing ideas: eleven exhibitions" in As Seen, (Chicago : Art Institute of Chicago, 2017), 19

96 Wilfried Kuehn, "1:1" in *Displayed Spaces: New Means of Architecture Presentation through Exhibitions* , (Leipzig : Spector Books, 2015), 73

a arquitetura e o *display* na exposição. Por isso, expor pode ser considerado um ato arquitetónico.

A obra "Socle du Monde" de Piero Manzoni é exemplo desta ideia. Ao criar um pedestal sob o qual está o planeta, Manzoni cria uma visão diferente sobre o mundo. Segundo Wilfried Kuehn, o artista não muda a realidade, mas sim desencadeia uma nova perspectiva e, por isso, o espaço de exposição que cria "não é geométrico, mas sim relacional: como o vemos e enquadramos, e é isso a que chamamos *display*."[97]. Vai mais longe e afirma "Architecture always *displays*"[98]. O vocabulário curatorial escasso torna esta tradução num obstáculo. Primeiro significa que arquitetura é sempre um jogo de relações; nunca é apenas um momento físico, casa ou edifício, mas sim a produção de um contexto. Enquanto verbo, o significado da palavra "*display*" balança entre mostrar, enquadrar, organizar, criar relações. Wilfried Kuehn considera o *display*, não como arquitetura da exposição, mas como arquitetura em si, porque arquitetura não é um objeto, mas sim um contexto, e o *display*, enquanto mostra, enquadramento, organização e criação de relações, atua sob a mesma premissa.



49.



50.

O conceito de *curatorial design*, traduzido livremente para desenho curatorial, abre a porta para uma relação mais simbiótica entre a curadoria, a exposição e o universo de arquitetura. A crítica feita à exposição de arquitetura de não conseguir evocar o espaço que está lá fora e por isso não se tratar de um "verdadeiro" momento arquitetónico, pode encontrar no espaço-entre do *curatorial design* uma maneira de "fazer" arquitetura, de trazer a qualidade relacional que lhe pertence para dentro do espaço expositivo. Ainda que um obra possa funcionar como objeto, são as relações que estabelece - com a envolvente, com a escala humana, com tempo e espaço, entre tantas outras - que lhe atribuem valor enquanto obra de arquitetura. Dentro da disciplina cada arquiteto encontra, durante o projeto, relações diferentes através das quais a ideia se materializa. Encadeia-se uma história que fica nas paredes, que dialoga com a implantação, que cria uma percepção da realidade[99]. Do mesmo modo, o *curatorial design* / desenho curatorial permite que se deixe, através do desenho, algo curatorial; o ato arquitetónico de traduzir ideias em espaço.

> *"Only the most myopic of viewers can credibly assert that he or she only sees a painting or photograph with no relation to its surroundings. An exhibition, after all,*

97 "Manzoni's act does not change reality but triggers a different way to look at it. Thus the space of his exhibiting is not geometrical but rather relational: how we see it and frame it, and this is what we call display. The point is that this is not exhibition-architecture but architecture as such." Wilfried Kuehn, "1:1" in *Displayed Spaces: New Means of Architecture Presentation through Exhibitions* , (Leipzig : Spector Books, 2015), 74

98 Ibidem

99 "Architecture is not only about building or about space making but also about the narration and perception of reality." Idem, 85

is not a slide show; it takes place in space."[100]

A experiência harmoniosa do espaço com os objetos escolhidos confere à exposição uma coerência curatorial que o arquiteto consegue trabalhar e traduzir no projeto expositivo. A exposição "Álvaro Siza Architetto 1954-1979" mostra um olhar que, de modo muito natural, faz coincidir o curatorial e o expositivo com o arquitetónico. Álvaro Siza escolhe todos os trabalhos expostos (bem como a linguagem utilizada para cada um entre esquissos, desenhos técnicos e fotografias) e desenha o *display*, pensado pelo arquiteto para traduzir espacialmente a narrativa do seu processo projetual e construtivo[101]. Como qual outra obra, tem um desenho ritmado que se relaciona com o espaço onde se insere e que cria um sentido de percurso; um modo de relação entre o visitante, o material exposto e a obra do arquiteto.

Álvaro Siza foi " o primeiro curador do próprio trabalho"[102], o que permitiu a expansão do seu modo de trabalho para o *display* da exposição. Este exemplo levanta a questão do arquiteto na exposição de arquitetura, o papel que pode ocupar na curadoria e o desenho curatorial como dispositivo arquitetónico.

ARQUITETO E/OU CURADOR

Comunicar arquitetura pode e deve ser feito através de vários meios, os quais, seguindo a linha de pensamento de que "o meio é a mensagem", terão particularidades próprias, diferentes públicos e maneiras complementares de formular aquilo que a disciplina significa. Todas recaem, em parte, sob a responsabilidade do arquiteto.

O arquiteto pensa, cria, desenha, projeta, constrói, fala, debate, coordena; muito mais há para caraterizar o processo, mas o ponto essencial está na multiplicidade de papéis que contribuem ativamente para a cidade e tudo que o que ela significa. Deixa-se permear pela sociologia, pela filosofia, pelas artes, pela literatura, pelo cinema; vive num constante estado de referências que filtra e canaliza para o projeto. Tem um arquivo de registos da obra, desde das não construídas às que se esperam intemporais e é simultaneamente um artista com direitos autorais e um mediador, entre ideias, especialidades e pessoas.

100 Henry Urbach , "Exhibition as Atmosphere" in *Curating Architecture* , Log 20, Fall 2010 (New York : Log, 2010), 13

101 "For the 1979 show, the selection would be once more on Siza's responsibility (...). Siza designed even the display organising the space through a central display element: a V shape self-standing structure formed by repetition of black panels (...). The 2 mm squared cardboard, 1.25m each side, disclosed the conceptual process of the design - sketches and technical drawings - referrings to all the exhibited works; additionally, a group of some equally large photographs (...) concentrated in a short selection of buildings and aimed at giving a 'quick image of the language evolution.'" Ana Neiva, *Exhibiting Portuguese Architecture. Twentieth-Century Curatorial Strategies* , Tese de Doutoramento, (FAUP, 2020), 238

102 "(...) Siza had the advantage of being the first curator of his own work. This beginning enabled Siza to highlight the strongest characteristics of his work, to choose the processual elements that best characterised his specific work methodology, and to expand these ideas into the display design." Idem, 237

Discuti-lo no mundo curatorial é refletir sobre como orbita a exposição de arquitetura e de que maneira é que contribui para a comunicação da disciplina, o que se traduz em três (potenciais) perspetivas, conjugáveis entre si e até possivelmente interligadas para formarem uma só: arquiteto exposto (conteúdo), arquiteto na exposição (contentor) e arquiteto curador[103].

A exposição de arquitetura dá sempre uma lente de observação sobre a disciplina que pode ou não basear-se no trabalho de um ou mais arquitetos. Quando o faz, surge o primeiro papel do arquiteto na exposição: o arquiteto como conteúdo, como tema a abordar na exposição. Quer seja com o objetivo de produção de conhecimento, de organização de espólio, de dar a conhecer a obra ao público, entre tantos outros, o arquiteto motiva a narrativa curatorial e torna-se a espinha dorsal da comunicação. O olhar sobre a disciplina é lançado a partir da reflexão que o curador faz em relação ao arquiteto / grupo exposto.

> *"When you're a curator, it's interesting to involve architects in the exhibition design, because exhibitions that don't have an inventive design are doomed to oblivion."*[104]

O papel do arquiteto não se esgota apenas como tema e pode tornar-se participante ao ser chamado para desenhar o *display* da exposição; esta pode ser direcionada ao próprio trabalho ou a outro tema, quer seja de arquitetura, arte ou qualquer outra área. O arquiteto passa faz parte de uma equipa geralmente coordenada pelo curador e contribui para a construção da exposição.
Para entender este papel importa perceber a evolução do papel do curador aliada ao foco na exposição enquanto meio, que fez surgir o termo *exhibition-maker*[105]. A tradução mais literal, "fazedor de exposições", aponta para o significado que pretende distinguir a função de preservar a arte do ato de fazer exposições e, como tal, apontar para a importância do seu processo de produção. A função de *exhibition-maker* pode ser equiparada ao papel de realizador de cinema, que coordena todo o processo colaborativo que baseia uma exposição e ao qual recaem todas as decisões que compõem o corte final[106]. Neste

103 Esta distinção tripartida é feita como modo de análise mais focada na particularidades de cada um dos papéis, mantendo a convicção de que a curadoria e o design da exposição são ações complementares, partes de um todo que apenas faz sentido quando existe em conjunto.

104 Hans Ulrich Obrist , *Everything You Always Wanted To Know About Curating* , (Berlin: Sternberg Press, 2011), 70

105 "In short, good exhibitions have a definite but not definitive point of view that invites analysis and critique, not only of the art but of the particular weights and measures used in its evaluation by the exhibition-maker. That term has only recently come into use and despite its bulkiness, it is preferable in this context to curator to the extent that it acknowledges the existence of a specific and highly complex discipline and separates the care of or preservation of art - a curator's primary concern - from its variable display." Robert Storr, "Show and Tell" in *What Makes a Great Exhibition?* , (Philadelphia : Philadelphia Exhibition Initiative, 2006), 14

106 "In sum, the exhibition organizer occupies, or should occupy a position analogous to that of a film director who works collaboratively with everyone else involved in the process of making a movie, but who is assured, in spite of all contrary pressures, of final cut." Idem, 16

caso, o corte final é o espaço construído pela narrativa que o *exhibition maker*, como um maestro, cuidadosamente harmoniza entre as partes para que o conteúdo crie impacto no público[107]. Como tal, precisa de uma equipa, na qual constam profissionais de várias áreas, desde áreas técnicas como iluminação e som, comunicação, design gráfico, entre outras, entrando, também, a arquitetura.

O arquiteto entra na equipa para contribuir para o design do *display* ou da instalação. A participação passa, em grande parte, pela projeto expositivo, onde as premissas estabelecidas pelo curador são trabalhadas para dar à exposição o ambiente pretendido.

> *"Very often, architecture curators are architects. This specificity can have two paradoxical effects: one the one hand, it can lead to a concentration on internal disciplinary issues (...), in a quite hermetic way; on the other, it can mean a particular set of skills regarding spatial thinking and organisation, what can be used to provide a meaningful experience of the exhibition space. Frequently curation and exhibition design are considered independent action; nevertheless, even when two different authors or teams develop them, its success depends on the articulation of the concept design with the curatorial discourse."*[108]

O arquiteto curador aparece naturalmente como expansão da arquitetura no mundo curatorial, onde muito do trabalho feito foi desenvolvido por arquitetos, como o exemplo já mencionado de Phillip Johnson e a "Modern Architecture: International Style", Álvaro Siza e a exposição "Álvaro Siza Architetto 1954-1979" ou Jean Leering que ocupou o cargo de diretor do museu Van Abbe entre os anos 60 e 70 e cujas exposições foram pioneiras na exploração do problema de expor arquitetura[109]. A responsabilidade entregue à disciplina de fazer a própria curadoria traz o risco de pensamento hermético mas, ao mesmo tempo, estabelece um campo de conhecimento que permite explorar a exposição como momento arquitetónico. O arquiteto curador pode lançar o olhar sobre o próprio trabalho, utilizando uma narrativa que permita explorar temas, recorrentes ou inovadores, do modo de trabalho; ou sobre a disciplina, questionando o panorama cultural, político e social.

107 "The exhibition-maker's job is to arrange this encounter between people and what puzzles them in such a fashion that they will derive the maximum benefit and pleasure from it (...) and make something out of the new experience." Robert Storr, "Show and Tell" in *What Makes a Great Exhibition?* , (Philadelphia : Philadelphia Exhibition Initiative, 2006), 24

108 Ana Neiva, *Exhibiting Portuguese Architecture. Twentieth-Century Curatorial Strategies* , Tese de Doutoramento , (FAUP, 2020), 86

109 "Leering took a similar approach in the El Lissitzky exhibition in 1965/66, with its reconstruction of the Proun space, and the Theo van Doesburg exhibition in 1968/69, with its full-scale model of the Flower Room in Villa Hyéres from 1924/25. (...) These exhibitions can certainly be criticized because they illustrate how architecture in museums was still primarily presented as a plastic art. (...) Nevertheless, part of the difficulty of exhibiting architecture in a museum had been addressed (...)." Bart Lootsma, "Forgotten Worlds, Possible Worlds" in *The Art of Architecture Exhibitions* , (Rotterdam : NAi Publishers, 2001), 18-19

No entanto, dos três papéis mencionados, este é o que tradicionalmente se considera mais afastado da prática arquitetónica.

No que toca ao arquiteto exposto, aceita-se a exposição como exposição sobre arquitetura. Historicamente foi o modo primordial de apresentação e divulgação da disciplina, quer para público especializado, para que os exemplos apresentados se tornassem referências de estudo, quer para um público não especializado, cuja opinião conferiu um sentido de valorização à arquitetura apresentada. Por exposição sobre arquitetura entende-se que é uma exposição que mostra temas da prática, olhando para obras, contextos e espólios com o objetivo de apresentar arquitetura

O mais próximo que se aceita da exposição como dispositivo de arquitetura é o projeto exposivo, pela semelhança natural que mantém, enquanto projeto, com o projeto de arquitetura. A ideia de que apenas a obra construída constitui trabalho de arquitetura tem vindo a declinar nos últimos 40 anos[110] e o desenho de exposições é uma de várias possibilidades, considerada de valor equivalente a qualquer projeto[111], que abre o leque de opções[112] e, por isso, contribui ativamente para uma reflexão sobre o que é fazer arquitetura.

Já no lado da curadoria, e da possibilidade do arquiteto ser curador do próprio trabalho ou do trabalho de outros, há ainda muito espaço inexplorado para expandir a ideia da exposição como dispositivo arquitetura. A exposição como consumo e apresentação é um dado adquirido; mas é importante perceber que uma estrutura curatorial traz a produção intelectual também para a discussão. Permite que a disciplina se possa debruçar ainda mais sobre o que é arquitetura e, ao mesmo tempo, criar exposições que, para além do que o que expõem e como são expostas, são também elas arquitetura.

> *"The question of authorship and the curator has been contested ground in the last few decades, the presumption being that the curatorial role has seeped in the realm of the artist and threatens at times to eclipse the latter's position and independence*

110 "Architects produce "work" that is executed by, commented on, paid for, and used by others, but others themselves produce no "work" in architectural terms. Critics, even if now as celebrated as Diderot, produce secondary literature concerned with what is called the primary object. (...) The persistence of this peculiarly narrow and shockingly hierarchical definition of "the work" nothwithstanding, significant efforts to change terms of this structure have characterized much of the intellectual development in architecture over the past 30 years." Sylvia Lavin , "Showing Work" in *Curating Architecture*, Log 20, Fall 2010 (New York : Log, 2010), 5

111 "This is the same intellectual proposition that permitted architecture to be distinguished from building, to become also drawing, which became text, texts which in turn became constructions, and so on. The "work" of an architect could at that point take many forms, not just the conventional ones of drawings, models, and buildings, but also books, installations, institution building, etc." Idem, 6

112 "There are almost countless ways of exhibiting architectural ideas today: spread in magazines, installations in courtyards, buildings in museums, furniture artfully arranged in a living room (...). The wealth of options is essential to the work of expanding the notion of what can be considered the "work" of architecture." Idem, 9

> *(...). The critique of the author curator risks hindering much-needed experimentation and exploration of new forms of display within the museum, new approaches that undoubtedly require authorship and a rethinking of the contextualization of art."*[113]

Esta construção da exposição como um dispositivo de arquitetura, levanta a questão da autoria; como é que se conjuga a ideia autoral com a exposição enquanto obra? O debate acerca da autoria na exposição surge no campo curatorial a partir do momento em que o curador se assumiu como figura autónoma e a exposição passou a ser pensado como meio. É uma questão predominante na arte, discutindo a relação de autoria entre curador e artista na exposição, pelo que é essa a base convocada para a investigação; no entanto, uma vez que a arquitetura não precisa / utiliza a exposição do mesmo modo que arte, a questão da autoria pode ser colocada segundo moldes diferentes. Importa perceber que é uma questão relativamente recente na curadoria de arte e como tal, também muito recente em arquitetura.

Na arte, a principal crítica é feita na perspectiva de que o artista pode ver o seu trabalho limitado ou ofuscado pelo trabalho do curador e criar uma batalha autoral. Jens Hoffman explicita a necessidade de entender a autoria da prática curatorial como "parte de um esforço maior que encoraja a diversificação dos modelos de exposição através de um foco na subjetividade dos criadores."[114] Há um esforço conjunto (não hierárquico) entre artista e curador que funciona, não por uma relação de necessidade ou dependência, mas sim por colaboração com vista a uma produção útil para todos os lados[115]. A exposição é sempre fruto da culminação de um multiplicidade de autores[116] e a subjetividade que cada um traz para cima da mesa permite criar um espaço mais rico.

O arquiteto, em qualquer um dos três papéis mencionados (como conteúdo, como contentor e como curador) terá sempre contribuição enquanto autor, a partir de perspectivas diferentes; quer enquanto objeto de exposição e através do qual se comunica e explora arquitetura, quer enquanto produtor do contentor que dá corpo à exposição e responde a premissas curatoriais, quer enquanto responsável pela criação de uma narrativa curatorial que enriquece a produção arquitetónica em diferentes níveis.

113 Jessica Morgan, "What is a curator?" in *Ten fundamental questions of curating* , (Mousse Magazine, 2013), 19

114 "This journal's understanding of curatorial practice as a form of authorship (...) is a part of a larger effort to encourage the diversification of exhibition models through a focus on the subjectivity of their creators." Jens Hoffman, "Endnote", *The Exhibitionist*, Issue 2 , June 2010 , 61

115 "To romanticize the artist as a cretive genius who requires a horde of facilitators to help execute his or her artistic vision seems shortsighted; so does the idea that curatorial endeavors must respond - after the fact, so to speak - to what artist are producing. (...) Both should pull at the same end of the rope, developing arguments in dialogue to create a fruitful and nourishing relationship." Jens Hoffman, "Endnote", The Exhibitionist, Issue 2 . June 2010 , 61

116 "The reality is that any exhibition or display is the culmination of a multitude of authors." Jessica Morgan, "What is a curator?" in Ten fundamental questions of curating. (Mousse Magazine, 2013), 19

Há várias questões que podem ser levantadas no campo da curadoria de arquitetura: a conjugação entre a exposição enquanto obra de arquitetura e enquanto obra do curador e até que ponto são duas vias conjugáveis; o trabalho arquitetónico do curador, que utiliza arquitetura para expressar arquitetura; como é que autoria se apresenta na exposição e de que modo entra para o trabalho do arquiteto.

EM *DISPLAY*

A escolha dos casos de estudo em análise é feita sob a consideração de que todos consideram a exposição importante para a arquitetura e a abordam segundo diferentes perspectivas que contribuem para o entendimento das práticas expositivas e curatoriais como partes pertinentes da prática da arquitetura.

Outros autores e exposições poderiam integrar esta escolha, todos passíveis de ser analisados segundo os critérios que serão aqui utilizados; no entanto, e sob a impossibilidade de os abarcar a todos, olha-se para o panorama nacional e internacional, estabelecendo assim dois campos que se contrastam e complementam.

As questões levantadas previamente tornam-se em temas de análise; convocam-se diferentes exposições de arquitetura, olhando para o projeto curatorial que lhes dá origem, os seus componentes e forma / *display*, e procura-se olhar para a exposição como trabalho arquitetónico a partir de quatro escritórios, dois internacionais e dois nacionais. O mar de opções leva a uma inevitável escolha por aproximação, talvez tendenciosa e intuitiva, de (quase) arquiteta a arquiteto. No entanto, é submetida a uma estrutura que se desdobra em momentos, todos eles em órbita do tema do desenho curatorial.

Os primeiros dois campos são os já referidos panoramas nacional, representado pelos arquitetos Aires Mateus e o escritório ARX Portugal, e internacional, pela dupla de arquitetos Herzog & de Meuron e o arquiteto Rem Koolhaas com o escritório OMA/AMO; que permitem ter uma amplitude de leitura mais diversa.

Em linha com a questão levantada previamente do papel do arquiteto na exposição de arquitetura, procura-se, num estudo mais geral das exposições feitas por e sobre cada um, encontrar exemplos que possam ser abordados segundo várias vertentes do arquiteto como conteúdo, como responsável pelo contentor e do arquiteto curador, explorando as interligações de papéis que podem acontecer e também a forma como funcionam quando são submetidos a uma dinâmica de curadoria externa.

Para cada caso de estudo são escolhidas duas exposições que, no conjunto geral de todos os casos de estudo, formam duas posições diferentes: por um lado são analisadas exposições onde há um grande controlo por parte do arquiteto em relação a todas as decisões curatoriais que a exposição envolve e que permitem perceber não só a exposição como momento de arquitetura, como também como modo de reflexão sobre o que é arquitetura no processo de cada um. Por contraste, são analisadas também exposições que, contando com a presença do arquiteto, são de responsabilidade curatorial externa, e permitem entender como é que a linguagem, a experiência e a comunicação são abordadas por um curador e qual o papel do arquiteto enquanto conteúdo.

As exposições estudadas permitem ainda discutir quatro temas principais que se podem associar ao desenho curatorial e que representam diferentes abordagens à exposição como dispositivo de comunicação e produção arquitetónica: a reflexão do pensamento arquitetural através do *display* da exposição, particularmente no caso de Herzog & de Meuron; a exploração da arquitetura através do seu ambiente material, a partir das exposições do escritório OMA / AMO; a construção de uma experiência da arquitetura nas exposições de Aires Mateus; e a comunicação de arquitetura para um público não especializado através dos ARX Portugal.

Olhando para o panorama nacional, tanto ARX Portugal como o escritório Aires Mateus contam com uma prática de arquitetura diversificada e abrangente onde a exposição (e também a publicação) ocupam um lugar de relevo. Para os arquitetos Aires Mateus, a exposição de arquitetura é utilizada como instrumento de trabalho e de expansão dos conceitos por trás da arquitetura que praticam, procurando utilizar a liberdade do espaço expositivo para reflexão e pensamento sobre a disciplina. No caso da ARX Portugal, embora com menos produção expositiva, a preocupação curatorial é igualmente relevante. José Mateus, arquiteto do escritório ARX Portugal, é presidente e fundador da Trienal de Arquitetura de Lisboa, um passo importante para a curadoria de arquitetura em Portugal e que reflete a consciência da necessidade de investigar e divulgar a prática arquitetónica pela curadoria, praticada também nas exposições feitas pelo escritório

No panorama internacional, a escolha de Rem Koolhaas e do escritório OMA/AMO parece inevitável. O escritório conta com várias exposições e publicações, fazendo curadoria do próprio trabalho ao longo dos anos do escritório e apresentando formatos que formulam arquitetura para lá da "obrigação da construção".[117]. Incluem como prática arquitetónica a exposição, a publicação e a investigação, sendo a produção basta vasta em qualquer um dos campos; no site apresentam 53 exposições em campos diversos, desde arquitetura à moda, e 73 publicações, das quais 32 foram feitas pelo escritório. O

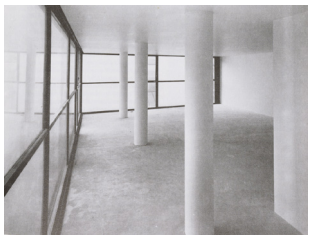
117 Rem Koolhaas, *Content*, (Colónia: Taschen, 2004), 20

caso dos Herzog & de Meuron justifica pela relação que mantém com a exposição como modo de produção arquitetónica desde muito cedo na prática da arquitetura, de como é exemplo a exposição paradigmática (e escolhida para análise) "Architektur Denkform". A constante produção de exposições quer pelos arquitetos quer em colaborações com curadores mostra um grande contributo para a curadoria da arquitetura e grande exploração e experimentação através do meio exposição enquanto produção e comunicação.



51.


52.


53.

HERZOG & DE MEURON

"ARCHITEKTUR DENKFORM", ARCHITEKTURMUSEUM BASEL, 1988

"Herzog & de Meuron: Our exhibition at the Basel Museum of Architecture has served as a model for the way we have gone about things. It was a very important event for us, allowing us to further research on the relation between façade and image, on the façade made up of, constituted of images. So it was not the celebration of young architectural talent, but a real working and research tool.

Rémy Zaugg: The exhibition was entitled 'Architektur Denkform', literally in English 'architectural form of thought'."[118]

CONTEXTUALIZAÇÃO

Dez anos decorridos do início do escritório, Herzog & de Meuron são convidados a fazer uma exposição no Architekturmuseum Basel, apenas três anos após a renovação que salvou o edifício moderno da demolição e o converteu em museu de arquitetura[119]. "Architektur Denkform" esteve aberta ao público entre outubro e novembro de 1988.

PROJETO CURATORIAL

A relação da arte com a arquitetura está presente desde o início dos Herzog & de Meuron. Jacques Herzog foi responsável por várias instalações em galerias de arte feitas no fim dos anos 70, onde teve oportunidade de explorar formas e materiais menos tradicionais na arquitetura[120]. O escritório estava a dar os primeiros passos e, através da relação com a arte e o espaço expositivo, criou instalações que considera "elementos dispersos de arquitetura"[121]. Terá talvez sido este o início do modo como pensam e fazem exposições.

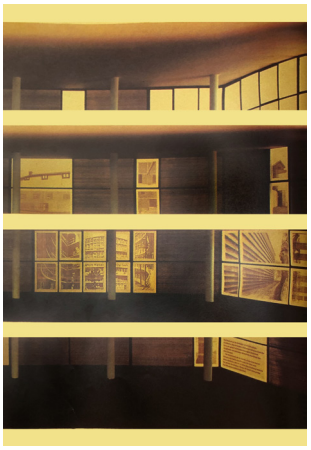
118 Rémy Zaugg, Jacques Herzog e Pierre de Meuron, "Five Exhibitions on H&deM by H&deM" in *Herzog & de Meuron, an exhibition* , (Ostfildern-Ruit: Cantz, 1996), 9

119 Originalmente desenhado pelos arquitetos Rasser Vadi e considerado um exemplo do modernismo suíço pós-guerra, o edifício tinha o nome de "Domus" e teve uso residencial e comercial até à renovação de Diener e Diener entre 1984-1985, pelo que a exposição Architektur Denkform terá sido uma das primeiras expostas pelo museu. Atualmente, o museu de arquitetura localiza-se na Kunsthalle Basel. (https://architekturbasel.ch/die-kraft-des-schlichten-das-domus-haus-in-basel/) (tradução livre)

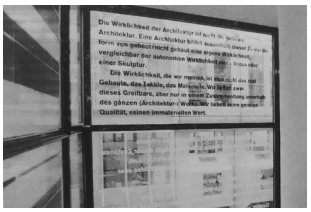
120 "I've had several exhibitions in art galleries in Switzerland (...). It was the end of the seventies (...) H&deM was getting off the ground. We didn't get enough work. There was a dearth of projects. Especially projects which would have given us the opportunity to explore the architecture we desired or imagined. In particular we wanted to experiment with materials and forms unknown or untypical in architecture (...)." Rémy Zaugg, Jacques Herzog e Pierre de Meuron, "About Collaboration" in *Herzog & de Meuron, an exhibition* , (Ostfildern-Ruit: Cantz, 1996), 30-31

121 "(...) For us, it was the rudiments of a language that we were able to learn, and through it begin to express ourselves in the world of architecture (...). In hindsight we have come to understand that these diverse installations in art galleries were more the scattered elements of an architecture to come than autonomous sculptures, even if we considered them as artistic attempts." Idem,31

"In this vein we developed for each location a quite unique exhibition conception, which in turn - and here we are thinking in particular of the exhibition at the Museum of Architecture in Basel - an architectural project in itself. We consider our most important exhibitions, that is the most successful in the sense we have just tried to explain, as autonomous works. That's why they are included in our list of architectural works, bearing a number like any other of our buildings."[122]



54.



55.

Atribuir o mesmo valor arquitetónico a exposições e edifícios é um gesto esclarecedor da importância das exposições enquanto produções arquitetónicas para Herzog & de Meuron que conseguem, através deste meio, encontrar mais um modo de experimentar arquitetura. Reconhecem que, quando a exposição inclui um ou mais edifícios, os elementos presentes são mediações utilizadas para representar a realidade exterior ao espaço expositivo com os quais trabalham para, simultaneamente, construir uma realidade autónoma e refletir sobre aquilo que está a ser documentado[123].

Na exposição "Architektur Denkform", embora haja alguma reflexão sobre o trabalho de uma década, há uma narrativa curatorial com intenção clara de ultrapassar a representação de cada projeto. Como o nome indica, a exposição é utilizada como "forma do pensamento arquitetural", quer sobre a própria obra quer sobre a disciplina em geral[124]. Na parede da exposição (e também no catálogo), lê-se a frase "a realidade da arquitetura não é a arquitetura construída. Fora do estado de construída / não construída, a arquitetura forma a sua própria realidade.". A narrativa curatorial procura, por isso, trazer para a exposição o valor imaterial da arquitetura: pensar para lá da obra construída e criar um ambiente que se percepciona como arquitetónico.

Para tal, formulam a exposição através de ferramentas que utilizam na prática arquitetónica, como a ligação ao contexto[125] e a exploração da materialidade, e utilizando a própria obra como conteúdo, deixam que essas relações evoquem uma

122 Rémy Zaugg, Jacques Herzog e Pierre de Meuron, "An Approach to the Exhibiton" in *Herzog & de Meuron, an exhibition* , (Ostfildern-Ruit: Cantz, 1996), 43

123 "On the contrary, in an exhibition room the building is represented, mediated by plans, sketches, models, videos, photos, but is not present itself. (...) But even so, is there a way of presenting, exhibiting and putting things together, which would allow us to achieve more than a simple accumulation of documents? Is it possible in an exhibition room to constitute a place, which, similar to a building site as it exists outside in the town, might be a reality for itself, and which at the same time reflects the reality of a documented building? Up to now we have always endeavoured to understand the setting of an exhibition this way." Idem, 42-43

124 "(...) the Architectural Museum Basel offered the first chance to Herzog & de Meuron for an extensive retrospective of their work. However they did not make it a show of their works but instead used the occasion as a medial form of thinking about their own work and architecture in general." Gerhard Mack, *Herzog & de Meuron 1978-1988 : The Complete Works* , Volume 1, (Birkhäuser, 2013), 197

125 "It is important to us to find the right architecture for each place, which, if possible, is then completed by the city. (...) we want to pursue existing inceptions in order to complete the city, so to speak." Jacques Herzog, Theodora Vischer, *Conversation between Jacques Herzog and Theodora Vischer*, May 1988 (https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/writings/conversations/vischer-2-en.html)

atmosfera baseada na qualidade relacional da arquitetura.

PROJETO EXPOSITIVO

> *"Herzog & de Meuron: (...) For us, an exhibition of architecture should essentially be based on a single guiding conception which is both well defined and thought out and which brings to view the approach adopted. The exhibitions in Basel, Venice; New York and now Paris are to our mind exemplary because they demonstrate the various ways of achieving this aim."*[126]

A reflexão sobre arquitetura é feita através uma atmosfera que parte da interação de elementos projetuais de Herzog & de Meuron com o museu e o contexto envolvente.

Situado no centro de Basileia, o edifício do museu despertou particular curiosidade pela relação que mantém com a cidade, o que influenciou a exposição quer na escolha dos projetos apresentados, quer no *display* dos mesmo.



56.

Por um lado, graças ao sistema de organização por numeração utilizado pelos arquitetos, é possível perceber que, à data, teriam participado em 46 projetos, entre os quais figuravam os nove eleitos para a exposição, maioritariamente casas ou edifícios habitacionais, com exceção de três. É algo inevitável ligar esta escolha à localização do museu e de questionar o modo como a exposição procura ligar-se ao local e ser ela

126 Rémy Zaugg, Jacques Herzog e Pierre de Meuron, "About Collaboration" in *Herzog & de Meuron, an exhibition* , (Ostfildern-Ruit: Cantz, 1996), 24

própria um momento de arquitetura.

Por outro lado, há uma ligação com o contexto através da fachada da vidro, aberta sobre um quarteirão residencial, que permite que Herzog & de Meuron experimentem uma nova materialidade: o plano transparente é preenchido com serigrafias das obras dos arquitetos. As imagens, ao invés do sentido de escala ou de representação das obras em questão, procuram relacionar-se com a envolvente por justaposição e de mostrar a "ideia subjancente à realidade arquitetural"[127] em que as obras estão inseridas. A obra ganha outra dimensão, enquanto material capaz de interagir, e mesmo gerar, outro ambiente[128].

> *"The exhibited models and plans formed an integral part of the space. Models and plans formed a unity with the space of the architectural images as these merged with the town. Models and plans were simple plastic and graphic documents which could be read and studied close up in their own right, but which could also be grasped and understood, almost physically, through the building..."*[129]

Para além de várias serigrafias (a preto e branco, e a cores) e de um expositor com elementos gráficos, a exposição continha também a obra "The Face" de Helmut Federle e uma maquete emprestada por Adolf Krischanitz, fruto de um projeto colaborativo com a dupla de arquitetos.



57.



58.



59.

127 "Silkscreens were printed on the glazing, each of them custom-made for the exhibition (...). They engage with the building and become part of it (...) because of the potential of the cropped images to relate to their surroundings. Similarly, the images do not focus on the familiar perspectival rendition of real architecture, but rather on the intrinsic idea underlying these architectural realities." HERZOG & DE MEURON (online) (https://www.herzogdemeuron.com/index.html)

128 "Their own architecture was not an object of demonstration, but a material that could adopt the architectural museum in Basel and change it into a new environment." Gerhard Mack, *Herzog & de Meuron 1978-1988 : The Complete Works* , Volume 1 , (Birkhäuser, 2013), 197

129 Rémy Zaugg, Jacques Herzog e Pierre de Meuron, "Five Exhibitions on H&deM by H&deM" in *Herzog & de Meuron, an exhibition* , (Ostfildern-Ruit: Cantz, 1996), 10-11

"The numerous exhibitions thus far realized by Herzog & de Meuron have been based on an inner relationship with their architecture. Building to these architects means: exposing, emphasizing spaces, lines and surfaces, making relationships and weights visible. This applies to the urban projects as well as to the individual designs, as the private house in Leymen near Basel (nº 128), are exhibited, staged almost like an installation and in the process become containers that surround the like taking place in them. Presenting their work in exhibitions therefore is never just a display of built and unbuild projects, but serves Herzog & de Meuron as a means of understanding specific characteristics of their architecture."[130]



60.

"HERZOG & DE MEURON: UNE EXPOSITION", CENTRE GEORGE POMPIDOU, 1995

"Herzog & de Meuron: We do not hide the fact that we are proud of our collaborations with artists (...). These forms of collaboration have also taught us a lot. The desire to learn has always been a motivating factor for us. And collaboration has always been an opportunity for us to learn something which has helped us progress in our work. We are forever seeking dialogue."[131]

130 Gerhard Mack, *Herzog & de Meuron 1992-1996 : The Complete Works* , Volume 3 , (Birkhäuser, 2005), 125

131 Rémy Zaugg, Jacques Herzog e Pierre de Meuron, "About Collaboration" in *Herzog & de Meuron, an exhibition* , (Ostfildern-Ruit: Cantz, 1996), 23

CONTEXTUALIZAÇÃO

A exposição "Herzog & de Meuron: Une exposition" é exposta no Centre George Pompidou entre 8 de março a 22 de maio de 1995. Sete anos depois da "Architektur Denkform", surge como extensão da colaboração de Herzog & de Meuron com o artista suíço Rémy Zaugg[132].



61.



62.

PROJETO CURATORIAL

A exposição traz uma nova forma de colaboração entre o artista e os arquitetos, na qual constam projetos como o Studio Rémy Zaugg, mostrando o lado transdisciplinar que Herzog & de Meuron trazem para a prática arquitetónica.

Rémy Zaugg, enquanto curador, procura pensar sobre o que é expor arquitetura[133]. Aborda o projeto curatorial através de uma identidade plural, não só como artista, mas também curador e escritor[134]. O que se traduz numa lente transdisciplinar que convoca a própria experiência, enquanto questiona como é que se pode entender a exposição de arquitetura.

> *"Rémy Zaugg: Whether I devise an exhibition of my own pictures of the work of others the problematic remains the same. On each occasion it is a matter of dealing with*

132 "For their thus far largest retrospective in Paris, they entrusted the exhibition to Rémy Zaugg with whom they already realized a number of projects, such as the master plan (No. 60) and student housing of Dijon University (No. 64), the urban study "Baselm an evolving city? (No. 77) and Zaugg's studio in Mulhouse(No. 133)" Gerhard Mack, *Herzog & de Meuron 1992-1996 : The Complete Works* , Volume 3 , (Birkhäuser , 2005), 125

133 "Herzog & de Meuron: What induce you to accept mounting an exhibition of our work? / Rémy Zaugg : I saw in this task the chance of posing again the problem of an exhibition of architecture (...)" Rémy Zaugg, Jacques Herzog e Pierre de Meuron, "An Approach to the Exhibition" in *Herzog & de Meuron, an exhibition* , (Ostfildern-Ruit: Cantz, 1996), 62

134 "Herzog & de Meuron: You are not satisfied with doing exhibitions where you show your own pictorial works. You also write texts about the act of exhibiting and you conceived exhibitions of other artists' work (...) or now, the exhibition of our architectural work. How do you explin this? We know of no other artist who does this. / Rémy Zaugg : I don't exactly what an artist is. As for me and myself, I am actually in the process of inventing my job or, at least redefining it." Rémy Zaugg, Jacques Herzog e Pierre de Meuron, "An Approach to the Exhibition" in *Herzog & de Meuron, an exhibition* , (Ostfildern-Ruit: Cantz, 1996), 57



63.

the works. And each time it becomes an exhibition. (...) When I do an exhibition of my own pictures it's because I have something still more to express via act of exhibiting (...). That I did an exhibition of Giacometti's work because I had something to say."[135]

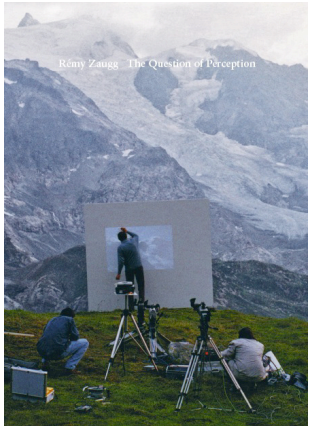
A ideia de que as peças expostas podem, através da composição da exposição, expressar uma narrativa é basilar na exposição de arquitetura, para que possa ser vista como mais do que representação de uma obra que lhe é exterior. No caso da arquitetura, Rémy Zaugg chama-lhe "resíduos"[136], criados durante o processo arquitetural e abandonados depois do processo construtivo. Estes resíduos não são vistos como desperdício ou lixo, inferiores ao momento construído, mas como materiais de trabalho com os quais é possível criar uma "nova e autossuficiente realidade, autónoma na sua expressão"[137]. Todos os elementos apresentados - desenhos, maquetes ou fotografias - são tratados como documentação, independentemente da sua forma ou função no processo, pelo que não há hierarquização na forma como são pensados e expostos[138].

Valorizar o material que compõe o processo não significa, no entanto, que se exponha uma coleção exaustiva. Mais do que mostrar todos os elementos processuais, a narrativa curatorial da exposição formula uma conjugação com os que se mostram mais relevantes para a construção de uma realidade que, autónoma ao edifício que representam, se liga ao pensamento e processo arquitetural.

"For want of the real buildings existing somewhere in the world, the exhibition of architecture can do no more than present, express, invite us to live through some research, a path, a quest, a movement of architectural thinking."[139]

Importa, também, mencionar a influência do Centre George Pompidou, onde decorreu a exposição, enquanto edifício e enquanto instituição. Situado numa área emblemática de Paris, o centro tem um contexto de constante movimento e animação. Rémy Zaugg

64.



135 Rémy Zaugg, Jacques Herzog e Pierre de Meuron, "An Approach to the Exhibition" in *Herzog & de Meuron, an exhibition* , (Ostfildern-Ruit: Cantz, 1996), 59-60

136 "Rémy Zaugg: (...) the sketches, plans, construction designs, models are working documents. (...) They are scraps, the products of a reflexion moving towards the construction of buildings." Idem, 64

137 "Mounting an exhibition of architecture means therefore working with waste products. It is an attempt to construct, with these waste scraps, a new, self-sufficient reality, autonomous in its expression." Idem, 64

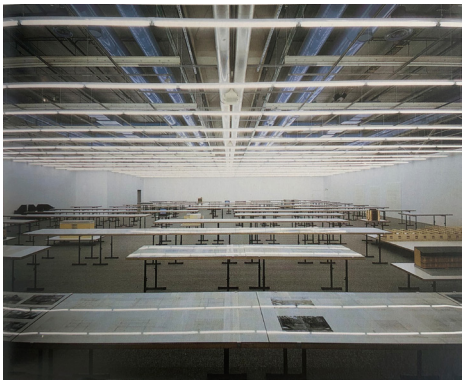
138 "H&deM: Why did you limit yourself to tables to present all objects? Z: Why? Because all these things without exception are documents and because I treat all documents in the same way. Should I exercise power and introduce hierachy?(...) Am I to claim that a certain type of document is worth more than another? (...) Come off it." Idem, 65-66

139 Rémy Zaugg, Jacques Herzog e Pierre de Meuron, "An Approach to the Exhibition" in *Herzog & de Meuron, an exhibition* , (Ostfildern-Ruit: Cantz, 1996), 64

procura contrastar com o *hullabaloo*[140] da envolvente, utilizando um gesto firme e simples, que se impõe no ambiente e desacelera o ritmo exterior para que a exposição possa comunicar.



65.



66.



67.

PROJETO EXPOSITIVO

Uma vez que é a documentação que permite que se crie uma realidade nova e "autónoma na sua expressão", é também ela que dá o mote para pensar o *display*, inspirado em exposições prévias feitas por Rémy Zaugg. A mesa é o elemento central que, por ser contínuo e expor todos os elementos escolhidos do processo e obra de Herzog & de Meuron, marca a ideia do documento como parte da construção de um processo[141].
A exposição ocupa uma única sala. O *display* evoca silêncio, concentração e atenção, palavras geralmente associadas ao museu, mas talvez não ao Centre George Pompidou e à respetiva envolvente. O curador procura relacionar a exposição com o seu contexto[142], trabalhando-a pelo contraste do gesto: amplo, repetitivo e definido pelos planos claros e silenciosos da luz, das paredes laterais e das mesas.

Filas de mesas paralelas entre si criam um plano horizontal que, ao entrar, se percepciona como um todo; há um ideia de coerência captada no primeiro olhar, interrompida apenas por pequenos vislumbres de algumas maquetes e reforçada pelo plano de iluminação

140 "Rémy Zaugg: The Centre is a sort of site englobing the square in front of the building and extending to the popular quarter, the neighbouring streets (...) . The reigning mood is one of great animation. It is contagious. So faced with this frenzy, this hullabaloo, with this kind of human turmoil, and almost too human, only a simple grand gesture, slow but tenacious could impose itself, come to expression, make itself seen and heard." Rémy Zaugg, Jacques Herzog e Pierre de Meuron, "An Approach to the Exhibition" in *Herzog & de Meuron, an exhibition* , (Ostfildern-Ruit: Cantz, 1996), 70

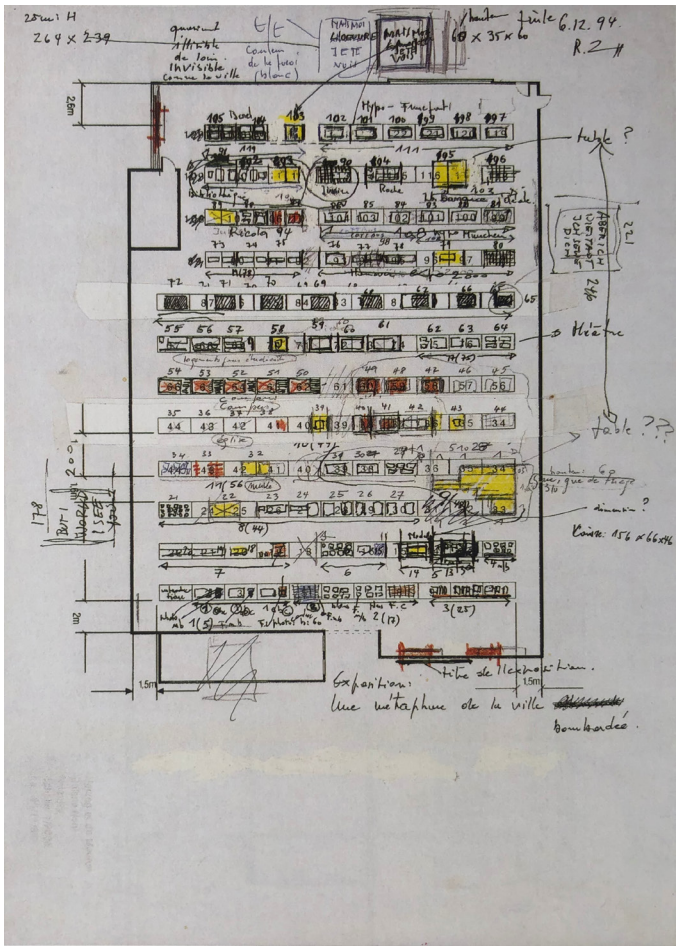
141 "Rémy Zaugg: (...) goes back to my exhibition at the Lucerne Kunstmuseum in 1991. There were two parts (...) the main floor taken up with pictures, an on the upper floor a single big room, cut off from the rest, where my books and various publications were set out in rows of tables (...). As the room isolated from the others was smaller this time, the parallel rows of tables in which the documents were presented, took up the entire space in and homogenous way (...) I thought almost immediately of this form of presentation for the exhibition of architecture, since it operates with documents (...)." Idem, 63 -64

142 "Rémy Zaugg: As we were saying earlier, real buildings are absent from an exhibition of architecture. The only architecture present in the exhibition is that of the very locality in which the exhibition takes place. The exhibition should therefore reckon with its locality, which it uses and exploits, it should work with it, and in return, the locality will inevitably work the exhibition." Idem, 70

no teto que se espelha nas mesas. Seguem uma organização cronológica não rígida, com eixos de circulação pontuais, para que o visitante, que se pretende que circule livremente, possa localizar o ponto em que se encontra no processo dos arquitetos.

Os elementos expostos conjugam trabalhos do curador, fotografias de Thomas Ruff e maquetes, plantas, esquissos, fotografias, planos urbanos e fotomontagens realistas dos projetos de Herzog & de Meuron. Apresentam-se sem qualquer distinção hierárquica[143], num plano que valoriza a ideia de conjunto mais do que o objeto individual, demarcando a ideia de que são algo para além de si próprios[144].

A ideia de exploração do pensamento arquitetural completa-se com o pensamento do curador sobre a possibilidade de terem sido colocadas mais mesas, neste caso vazias, deixando em aberto um processo que nunca acaba, um espaço para o movimento de pensamento que está por acontecer[145].



68.

143 "Herzog & de Meuron: Why did you limit yourself to tables to present all the objects? (...) / Rémy Zaugg: Why? Because all these things without exception are documents and because I treat all documents in the same way." Rémy Zaugg, Jacques Herzog e Pierre de Meuron, "An Approach to the Exhibition" in *Herzog & de Meuron, an exhibition* , (Ostfildern-Ruit: Cantz, 1996), 66

144 "Rémy Zaugg: (...) a model is one of the architect's tools, ballast to a reflexion, the final aim of which is something other than itself." Idem, 67

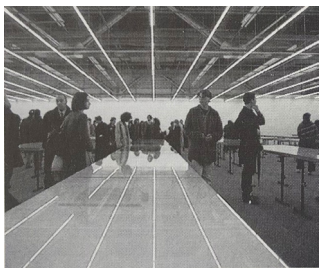
145 "Rémy Zaugg: That would have been fantastic. Six or nine rows of empty tables. Tables in wanting. Tables ready to receive, welcome, show the pursuit of research. Tables turned not to what has been done, but what is to be done." Idem, 69



69.



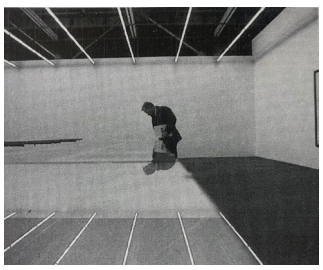
70.



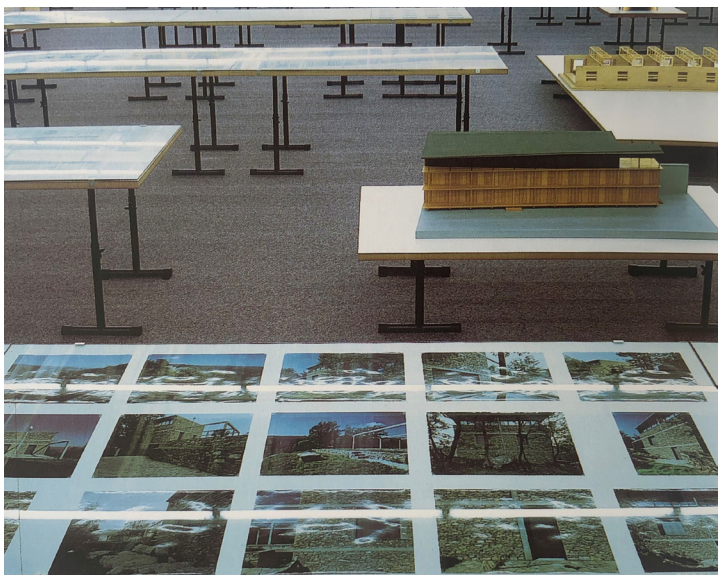
71.



72.



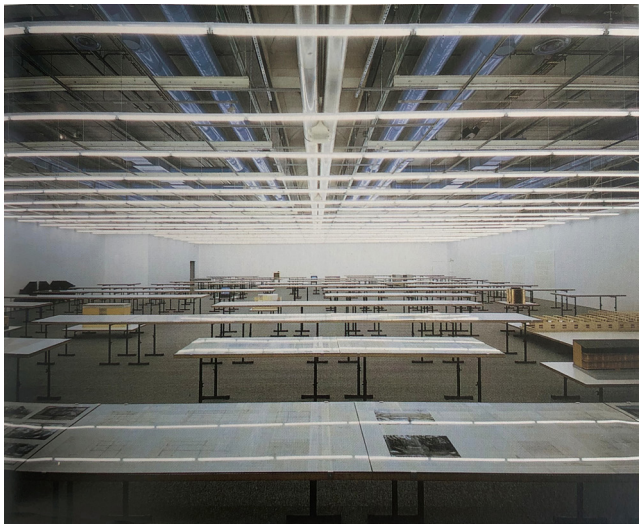
73.



74.

“ARCHITEKTUR DENKFORM” e **“HERZOG E DE MEURON: UNE EXPOSITION”**

O título da exposição “Architektur Denkform”, traduzido para “*architectural form of thought*” ou “forma do pensamento arquitetural” parece adivinhar a premissa essencial das exposições apresentadas: é utilizada como espacialização de formas de pensar arquitetura, quer pelos próprios arquitetos, quer pelo curador, exterior à disciplina. Ambas parecem concentrar-se na arquitetura de Herzog & de Meuron como um meio através do qual fazem a exposição e refletem sobre arquitetura.



75.



76.

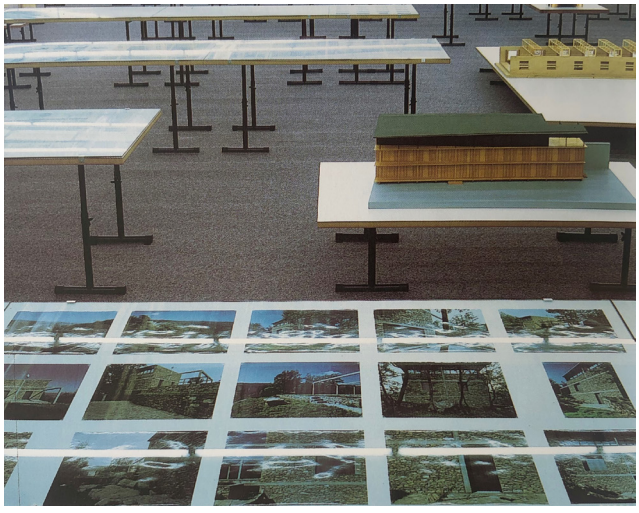
A abordagem une-se na utilização de elementos de arquitetura para criação de uma realidade autónoma ao objeto a que se referem. Rémy Zaugg chama a esses elementos “resíduos”, ou desperdícios noutra tradução possível da palavra *waste*; como restos que ficam depois do fabrico de algo. O que acontece através das exposições apresentadas é o reaproveitamento destes elementos, já utilizados para pensar uma obra de arquitetura e que agora são (re)utilizados, através da lente expositiva, para pensar arquitetura a partir de outro ângulo.

Ambas se ligam à questão do pensamento arquitetural a partir de ângulos diferentes. Rémy Zaugg afirma que a exposição de arquitetura não pode fazer mais que “apresentar, expressar, convidar para viver através (...) do movimento do pensamento arquitetural” e por isso pensa a “Herzog & de Meuron: Une exposition” como uma reflexão sobre a exposição de arquitetura, sob a inquietação de como é que expõem os elementos do processo de modo a criar uma realidade autónoma (não dependente do produto construído). A “Architektur Denkform”, fiel ao título, é uma reflexão sobre arquitetura, em que se utilizam imagens / elementos representativos da obra construída como elementos de interação com um contexto, para produzir uma atmosfera que é em si um ambiente arquitetónico.

É interessante perceber que ambos utilizam a obra na exposição como um meio para um fim, não de representação, mas como parte da linguagem que constrói tanto o projeto curatorial como o projeto expositivo. Convocam colaborações com artistas e aproveitam a liberdade que o espaço expositivo oferece.

A questão da autoria esbate-se no esforço colaborativo que Herzog & De Meuron convocam nas suas exposições. Olhando para a "Une exposition" percebe-se que Rémy Zaugg é o curador que orquestra a exposição, mas também que Herzog & de Meuron não são apenas conteúdo, o que é confirmado pelo catálogo[146] onde mostram a reflexão conjunta sobre alguns temas referentes a exposições de arquitetura, e à "Une exposition" em particular.

No caso da "Architektur Denkform", o que talvez a torne mais autoral, será a influência direta na obra de Herzog & de Meuron. A exposição não só é um marco no percurso arquitetónico do escritório e recorrente exemplo da abordagem dos arquitetos ao ato de expor, mas também o primeiro projeto onde utilizam a serigrafia na fachada, uma abordagem que se repete em várias obras nos anos após a exposição[147]. É uma mostra do valor arquitetónico da exposição não só como obra, mas também como campo de reflexão e experimentação com influência na construção.



77.



78.

146 O catálogo é o livro *Herzog & de Meuron, an exhibition.* citado ao longo deste texto.

147 "The imprinting of building shells is taken up again in the following years in the designs of the Ricola hall in Mullhouse, the Blois Cultural Center, the libraries for the Paris-Jussieu and the Technical University Eberswalde, the orthodox church in Zurich and the museums in Munich in concrete, glass, plastic and marble." Gerhard Mack, *Herzog & de Meuron 1978-1988 : The Complete Works* , Volume 1, (Birkhäuser, 2013), 197

REM KOOLHAS / OFFICE FOR METROPOLITAN ARCHITECTURE

"CONTENT", NEUE NATIONALGALERIE, 2003

> *"At OMA making and exhibition is as intensive a task as making architecture. An exhibition is imagined, scripted, organized in material, and installed in space in the same ways as architecture. (…) Thorough research is conducted in tandem with design. (…) For OMA, an architectural exhibition is a medium for having the world engaged in its world, to address the general public, and engage itself in the world. It is, therefore, becoming more and more an arena where architecture is seen and talked about as one component of a social complex (…)"*[148]

A exposição "Content" é exposta na Neue Nationalgalerie em Berlim, entre novembro de 2003 e janeiro de 2004. O OMA conta com quase 30 anos de produção, sendo que os projetos expostos foram desenvolvidos entre 1996 e o ano da exposição. Ainda que não seja da exclusiva responsabilidade curatorial do arquiteto Rem Koolhaas (ou produzida relativamente cedo no percurso do escritório, como nos restantes casos de estudo), a "Content" mostra uma investigação curatorial ao próprio processo sob a premissa do OMA simultaneamente como curador e conteúdo[149].



79.



80.



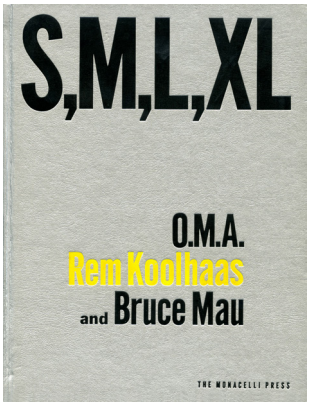
81.

148 Kayoto Ota , "Curating as Architectural Practice" , *Log 20*, Fall 2010 (New York : Log, 2010), 141

149 Idem, 141

PROJETO CURATORIAL

> *"When starting "Content" there was one prototypical image: a flea market. It is a setting that could be found in any city, where you can find all kinds of mundane things and enjoy being lost. If you pass by, it's hard not to be tempted to step in, skim through objects, reach out your hands in curiosity. But how would we embody an exhibition out of this idea?"*[150]



82.

A exposição nasce da ideia de fazer uma retrospetiva do trabalho do OMA nos anos que sucederam a S,M,L,XL, uma publicação que reunia todo o trabalho feito até 1995[151]. Para a materializar, quer conceptualmente quer fisicamente, surge a imagem de uma feira de rua; uma atmosfera urbana onde se pode deambular, com objetos de várias origens e formatos com os quais o público pode interagir.

Tipicamente, o arquivo serve de ponto de partida para "extrair uma teoria ou estabelecer um sistema de organização para os projetos"[152]; no entanto, no caso da "Content" foi o volume do material de arquivo que deu o mote para a narrativa curatorial.

Todo o material deveria ser analisado e documentado para que pudesse encontrar o seu lugar na exposição, o que exigia espaço e material de organização. O arquivo foi transportado para um armazém, com metade da área da Neue Nationalgalerie, o que permitiu perceber a escala do espaço expositivo[153] e estabelecer um conceito de planeamento urbano, de modo a organizar os 2000 metros quadrados da galeria onde a exposição ia acontecer. A quantidade de objetos e a necessidade de os organizar para que pudessem ser selecionados para a exposição final fez com que a equipa procurasse materiais deixados na rua[154] - paletes de madeira, grades de metal, entre outros - como partes do sistema expositivo, o que fundamenta a ideia de feira de rua, feita com materiais improvisados.
Pensar a exposição como um ambiente urbano tornou-se na "regra do jogo"[155], ou seja,



83.

150 Kayoto Ota , "Curating as Architectural Practice", *Log 20*, Fall 2010 (New York : Log, 2010), 143

151 "'Content' was to be a retrospective exhibition of the work of OMA and its think thank AMO that occured after S,M,L,XL, which had covered the entire trajectory of OMA'S career since founding." Idem, 143

152 "What could typically follow this initial stage is to extract a theory or establish a system of organizing the projects, finding common threads or contracts. But not in our case." Kayoto Ota , "Curating as Architectural Practice", *Log 20*, Fall 2010 (New York : Log, 2010), 143

153 "We literally stepped outside the office to an old warehouse and brought in all of the archive to all of the projects pertinent to the seven years from 1995 to 2003. (...) The vacant warehouse we found was exactly half the size of the ground floor of the Neue Nationalgalerie, which, at 2,000 square meters, was too vast to imagine even for the architects. And unless you get a sense of scale, you don't know where to begin." Ibidem

154 "After going through the vast volume of materials, we began exploring for an exhibiting system. The team went out on the street and walked around to find objects." Idem, 144

155 "The key to curating an exhibition is to find a rule for a game that is fun to play with." Idem, 143

a premissa e materialização da narrativa curatorial, o que se traduz num *display* como objeto imaterial que estava também a ser exposto[156].

> *"This operation was, as usual, a process of trial and error each day, going backward and forward, or suddenly warping. It certainly would not fit the typical linear process in which the curator 'writes' the story and the designer gives form to it. At OMA, the work of curating and designing takes place as one synthetic process. The content can be informed by the container, or vice versa, and mutual inspiration and information constantly take place."*[157]





84.

"OMA / AMO 'CONTENT' prima parte", Youtube

"OMA / AMO 'CONTENT' seconda parte", Youtube

"OMA / AMO 'CONTENT' terza parte", Youtube

PROJETO EXPOSITIVO

Depois de analisar o projeto curatorial é possível perceber que não pode ser desassociado do projeto expositivo[158]. O conteúdo gera a narrativa curatorial e simultaneamente o *display* da exposição. É a junção dos objetos de arquivo que cria a narrativa curatorial e espacial crítica, sob uma dinâmica urbana como modo de comunicação de arquitetura e de relação com o público.

Num paralelismo com a abordagem feita na publicação S,M,L,XL, o desenho curatorial procura "traduzir a experiência da arquitetura"[159]. Importa perceber que a experiência da arquitetura mencionada prende-se, não como uma experiência espacial, mas como uma experiência do processo que compõe e que está por detrás da arquitetura. Em vez de utilizar fotografias realistas da obra, ou seja, imagens de representação do seu espaço, a publicação utiliza as imagens como dispositivos conceptuais para criar uma leitura crítica do material que aborda. De modo semelhante, a "Content" não se limita a produtos finais, utiliza objetos processuais, material de escritório, informação analítica e maquetes a grande escala. Desloca, fisicamente,, a ideia de arquitetura gerado interior dos OMA para o espaço expositivo, todos os fragmentos, conceitos e imagens que alimentam a sua visão de arquitetura, e expõe-na sem pretender traduzir uma obra. Para corresponder com a narrativa curatorial, todos esse fragmentos definem quarteirões, na tentativa de materializar o processo numa linguagem familiar ao público, mas

156 "(...) only by having had this experience of playing with real objects and improvising tools in the environment were able to later make break-through, which was to organize the exhibition in the form of urban planning. (...) Thus the exhibition also become an immaterial exhibit of the subject/architect." Kayoto Ota , "Curating as Architectural Practice" , *Log 20*, Fall 2010 (New York : Log, 2010), 143, 144

157 Idem, 142-143

158 Importa também notar que Jens Hommert, o responsável pelo desenho da exposição, esteve envolvido em todo o processo curatorial.

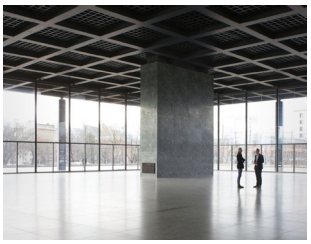
159 "S,M,L,XL pretende traduzir a experiência da arquitetura. As obras construídas não se mostram através das habituais imagens imaculadas dos espaços abstrata e estetizada dos espaços que se procura. Rejeita-se a neutralidade do ponto de vista, explorando uma forma activa de dar a ver." Luís Santiago Baptista, "S,M,L,XL: Um Atlas da Arquitetura Metropolitana" in *Koolhaas Tangram*, (Porto: circo de ideias , 2014), 46

que talvez, mais do que simular a realidade da cidade, procurem formular uma nova realidade, construída a partir do material de pensamento.

Também como a S,M,L,XL, a exposição é massiva no seu tamanho e conteúdo. O *display* utiliza a parede como modo de compartimentação relacionada com um tema ou projeto e modo de exposição visual[160],simulando quarteirões de uma cidade. No entanto, é a experiência de um ambiente caótico, de feira de rua, sem aparente regra ou geometria, que domina o espaço expositivo, uma composição em alto contraste (e ao mesmo tempo complementar) com o silêncio da arquitetura da Neue Nationalgalerie[161].



85.



86.

A ideia do *display* como material da exposição, iniciada na narrativa curatorial da exposição como ambiente urbano, é reforçada por uma estrutura de andaimes que permite ver a exposição de forma panorâmica; uma possível analogia ao arranha-céus sobre a cidade metropolitana. Desde maquetes de edifícios emblemáticos a pequenas maquetes de estudo, passando por gráficos e mapas produzidos pela investigação do

160 "(...) Hommert came up with a partition unit to be used to compartmentalize spaces within the huge gallery space. The unit was a large wooden wall as high as the human eye (150 cm), wide enough to create space within (200 cm) and thick enough to hold a small model on top (45 cm). Both vertical faces were to be covered with visual presentations that created an environment for the space within." Kayoto Ota , "Curating as Architectural Practice" , *Log 20*, Fall 2010 (New York : Log, 2010), 144

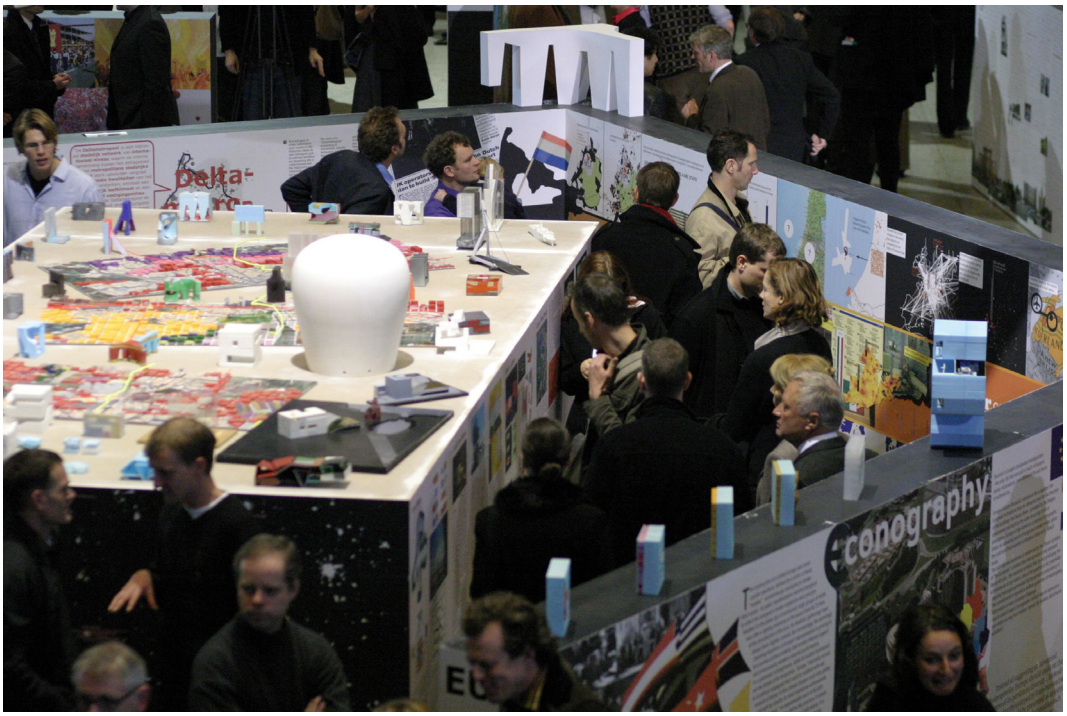
161 "Most recently, in 2003 the exhibition "Content," Rem Koolhaas and OMA took aim at the pristine purity of the glass box filled it up with scattered material from designing their most recent buildings and urban projects - models and maquettes in different materials and scales, graphic presentations of research data and imagery, material studies, engineering calculations, and even the media spectacle of global politics. If in Mies time the production of difference or events required emptiness, today, Koolhaas implies, it requires fullness of content, the entropy of junk, and the flows of information and politics as much as matter." Jeffrey Kipnis, "Mies's New National Gallery: Empty and Full" in *What Makes a Great Exhibition?* , (Philadelphia : Philadelphia Exhibition Initiative, 2006), 83

AMO, tudo se organiza em quarteirões temáticos.
O paralelismo com a S,M,L,XL[162] estabelece pontos de contacto entre a publicação e a exposição com o objetivo de esclarecer o modo como o OMA utiliza meios de produção fora da concepção tradicional de arquitetura. A crítica construída com um espectro visual e plástico amplo, cujo conteúdo em abundância convoca variadas relações com mundo (culturais, políticas, entre outras), é uma expansão da visão que Rem Koolhaas tem sobre a arquitetura.

> *"Em Koolhaas e no trabalho inicial do seu Office for Metropolitan Architecture, a arquitetura deixa de ser uma entidade una e coerente no sentido clássico, e passa a viver da colagem, justaposição e sucessão de várias realidades. Tal como acontece com um filme, com a cidade ou com a própria vida. A complexidade e contradição de Venturi atingem aqui um novo patamar, não diretamente ligado à história da arquitetura e às suas dimensões mais barrocas, mas ligado à pulsão contraditória das diferentes histórias com que nos cruzamos na metrópole (…). E isto traz uma qualidade nova, vibrante, à arquitetura (…)"*[163]



87.



88.

162 "Em S,M,L,XL reinventa-se o projecto de arquitetura. Normalmente associado a um acto criativo que se materializa numa obra genial, para o OMA um projecto é um campo de batalha (...) No limite, o projeto é um processo." Luís Santiago Baptista, "S,M,L,XL: Um Atlas da Arquitetura Metropolitana" in *Koolhaas Tangram* , (Porto: circo de ideias , 2014), 44

163 Pedro Gadanho, "As Arquiteturas de Rem Koolhaas" in *Koolhaas Tangram* , (Porto: circo de ideias , 2014), 13

"OMA / PROGRESS", BARBICAN ART GALLERY, 2011

"When the Barbican invited us to make an exhibition about ourselves we originally wanted to use the notoriously 'difficult' space of the gallery (…) to our advantage. (…) But after OMA'S apotheosis of self-enactment in Content, our last major exhibition, (…) we realised that an interpretation by outsiders would be a logical next step. So we decided to surrender control of the exhibition to Rotor (…)"[164]

"OMA / PROGRESS" coincide com as quase quatro décadas de trabalho do OMA. As três décadas anteriores tinham sido assinaladas com exposições ou publicações[165] que parecem indiciar o seu trabalho como sendo "sistematicamente 'curado' ao longo dos anos nas muitas presenças, apresentações e representações, definindo paradigmas inovadores no campo da cultura arquitetónica, quer em termo editoriais, quer expositivos."[166] Esta linha de curadoria "interna" rompe-se com o projeto de curadoria e investigação do coletivo belga Rotor, que está na base da exposição "OMA / Progress", exposta na Barbican Art Gallery entre outubro de 2011 e fevereiro de 2012.

"(…) diferindo bastante das propostas anteriores, esta exposição não constitui um statement das operações arquitectónicas e urbanas do OMA mas sim um exercício analítico sobre o escritório."[167]







89.

"Rotor : Investigating OMA (full lenght)", Youtube

PROJETO CURATORIAL

O coletivo belga Rotor descreve-se como "prática cooperativa de design que investiga a organização do ambiente material"[168]. Utilizam a investigação, feita de modo empírico, como um dispositivo central[169] nos projetos que realizam, onde incluem a exposição como formato que permite aprofundar temas de interesse[170].

Já tinham trabalhado com "resíduos" do OMA, a propósito do "Ex Limbo", um projeto de investigação ao material arquitetónico e cénico dos desfiles feitos pelo escritório

164 Descrição da "OMA Progress" (https://www.oma.com/projects/oma-progress

165 A primeira década é assinalada coma exposição "The First Decade", a segunda com a publicação S,M,L,XL e a terceira com a exposição "Content" e o livro com o mesmo nome.

166 Inês Moreira, "OMA Progress" in *Koolhaas Tangram* , (Porto: circo de ideias , 2014), 67

167 Idem, 67

168 "About Us" in Rotor site (https://rotordb.org/en/about-us)

169 "Research is central in all Rotor's projects. (...) In every case, we rely on a strong empirical approach." "Research" in Rotor site (https://rotordb.org/en/projects/research)

170 "Exhibitions are a format that allows us to deepen a specific theme that makes us curious. We usually carry out ourselves the research process, the curating and the scenography of the exhibitions. We often realize the installation as well." - "Exhibitions" in Rotor site (https://rotordb.org/en/projects/exhibition)



91.

para a Prada. O projeto curatorial partiu da "curiosidade pelos materiais utilizados"[171] e concentrou-se em mostrar (ou em expor segundo outro olhar) materiais que, depois de cumprir o seu propósito, são deixados num limbo. É a curiosidade pelos materiais, desta vez materiais de arquivo do OMA, que abre a investigação de Rotor ao escritório.

A afirmação de Koolhaas - "a exposição é deles e o trabalho é nosso"[172] - mostra como a exposição é feita como uma interpretação que utiliza o trabalho do OMA, uma visão crítica do ambiente material do escritório dada por uma participação exterior que olha para o processo do escritório (sob a forma dos seus materiais) como material para dissecar e expor ao público.



90.

> *"It is not a collection of really big stories, it is a collection of several hundreds of really small stories. (…) This exhibition is a collection of coups de coeurs, it's a collection of things we found remarkable and we spent as much as possible selecting these items."*[173]

A narrativa curatorial é formulada de modo intuitivo, através de *coups de coeurs* - reações experienciadas pelos curadores enquanto se cruzavam com os materiais - que resulta na

171 "Ex limbo (...) is an investigation of the architectural and scenographic elements realized for the fashion show sets designed by Prada and OMA for more than a decade. (...) The starting point of this project is a curiosity for the materials used, the reasons why they have been conserved, and how this was practically managed. Rotor's work consists in bringing forth the 'remnants' of a world that after a moment of meaningful splendor is discarded and put in limbo, inviting a second look at the forgotten." "Ex Limbo" in Rotor site (https://rotordb.org/en/projects/ex-limbo)

172 "Rem Koolhaas on the OMA/Progress Exhibition at the Barbican", Vimeo, upload por BD Online (https://vimeo.com/46496871)

173 Ibidem

divisão das exposições em secções organizadas por temas, escolhidos de modo livre[174]. Focada nos materiais, físicos e informativos, a investigação, e a narrativa curatorial que formulou, "afastou-se definitivamente do discurso arquitetónico, da genealogia dos trabalhos ou das vigorosas declarações que nos habituámos a esperar das tomadas de posição do OMA/AMO."[175]

A curiosidade pelo material vai dos desenhos e maquetes, elementos mais tradicionais de uma exposição, até documentos de negociação com o cliente, papéis deitados ao lixo e peças de origem desconhecida[176], o que permitiu uma abordagem profunda ao escritório, não só à prática arquitetónica e toda a experimentação que envolve, mais comum de ser apresentada, como também ao lado burocrático e empresarial do OMA.

Partem do paradigmático problema das exposições de arquitetura estarem "condenadas a alguma forma de representação"[177], para o qual apresentam uma possível perspetiva: mostrar a arquitetura como um processo a partir dos seus materiais, numa exposição que é sobre o que consideram ser a essência da arquitetura : como é que o público quer que o mundo seja[178].

PROJETO EXPOSITIVO

> *"In a sense, Rotor is the anti-OMA: borderline material fetishists, contemplative types, slow, resistant, consensus-driven, a group of young architects who decided for some reason not to be architects."*[179]

Ainda que o OMA afirme que os Rotor decidiram não ser arquitetos, há uma qualidade relacional na exposição dos objetos que escolheram; são os objetos, e as relações que

174 "We worked with loosely related subjects, loosely defined thematics, that allowed to decide 'okay this goes into this room, this goes in the other room.' But those thematics are not an academic framework; they're really about how the things work in the space." "Rem Koolhaas on the OMA/Progress Exhibition at the Barbican", Vimeo, upload por BD Online (https://vimeo.com/46496871)

175 Inês Moreira, "OMA Progress" in *Koolhaas Tangram* , (Porto: circo de ideias , 2014), 70

176 "A análise dos muitos processos, projetos, maquetas, arquivos de imagem, amostras de materiais, documentos sobre novas obras, arquivos secretos e cestos de papéis, assim como as peças de formas estranhas de origem desconhecida (mas que se afiguram interessantes em termos de forma e tamanho ou simplesmente enquanto novo material 'artificial') (...)" Ibidem

177 "The problem with architecture exhibitions is that they can't show what they promise: architecture. When you can't put buildings or masterplans in an exhibition space, you're condemned to some form of representation." Texto na entrada da exposição (retirado de imagem disponível no site do coletivo Rotor) (https://rotordb.org/en/projects/oma-progress)

178 "This show is still about the essence of architecture: how do you want the world to be. What changes is the absence of rethoric; we invite you to think for yourself." Idem

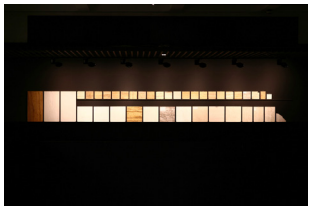
179 Descrição da "OMA Progress" (https://www.oma.com/projects/oma-progress)



93.



94.



95.



92.

mantém entre si, que ajudam a construir os temas e o desenho dos espaços expositivos que ocupam. Uma vez que não há linhas temáticas rigidamente definidas, os curadores tiveram (alguma) liberdade na associação espacial dos objetos, que se reflete também no *display*, ignorando um desenho linear ou cronológico.

O desenho do primeiro piso é reutilizado da exposição anterior[180], refletindo o interesse pela reutilização do ambiente material e uma "tática para estabelecer continuidades materiais no interior do espaço expositivo"[181]. Estabelece o *background* e estrutura do OMA: são apresentadas todas as publicações, sobre as mesas utilizadas durante o processo de investigação[182], e vários projetos suspensos numa linha de folhas, imergindo o público no ambiente material do escritório. No segundo piso, salas que partilham a mesma configuração espacial, são apropriadas conforme a temática presente - "places, and what to do with them", "white, shiny", "materials", entre outras - criando um ambiente marcado pela interpretação crítica de Rotor, representada por conjuntos de objetos e o respetivo *display*, que formulam a temática da sala. Não há uma regra aplicada a toda a exposição, sendo que cada sala é composta de forma diferente.

96.



A diversidade do *display* prende, por um lado, com a narrativa curatorial comandada pelos cerca de 450 objetos, construindo um ambiente material tão diverso quanto a

180 "downstairs (the first floor) which was also not decided by us because we just recycled the previous design." "Rotor: Investigating OMA (Full Lenght)", Youtube, upload por Barbican Centre (https://youtu.be/ktq8Jv6-2HE)

181 Inês Moreira, "OMA Progress" in *Koolhaas Tangram* , (Porto: circo de ideias , 2014), 73

182 "A simples escolha das 'melhores mesas' para instalar no escritório de Roterdão transformou-se num ponto de entrada simbólico em que as mesas comissariadas (...) reflectem a política do espaço de trabalho (...) e vieram mais tarde a determinar a estratégia de exibição e instalação dos objetos, elevando a mesa à condição de 'pedestal supremo'.") Idem, 70

diversidade dos materiais (de desenhos a faturas) que, longe do escritório, respondem a uma outra leitura que não a de arquivo, onde estavam inseridos previamente. Por outro lado, a liberdade com que desenham cada sala incita ao pensamento e leitura própria do material que confirma o texto de abertura da exposição de proporcionar a "essência da arquitetura", optando por uma comunicação que não tem em vista a transmissão de um modo de fazer, mas sim levar à construção de questões por parte de quem visita.



97.



98.



99.

"CONTENT" e "OMA/PROGRESS"

Estes dois exemplos mostram diferentes maneiras de olhar para a exposição a partir do mesmo material. Para além dos habituais objetos secundários e referenciais presentes na exposição de arquitetura, utilizam todo o material disponível no escritório. Ambas formulam a narrativa curatorial a partir da investigação feita aos arquivos, utilizando o processo e tudo o que o envolve como conteúdo expositivo; no entanto os resultados produzidos são diferentes.



100.



101.

Aexposição"Content"émais explorada enquanto exposição como arquitetura; o desenho curatorial concentra-se num conceito de feira de rua, relacionando imediatamente a exposição ao urbanismo e à cidade, e toda a construção expositiva serve para alimentar a experiência da intensidade dos elementos, conceitos e preocupações que alimentam a arquitetura do OMA / Rem Koolhaas / AMO. O processo curatorial e o expositivo estão intrinsecamente ligados; é na relação com o conteúdo que surge a "regra do jogo", ou seja a narrativa curatorial, e é na investigação e organização de todo o material que o sistema expositivo é criado.

Como o próprio título indica, é o conteúdo que domina todo o projeto expositivo, saturando o ambiente com diferentes formatos visuais e espaciais. Toda a comunicação parece voltada para o público (e em parte para a divulgação do escritório) com a formulação do desenho curatorial como conceito de cidade (facilmente apreendido pelo público) ou a utilização de maquetes impressivas de edifícios emblemáticos. Enquanto projeto autoral, afirma o OMA e um modo de ver e fazer arquitetura, explorando a exposição como extensão da prática e formulação da cultura arquitetónica[183].

A exposição "OMA / Progress" aproxima-se mais da exposição como arquitetura. O ambiente material investigado, dissecado e exposto a partir de uma narrativa curatorial feita por um grupo de curadores externos ao OMA, apresenta a exposição como um meio de produção de conhecimento, sobretudo focado em desmontar e questionar tudo acerca do processo de arquitetura dentro de um escritório, através dos OMA. Não

183 Inês Moreira, "OMA Progress" in *Koolhaas Tangram* , (Porto: circo de ideias , 2014), 67

há intenção de assinalar os 40 anos do OMA, nem de seguir a linha traçada de "definir paradigmas inovadores no campo da cultura arquitetónica". O projeto curatorial segue uma linha intuitiva, com o objetivo de proporcionar uma leitura crítica sobre o material apresentado que suscite questões no público, que o levem a refletir e a pensar sobre "o que querem do mundo".

A questão da materialidade, do valor do material, da reciclagem do material, de trazer para luz a montagem do projeto de arquitetura em toda a sua amplitude são questões, subtilmente muito atuais, abordadas a partir de uma lente especifica empírica (uma ferramenta apresentada no "About Us" do site coletivo). A experiência é também responsável pela escolha curatorial dos objetos - *coups de coeur* - que se expande para o *display.* Enquanto que na "Content" o *display* utiliza "quarteirões" como espacialização do tema em análise, ao qual correspondem vários objetos, na "OMA/Progress" os objetos são postos no mesmo espaço, de modo a criarem sinergias que os aproximam e evocam uma temática.



102.



103.

AIRES MATEUS

"AIRES MATEUS : ARQUITETURA", CENTRO CULTURAL DE BELÉM, 2005-2006

> *"Manuel Aires Mateus: O que me interessa é o impacto da experimentação sobre as pessoas. (…) (a linguagem arquitetónica) é dada por esse tipo de experimentação, que considero uma experimentação física, e o que me interessa é interferir nesse comportamento com o desenho da espacialidade, mas a espacialidade entendida de uma forma completa não de uma forma visual."*[184]

CONTEXTUALIZAÇÃO

A exposição "Aires Mateus: Arquitectura" decorreu entre 14 de outubro de 2005 e 15 de janeiro de 2006, na galeria 1 do Centro Cultural de Belém (CCB). Foi galardoada com o prémio AICA[185] em 2006 e, segundo Manuel Aires Mateus, seguiu para Mendrisio, onde ficou sediada[186] .



104.

184 Fátima Marques Pereira, "Manuel Aires Mateus" in *Exposições,* (Porto: Setepés, 2007), 103

185 "Os Prémios AICA/MC (Associação Internacional de Críticos de Arte/Ministério da Cultura) foram ontem atribuídos ao artista plástico Pedro Calapez e aos arquitectos Manuel e Francisco Aires Mateus.(...) Estes prémios anuais (...) visam distinguir carreiras nas artes plásticas e Arquitectura, a pretexto de um projecto ou exposições realizadas." Ana Marques Gastão e Paula Lobo, "AICA distingue trabalhos de Pedro Calapez e Arquitectos Aires Mateus" , *Jornal Diário de Notícias* , 22 de Fevereiro de 2006 (https://www.dn.pt/arquivo/2006/aica-distingue-trabalhos-de-pedro-calapez-e-arquitectos-aires-mateus-636238.html)

186 "Manuel Aires Mateus: Mentalmente, estávamos a construí-la (a exposição) há muito tempo. Aliás, porque tínhamos já colocado essa hipótese, se ela não fosse realizada cá, arrancávamos com a exposição lá fora." Fátima Marques Pereira, "Manuel Aires Mateus" in *Exposições,* (Porto: Setepés, 2007), 117

Ao contrário dos restantes casos de estudo, aparece de modo mais tardio no percurso dos arquitetos. Surge no seguimento de um convite por parte de Delfim Sardo, dezassete anos após a fundação do atelier, e é feita em colaboração com Diogo Seixas Lopes, que assume a figura de curador. Havia uma vontade de refletir sobre o trabalho realizado até então sob a forma de exposição[187] , iniciada a propósito da participação na revista Prototypo[188], seis anos antes da exposição no CCB, que desafiava os arquitetos a refletir sobre a própria obra e sobre a respetiva representação[189] .

PROJETO CURATORIAL

O convite feito, tanto a Aires Mateus como a Diogo Seixas Lopes, manifesta a intenção para uma exposição sobre o percurso do atelier que procure ser "um momento de reflexão sobre as práticas de apresentação e comunicação, contendo material de documentação visual dos projectos e obra construída, mas também situações arquitetónicas que façam o público experienciar zonas relevantes da prática arquitetónica destes arquitetos." [190] Estava inserida num conjunto de quatro exposições a ocupar o espaço do CCB[191] que partilhavam o centro de exposições, oferecendo "Quatro Visões sobre o Espaço"[192] : um ciclo que pretendia refletir sobre a relação corpo / espaço e cujas exposições mantinham um eixo de circulação sem barreiras ou sentido hierárquico ligadas por um tema comum que inclui perturbação à sensorialidade do público[193].

A narrativa curatorial da exposição esteve de certo modo em concordância com o tema geral. Diogo Seixas Lopes encara a exposição como um pretexto para uma pesquisa



105.



106.

187 "Manuel Aires Mateus: Fizemos uma exposição no CCB (...). Essa exposição está neste momento sediada na Suíça e é usada internacionalmente, a partir da Suíça. (...) A montagem e desmontagem, o tratamento, a promoção, o itinerário da exposição é decidido a partir da Suíça. Neste momento negoceio com a galeria da faculdade, mas depois será com o museu, que tomará conta da exposição quando abrir." Fátima Marques Pereira, "Manuel Aires Mateus" in *Exposições*, (Porto: Setepés, 2007), 107

188 Francisco e Aires Mateus participaram na Prototypo #002, com o título "Sinfonias Notacionais / *Notational Symphonies*", publicada em 1999.

189 "Quando fizemos o número da Protótipo, tínhamos pouquíssimo trabalho; no entanto, fomos obrigados a arrumar ali cinco projetos e a representá-los de uma forma nova. Portanto essa publicação equivaleu a um esforço grande, obrigou a tomar um tempo de reflexão sobre o trabalho que de algum modo marca ciclos de actividade. Tivemos esse grande momento que fechou uma época, perfeitamente clara, do nosso trabalho; e que abriu outra que foi esta agora exposta no CCB". Idem, 115

190 Delfim Sardo, Convite aos arquitetos Aires Mateus para fazer uma exposição no Centro Cultural de Belém, cortesia do Arquivo CCB

191 "Câmara de Ecos" de Adriana Varejão, "O Segundo Espaço" de Sabine Horning, "Aires Mateus : Arquitetura" de Manuel e Francisco Aires Mateus e "Projeto Laranja" de Sancho Silva e John Hawke

192 Adelino Gomes, ""Quatro visões sobre o Espaço" no Centro Cultural de Belém", *Jornal Público* , 13 de Outubro de 2005 (https://www.publico.pt/2005/10/13/culturaipsilon/noticia/quatro-visoes-sobre-o-espaco-no-centro-cultural-de-belem-1235536)

193 Vanessa Rato, "Quatro exposições provocam terramoto em Belém" , *Jornal Público* , 13 de Outubro de 2005 (https://www.publico.pt/2005/10/13/jornal/quatro-exposicoes-provocam-terramoto-em-belem-43530)

de exploração e comunicação de arquitetura, através do percurso dos arquitetos, e como mote para interatividade com o visitante[194] . Embora lhe seja atribuído o título de curador[195], pode dizer-se que a narrativa nasce como um diálogo curatorial, formulado em conjunto com os arquitetos como curadores[196]. Aires Mateus trazem a vontade e a estruturação mental de uma exposição sobre a própria arquitetura e Diogo Seixas Lopes traz a experiência no campo curatorial para ajudar a pensar o que é a exposição de arquitetura, como é que se pode formular e quais os seus limites[197].
Não há uma preocupação retrospetiva ou monográfica; é o tema principal da "experiência física da arquitetura de Aires Mateus"[198] que guia toda a composição, quer curatorial quer expositiva. Há a ideia de que a experiência é simultaneamente um modo de comunicação do arquiteto para com o público e de reflexão do arquiteto para com a disciplina. Tem ainda a vantagem de ser mais facilmente percecionada por uma audiência abrangente, não familiarizada com os códigos próprios da disciplina, pelo que dá o mote para o *display*.

Não obstante, há também uma valorização do conteúdo exposto: os desenhos, maquetes e fotografias. Todos são pensados para serem representações com valores autónomos e traduções da experimentação que fazem nos projetos[199].

A integração na narrativa curatorial toma, por isso, duas linhas: por um lado, há uma valorização dos elementos que constituem o processo enquanto peças em si, no limbo de serem percepcionadas entre arte e arquitetura, reforçando também uma conexão com o possível lado artístico da arquitetura (tema importante para os arquitetos). Por outro lado, para explorar o tema da experiência física e compatibilizá-lo com a acessibilidade ao público não especialista, procuram conjugá-las para comunicar pela espacialidade.

194 Diogo Seixas Lopes, Resposta ao convite de Delfim Sardo para comissariar a exposição de arquitetura "Aires Mateus: Arquitetura", 16 de Março de 2005, cortesia do Arquivo CCB

195 A palavra geralmente utilizada é comissário, no entanto, por convicção, será usada a palavra curador

196 "Manuel Aires Mateus: (...) Apesar do Diogo Seixas Lopes, fomos nós os responsáveis pela exposição (...). Ele funcionou como Comissário. Mas, nós funcionámos igualmente como comissários, porque fizemos isso em conjunto com o Diogo." Fátima Marques Pereira, "Manuel Aires Mateus" in *Exposições*, (Porto: Setepés, 2007), 106

197 "Manuel Aires Mateus: (...) uma exposição de arquitetura é em si mesma um momento, portanto tem que ter um objetivo, uma ideia. (...) Foi assim que o Diogo Seixas Lopes esteve. (...) ajudou-nos a discernir qual era a ideia que verdadeiramente tínhamos para aquela exposição, no fundo encontrá-la. Encontrá-la na exposição, a ideia de exposição. Penso que é esse o trabalho do comissário de uma exposição de arquitetura." Idem, 117

198 Folha de Sala: "Aires Mateus: Arquitetura", Centro Cultural de Belém , 14 de Outubro 2005 – 15 de Janeiro de 2006

199 "Manuel Aires Mateus:(...) Para nós, aquela exposição é feita de peças que representam arquitetura, mas que também são em si próprias, e cada uma por si, uma peça. (...) queríamos representar, para que essa representação nos interessasse sob o ponto de vista do seu valor, mas também do ponto de vista da tradução de experimentação que temos em relação ao nosso trabalho." Fátima Marques Pereira, "Manuel Aires Mateus" in *Exposições*, (Porto: Setepés, 2007), 116

PROJETO EXPOSITIVO

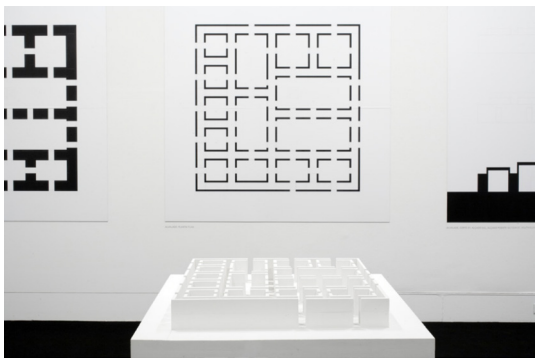
> *"Nas exposições individuais que desenhámos, a do CCB e esta agora na Suíça, temos tentado introduzir escalas no próprio desenho da exposição, que aproximam o visitante de algumas experiências espaciais que mais nos estimulam. Do ponto de vista da vivência e da utilização do espaço, existe uma relação muito direta entre o universo da exposição e o da arquitetura e nós procuramos evidenciar e explorar essa proximidade."* [200]

Responsáveis pelo próprio projeto expositivo, Aires Mateus utilizam o sentido de escala - fundamental na linguagem arquitetónica - e a reflexão espacial, através do *display*, ao longo de toda a exposição.

O espaço é dividido em três secções temáticas - habitações unifamiliares, edifícios públicos e projetos em curso - e um total de nove salas. Não há qualquer ordem cronológica, materializando a vontade de explorar temas mais do que olhar em retrospetiva. Reconhece-se imediatamente o traço característico dos arquitetos no *display* de espacialidade labiríntica inspirado nas obras apresentadas[201] , com eixos, visuais e de circulação, traçados pelas abertura entre as salas de cada secção.



107.



108.

O sentido de escala está presente desde o momento inicial; a entrada é feita por uma maquete da casa de Azeitão à escala 1:5. Mais do que tentar trazer a obra para dentro do museu, a utilização da escala próxima ao 1:1 parece prender-se com a narrativa curatorial: o visitante entra e é imediatamente confrontado com uma experiência espacial da arquitetura de Aires Mateus, assinalando-o como mote para o resto da exposição. Ao mesmo tempo, o tamanho imposto pela escala faz com que a maquete seja apreendida e valorizada enquanto peça com valor autónomo.

200 Fátima Marques Pereira, "Manuel Aires Mateus" in *Exposições*, (Porto: Setepés, 2007), 98

201 "Fátima Marques Pereira: O desenho da exposição foi feito... / Manuel Aires Mateus: Por nós, porque ela fazia parte dessa experimentação. Aliás, ela parte daquele sentido labiríntico que era representado e que se decantava um pouco do desenho de um das casas. Daquela casa dos corredores percorríeis, das paredes-corredor. (...) e acabámos por fazer alguma experiência ali que no fundo nos deu algumas pistas para o projeto que vamos começar agora no escritório." Idem, 116

As restantes maquetes são expostas em pedestais, o que acentua a sua qualidade plástica enquanto peça e convida o visitante a debruçar-se e a espreitar. São enquadradas com os elementos gráficos (desenhos) e visuais (fotografias) para que, em conjunto com a sala, formulem uma ideia da espacialidade experimentada na obra.

A exposição utiliza mais elementos de representação final da obra construída do que elementos processuais, exceto na última sala dos projetos em curso, o que mostra a vontade dos arquitetos de lançar um olhar focado na obra, quer na sua representação quer na sua espacialidade. As fotografias procuram traduzir o lado sensorial das mesmas, com planos aproximados e focados em pontos específicos das obras em questão, e os desenhos, pela sua qualidade gráfica, procuram evocar a forma pelo contraste cheio / vazio que caracteriza os espaços apresentados.

109.



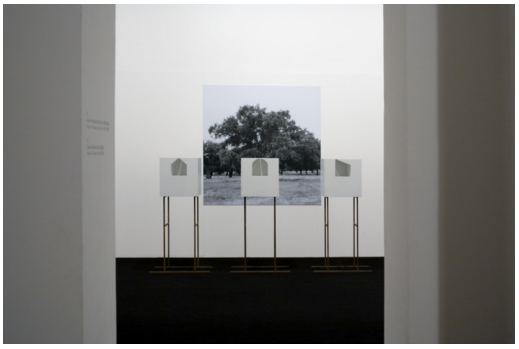
110.

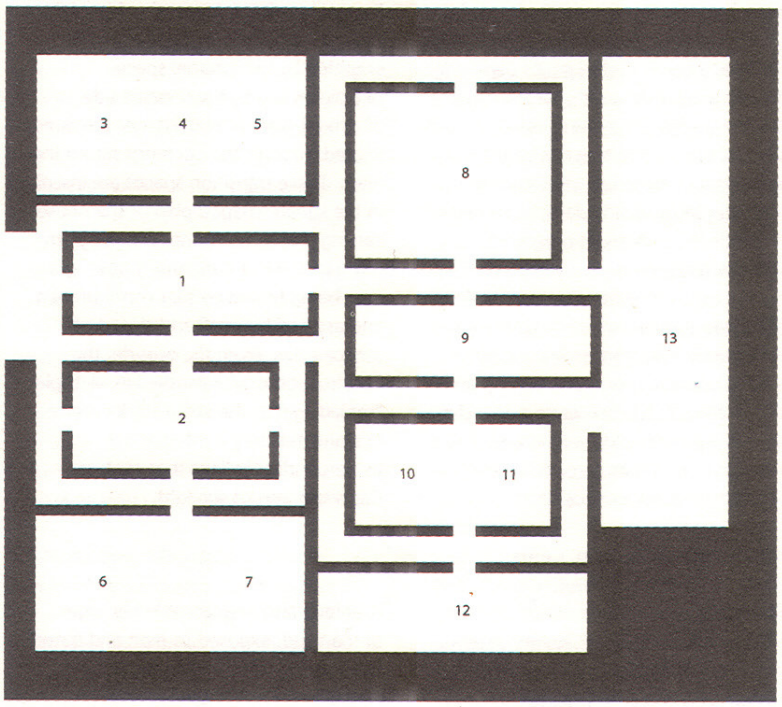


111.



112.





1 CASA EM BREJOS DE AZEITÃO, SETÚBAL
2 CASA EM ALENQUER
3 CASA EM SESIMBRA
4 CASA EM MELIDES, SERRA DE GRÂNDOLA
5 CASA NA SERRA DE MIRA DE AIRE, PORTO DE MÓS
6 CASA EM ALVALADE, ALENTEJO
7 CASA EM ALCÁCER DO SAL
8 GRANDE MUSEU EGÍPCIO, CAIRO
9 MUSEU DO FAROL DE SANTA MARTA, CASCAIS
10 MUSEU DE ARQUITECTURA DE LISBOA
11 CENTRO CULTURAL DE SINES
12 HOTEL PARK HYATT, DUBLIN
13 TRABALHOS 1999 - 2005

CENTRO CULTURAL DE BELÉM

113.

AIRES MATEUS

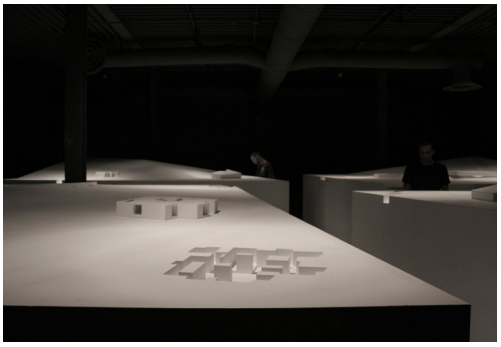
"FENDA", BIENALLE DI VENEZIA, 2016

CONTEXTUALIZAÇÃO

> *"No fundo, temos aproveitado para abordar aquilo que são as nossas inquietações como arquitetos, transpondo-as para um universo em que nós já não estamos a falar diretamente de arquitetura, estamos a falar de elementos, que nós conseguimos depois trazer de volta para a arquitetura. (…) Por isso eu diria que, juntamente com o ensino, as bienais e as exposições que temos feito ao longo destes anos são possibilidades enormes para nós (…) uma espécie de intervenção cirúrgica que é fundamental para nós podermos continuar a estar acordados."* [202]



114.



115.

A instalação "Fenda" é a terceira participação da dupla Aires Mateus na Bienal de Veneza, intitulada "Reporting from the Front", que decorreu entre janeiro e novembro de 2016. Contavam já com a exposição "Voids" em 2010 e a instalação "Radix" em 2012.

O arquiteto e curador convidado Alejandro Aravena lança o desafio curatorial de "partilhar com uma audiência mais vasta, o trabalho de pessoas que estão a explorar o horizonte para encontrar novos campos de ação (…). E, simultaneamente, apresentar exemplos onde diferentes dimensões são sintetizadas, integrando o pragmático com o existencial, o pertinente e o ousado, a criatividade e o senso comum."[203] "Reporting From the Front" quer saber o que se faz na linha da frente, e como resposta, Aires Mateus trazem uma reflexão sobre arquitetura através de uma experiência espacial.

202 Alexandra Areia, Joaquim Moreno, "Francisco Aires Mateus" in *Radar Veneza: Arquitetos Portugueses na Bienal 1975-2021*, (Casa da Arquitetura e Direção Geral das Artes, 2021), 205

203 "REPORTING FROM THE FRONT will be about sharing with a broader audience, the work of people that are scrutinizing the horizon looking for new fields of action (...). An simultaneously will be about presenting examples where different dimensions are synthetisized, integrating the pragmatic with the existential, pertinence and boldness, creativity and common sense." Alejandro Aravena , "Introduction by Alejandro Aravena" , La Biennale di Venezia (online), 2016 (https://www.labiennale.org/en/architecture/2016/intervento-di-alejandro-aravena)

PROJETO CURATORIAL

Ao reflectir sobre o percurso expositivo feito através da Bienal, destaca-se uma linha central[204] que conecta as várias participações: a narrativa curatorial parte de uma reflexão particular sobre o tema lançado pelo curador da Bienal, explorado a partir de um elemento essencial, transversal a todas, o espaço.

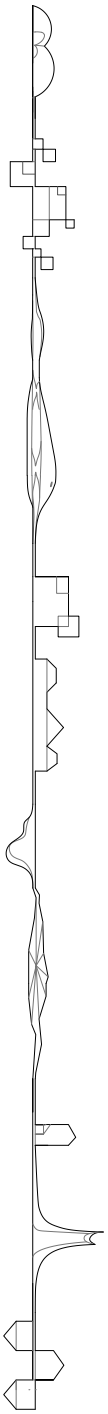
> *"Na primeira participação, em 2010, (…) começámos precisamente com uma relação entre os espaços de diversas casas. Escolhemos oito casa reconhecíveis e pusemo-las todas juntas, mostrando o seu espaço habitável e aquilo que, por contraponto, é a sua forma exterior. (…) Na participação seguinte,* Common Ground *de David Chipperfield, em 2012, olhámos para o* common ground *como uma ideia de memória, daquilo que nos forma, que nós temos como património comum. E criámos uma peça que fosse evocativa da memória coletiva (…). Quatro anos depois, em 2016, tínhamos o Reporting from the Front do (Alejandro) Aravena, que fazia uma pergunta interessantíssima: 'Qual é a vossa batalha?'"*[205]

A pergunta lançada é o mote para a instalação "Fenda". A narrativa torna-se na exploração de uma inquietação que questiona a "constante tentativa de reduzir a arquitetura à imagem"[206] e evoca o espaço como "fundamento original da Arquitetura"[207]. Há uma ideia de essência; o espaço como elemento fundamental, presente na descrição e na materialização da instalação, que remete para uma reflexão sobre "a cota a partir da qual a construção começa a ser arquitetura, ou a arquitetura começa a aspirar a uma condição artística"[208]. A aproximação da arquitetura à arte é dada pelo espaço ligado não ao lugar físico ou à materialidade, mas sim à medida humana e ao lugar antropológico.

> *"A arquitetura é uma arte. Esta é uma afirmação que gosto de fazer. (..) é uma arte, mas é uma arte que não está acabada. Tem necessidade de algo por cima. Precisamos da vida para terminar a arquitetura."* [209]



116.



117.

204 "Temos procurado centrar o nosso discurso em torno daquilo que consideramos serem os elementos fundamentais da arquitetura. Olha para o tema do espaço: o que é que é o espaço, como é que se conforma e define, que formas de espaço existem." Alexandra Areia, Joaquim Moreno, "Francisco Aires Mateus" in *Radar Veneza: Arquitetos Portugueses na Bienal 1975-2021*, (Casa da Arquitetura e Direção Geral das Artes, 2021), 205

205 Ibidem

206 Idem, 211

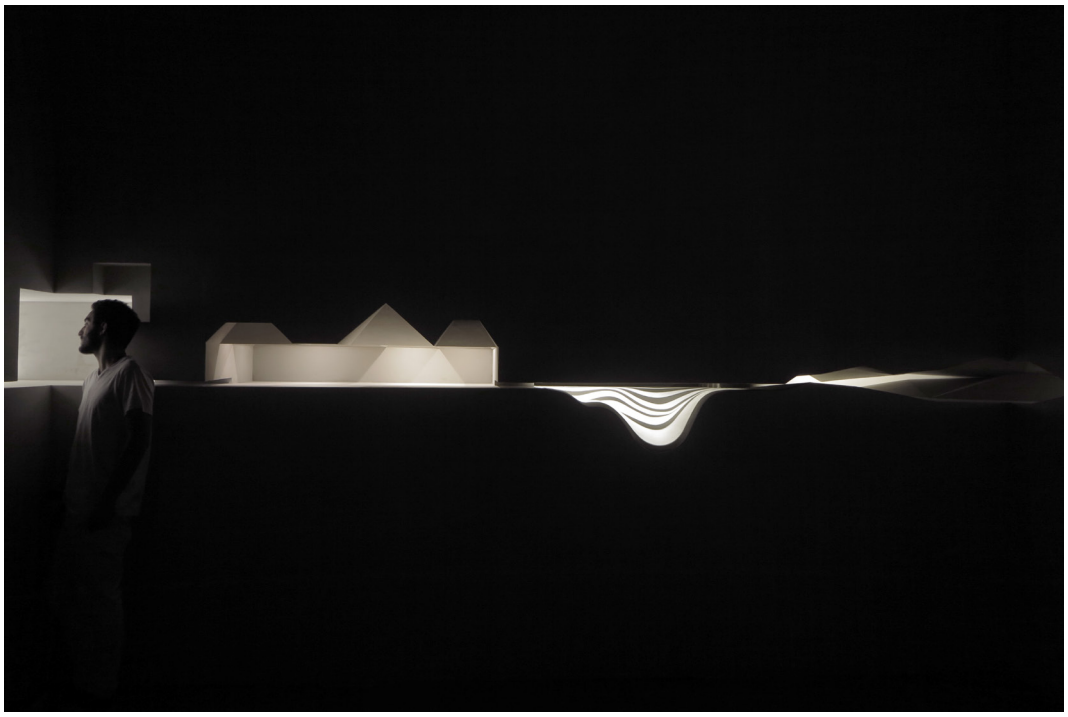
207 "Fenda Form", La Biennale di Venezia, Janeiro-Maio 2016, cortesia de Aires Mateus

208 "Operamos a partir do que nos põe em crise, da cota a partir da qual a construção começa a ser arquitetura, ou a arquitetura começa a aspirar a uma condição artística." Alexandra Areia, Joaquim Moreno, "Francisco Aires Mateus" in *Radar Veneza: Arquitetos Portugueses na Bienal 1975-2021*, (Casa da Arquitetura e Direção Geral das Artes, 2021), 203

209 Valdemar Cruz , "Manuel Aires Mateus: Se arquitetura não fosse arte, o barroco seria ridículo", *Jornal Expresso* , 1 de Janeiro de 2018 (https://expresso.pt/cultura/2018-01-01-Manuel-Aires-Mateus-Se-a-arquitetura-nao-fosse-arte-o-barroco--seria-ridiculo)

PROJETO EXPOSITIVO

Ao invés de uma exposição com elementos de representação arquitetónica tradicionais, a narrativa curatorial leva a uma proposta de exposição através da instalação; o espaço é trabalhado "em abstrato, sem escala, sem exterior, sem indicação de materialidade"[210] e evoca uma comunicação sensorial através do contraste entre luz e escuridão, cheio e vazio. O volume fecha-se ao exterior, isolado acusticamente e acessível apenas por uma cortina preta e cujas paredes, com um metro de espessura, reforçam a ideia de gruta[211], remetendo para a apropriação original e primitiva do espaço. No interior, uma fenda de luz inunda o que, talvez, se possam chamar maquetes, que ensaiam espaços sucessivos (imaginários - e não só) que, em conjunto, formam uma espacialidade diretamente relacionada com a medida humana e o olhar.



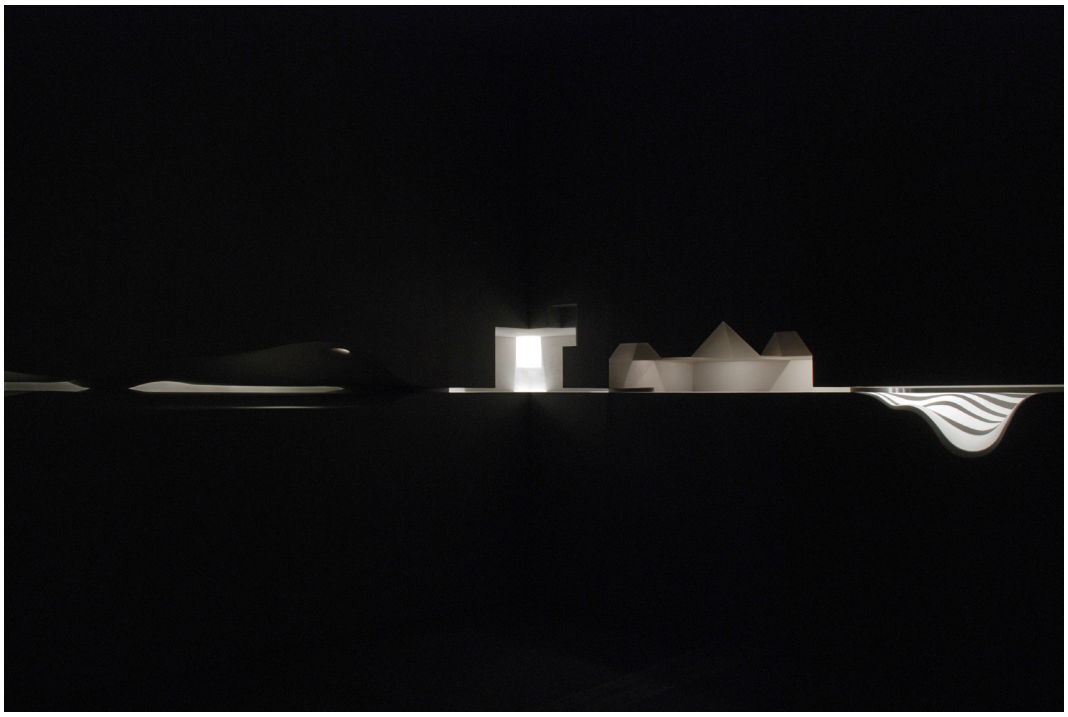
118.

A linguagem arquitetónica - luz, proporção, escala - é posta num limbo que traduz a questão trabalhada pelos arquitetos da aspiração da arquitetura à condição artística. Torna-se num exercício de experimentação no qual importa pensar arquitetura, não como um conjunto de obras ou um objeto construído, mas como ideia.

210 Alexandra Areia, Joaquim Moreno, "Francisco Aires Mateus" in *Radar Veneza: Arquitetos Portugueses na Bienal 1975-2021*, (Casa da Arquitetura e Direção Geral das Artes, 2021), 211

211 "Fenda é um cubo de medidas imperfeitas, já que terá do lado de fora, as dimensões de 7x7x4 metros e, no interior 5x5x4 metros. Entra-se mele abrindo uma cortina preta de burel, e atravessando uma parede, um barramento de betão com um metro de espessura. 'Lá dentro, está-se numa espécie de gruta, cuja fenda de luz vai abrindo e fechando o percurso do visitante, mudando a escala da nossa apreensão', explica Francisco Aires Mateus." Sérgio C. Andrade, "Uma fenda de luz e outras notícias portuguesas "da frente"" , *Jornal Público* , 24 de Maio de 2016 (https://www.publico.pt/2016/05/24/culturaipsilon/noticia/uma-fenda-de-luz-e-outras-noticias-portuguesas-da-frente-1732808)

"Como projetista (…) aquilo que me interessa é fundamentalmente o mundo das ideias. Penso que arquitetura, como disciplina, se tem escondido excessivamente por trás da necessidade de resolução pragmática de problemas (…) O que interessa é precisamente essa procura da indiscutibilidade, da validade da ideia ou dos princípios." [212]



119.



120.





121.

"Fenda by Aires Mateus. Venice, Biennale of Architecture 2016", Youtube

212 Fátima Marques Pereira, "Manuel Aires Mateus" in *Exposições*, (Porto: Setepés, 2007), 100-101

"AIRES MATEUS : ARQUITETURA" e **"FENDA"**

> *"Na verdade, uma casa são sempre quatros paredes, uma porta e janelas. Mas isso é a construção. A arquitetura é o significado desses elementos. É a mesma relação entre o escrever e a poesia. As letras são as mesmas."* [213]

Na linha da procura da arquitetura como mais que construção, também as exposições apresentadas procuram mais do expor arquitetura já produzida. Partem de inquietações dos arquitetos; inquietações essas que encontram no exercício da exposição um espaço de extensão que, de modo circular, alimenta e deixa-se alimentar pela prática arquitetónica.

É a ideia de exercício complementar que leva os arquitetos Aires Mateus a abordar a exposição, que pode ser tradicionalmente vista como exterior à disciplina da arquitetura, como abordam qualquer projeto. O espaço é o elemento principal da linguagem, que permite provocar experiências de arquitetura e formular reflexões que enriquecem o significado da disciplina, quer seja através de projetos, exposições ou pelo ensino.

No caso da "Aires Mateus: Arquitetura" os elementos de representação - incluídos numa linguagem mais tradicional - comunicam através do desenho curatorial. É na relação da narrativa da "experiência física da arquitetura de Aires Mateus" com o projeto expositivo, que convoca a escala e desenho do espaço, que a experiência da arquitetura se torna o foco principal; não a experiência das obras expostas como recriação, mas sim a constituição de uma atmosfera que evoca os princípios da arquitetura de Aires Mateus. A exposição mostra um ciclo com ponto de viragem focado na espacialidade, o que é corroborado pelo percurso feito nas participações na Bienal.

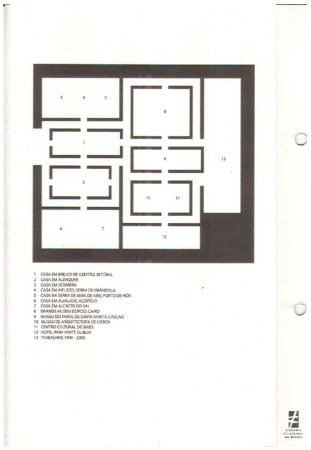
O *display* como formulação da experiência evolui até à instalação "Fenda" que, soltando-se da experiência espacial ligada a um conjunto de obras, se torna num exercício de experimentação mais abstrato e unido de forma umbilical à arquitetura pela utilização do espaço como linguagem: cheio e vazio, claro e escuro.

A instalação "Fenda" mostra também a importância da relação arte / arquitetura para os arquitetos Aires Mateus: aproveitam a exposição como campo de exploração, um lugar para onde podem levar temas recorrentes de trabalho e do qual trazem reflexões que alimentam a prática.

213 Valdemar Cruz , "Manuel Aires Mateus: Se arquitetura não fosse arte, o barroco seria ridículo", *Jornal Expresso* , 1 de Janeiro de 2018 (https://expresso.pt/cultura/2018-01-01-Manuel-Aires-Mateus-Se-a-arquitetura-nao-fosse-arte-o-barroco--seria-ridiculo)



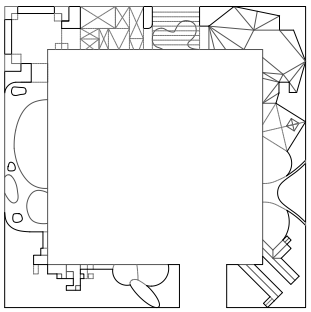
123.



122.

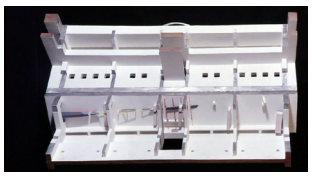


125.



124.

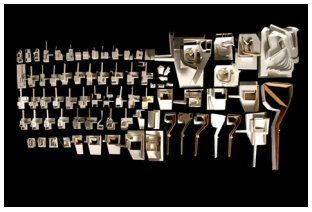
ARX PORTUGAL



126.



127.



128.



129.

"REALIDADE REAL", CCB, 1993

"José Mateus: As exposições e os livros são projectos como o são as caixas-mala, ou mesmo os edifícios. Para nós, todos são encarados como projectos e acontece que por vezes contêm em si os nossos projectos. Numa exposição, pelo seu carácter de partilha, somos confrontados com a necessidade de comunicação de conteúdos, o que encerra uma problemática própria, porque nem sempre uma resposta direta e clara é a opção mais inteligente. Normalmente interessa-nos investigar as possibilidades que a espacialização, trate-se de espaço arquitectónico por si só, ou carregado de níveis diversos de interpelação do visitante, como sonoridades, odor, luz, ou uma qualquer ordem interna de relações entre elementos expostos, etc. Nos casos bem sucedidos percebemos que estas experiências alimentam a nossa abordagem aos edifícios (...). São reflexões sobre o acto de representar em si, mas, acima de tudo, sobre o real valor daquilo que fazemos, oportunidades de colocarmos o nosso trabalho em perspectiva crítica." [214]

CONTEXTUALIZAÇÃO

A exposição "Realidade Real" esteve aberta ao público entre 10 de junho e 10 de Setembro de 1993, organizada a propósito da inauguração do Centro Cultural de Belém (CCB). José e Nuno Mateus, simultaneamente arquitetos e curadores, trabalham a exposição como uma experiência arquitetónica onde se privilegia a comunicação.

Nuno (1961) e José (1963) Mateus fundam, em 1991, o escritório ARX Portugal. Com 2 anos de obra produzida, foram responsáveis pela exposição inaugural do Centro Cultural de Belém (CCB) em 1993, intitulada de "Realidade Real", que respondia à vontade da instituição de criar um espaço que explorasse a arquitetura portuguesa contemporânea através de exposições[215], à semelhança de outros centros internacionais[216].

130.



214 José Mateus, Nuno Mateus, "Investigação" in *ARX Portugal - 1991-2015*, (Verbo, 2015), 146

215 The CCB initiatives brought two different particularities to the field: first, an idea of an architecture programme, entailing a continuous strategy that encompassed the hosting of traveling international shows but, fundamentally, the production of Portuguese architecture exhibitions; secondly, the centrality given to contemporary architectonic production." Ana Neiva , *Exhibiting Portuguese Architecture. Twentieth-Century Curatorial Strategies* , Tese de Doutoramento , (FAUP, 2020), 252

216 "Parece assim haver um conjugação que permite pensar-se numa perspectiva de se constituir um espaço para a Arquitectura no CCB. Espaço esse que não é só uma galeria de exposições (...) "cujo objectivo principal é apresentar obras de Arquitectura, organizar debates neste âmbito, assim como constituir uma Biblioteca especializada. Tudo à imagem do Centro Canadiano de Arquitectura, do Instituto Holandês para a Arquitectura, (...) que têm funções homólogas" (Expresso, 13/3/93)." Michel Toussaint, "Afinal o Centro Cultural de Belém/ Fundação das Descobertas interessa-se por arquitetura" , *Jornal Arquitectos 123*, Maio 1993, 12-13

Na bagagem, os arquitetos traziam experiências de trabalho fora de Portugal, com arquitetos como Peter Einsenman e Daniel Lisbeskind. O interesse pelo desconstrutivismo e a ideia de movimento, aliam-se ao esforço consciente de questionar o *status quo* português, principalmente a supremacia da tradição e herança cultural como modo de fazer arquitetura[217]. Concentravam-se em "questionar coisas assimiladas, reconhecíveis pelas pessoas, produzindo cortes que, mantendo certos níveis de familiaridade, deslocam essas coisas para uma condição de estranheza."[218]



131.



132.

Tinham poucas obras construídas e vários projetos para concursos. Tanto a publicação *Segunda Natureza* como a exposição "Realidade Real", ambas desenvolvidas em 1993, consolidam a importância da particularidade desse percurso projetual[219] e são mostras da formulação de uma identidade que utiliza diversos meios para pensar e formular arquitetura. Ao mesmo tempo, mostram uma consciência sobre a comunicação ao serviço da disciplina, tanto pela ligação com o público como pelo espaço crítico que cria em relação ao processo e obra.

PROJETO CURATORIAL

A exposição "Realidade Real" surge no seguimento do convite de José Monterroso Teixeira, nomeado diretor do centro de exposições, para criar "uma reflexão sobre o espaço, sobre a representação ou sobre a percepção da arquitectura e não sobre expor

217 "Quando começámos a trabalhar juntos, o contexto português era marcado por uma visão da arquitectura muito assente na herança cultural, nos modos de construir ancestrais, da pedra sobre pedra, etc., que, tendo um sentido disciplinar e um cruzamento com esse legado muitíssimo interessante, também carregava um certo dogmatismo moralista." José Mateus, Nuno Mateus, "Deslocação" in *ARX Portugal - 1991-2015*, (Verbo, 2015), 66

218 "Interessa-nos pois questionar coisas assimiladas, reconhecíveis pelas pessoas, produzindo cortes que, mantendo certos níveis de familiaridade , deslocam essas coisas para uma condição de estranheza." José Mateus, Nuno Mateus, "Deslocação" in *ARX Portugal - 1991-2015*, (Verbo, 2015), 66

219 "Entre 1991 e 1992, termos feito uns quinze a vinte concursos (...). Foi muito importante aquela trajectória de concursos não só construímos o atelier, mas porque testámos processos, discutimos entre nós formas de fazer arquitetura e construímos, de facto, uma identidade autónoma em Portugal" José Mateus, Nuno Mateus, "Deslocação" in *ARX Portugal - 1991-2015*, (Verbo, 2015), 70



133.



134.

a obra de um determinado atelier"[220]. A ideia de expor a própria obra surge durante o processo, motivada tanto pela vontade de produzir arquitetura de um atelier recém formado, como pela forma como os projetos dialogam com a linguagem expositiva[221].

A exposição resulta de uma decisão institutional estratégica de abordar arquitetura contemporânea, guiada por aquilo que estava ser feito a nível internacional[222], ao mesmo tempo que representa e reflete o futuro, na linha temática geral que o CCB escolhera para a inauguração[223]. Como exposição inaugural, não estaria, à partida, constrangida por uma identidade expositiva pré-concebida associada à instituição, o que se reflete na liberdade, originalidade e experimentação do projeto. Ao mesmo tempo, como atelier em início de carreira, estaria provavelmente livre da obrigação de corresponder a uma identidade pública expectável.

A narrativa curatorial, desenvolvida pelos próprios arquitetos, privilegia a comunicação com o público; há uma reflexão sobre as exposições de arquitetura, que acreditavam tradicionalmente serem exploradas como "exposições de representação de arquitetura"[224] e sobre a percepção do público em relação ao conteúdo e ao modo como é apresentado. A exposição desafia o modo de expor tradicional, ao utilizar a maquete como objeto expositivo principal conjugado com um *display* que compõe a experiência espacial, central para a comunicação com o público. A necessidade de questionar coisas assimiladas encontra-se com a vontade de passar a arquitetura para um plano reconhecível ao utilizador comum, e cria uma narrativa que comunica arquitetura através da arquitetura.

220 "O objectivo inicial da exposição era, de facto, fazer uma intervenção no espaço do CCB : 'quando o José Monterroso Teixeira foi nomeado director do módulo de exposições, não queria fazer uma exposição sobre um atelier, ele queria essencialmente uma instalação ou uma intervenção no espaço expositivo do CCB. (...) queria claramente uma reflexão sobre o espaço, sobre a representação ou a percepção da arquitectura (...). E foi esse desejo dele que nasceu aquela exposição" José Mateus apud Mariana Pestana, *Expor em português* , Dissertação de Mestrado, (FAUP, 2007), 48

221 "Segundo José Mateus, a ideia de expor também obra do atelier surgiu mais tarde, no decorrer do processo, decido ao início da actividade do atelier (...) e também pelas qualidades dos projectos ao nível da materialidade," Idem, 47-48

222 "Para a abrir o Dr. Monterroso Teixeira escolheu uma exposição da obra de um jovem arquitecto. (...) (Nuno Mateus) tem um percurso pela Desconstrução, tal como tem sido apresentada pelo grupo em torno da Architectural Design/Academy Editions ou a exposição no MoMA organizada por Philip Johnson (1988). Sendo assim, terá sido a 'novidade' desta 'corrente' em arquitectura que atraiu o responsável pelas exposições do CCB (...). O texto do Dr. Monterroso Teixeira parece sugerir isso." Michel Toussaint, "Afinal o Centro Cultural de Belém/ Fundação das Descobertas interessa-se por arquitetura" , *Jornal Arquitectos 123*, Maio 1993, 13

223 "(...) Realidade Real - em 1993, foi um das mostras que inauguram o CCB. Naquele momento, apresentada em paralelo com a exposição O Triunfo do Barroco - que se ofereceu como grande celebração do passado e apresente Portugal à União Europeia -, a exposição apresentadas pelos ARX celebrava o futuro: mostrava o trabalho de um atelier muito jovem e com uma forte influência internacional." Eliana Sousa Santos, "Mnemosyne de uma nota só" (https://www.arx.pt/publicacao/mnemosyne-de-uma-nota-so/)

224 Descrição de "Realidade Real", site ARX (https://arx.pt/projecto/realidade-real/)

PROJETO EXPOSITIVO

A sala que acolheu a exposição, comprida e retangular, é atravessada, em planta, por uma linha diagonal, pontualmente intersectada por elementos transversais; uma ilusão de pureza geométrica que a espacialidade da intervenção quebra e ativa o *display* "ora como espaço, ora como objetos ou como representação"[225]. Cores fortes - como o azul, vermelho e amarelo - contrastam com o branco familiar das paredes, contribuindo para o corte com o reconhecível; apelam ao visitante e fomentam a curiosidade. Tal como observa Michel Toussaint, a exposição apresenta-se como caso único no panorama português até então, e o projeto expositivo é a materialização de uma narrativa curatorial centrada em repensar o que significa expor arquitetura.

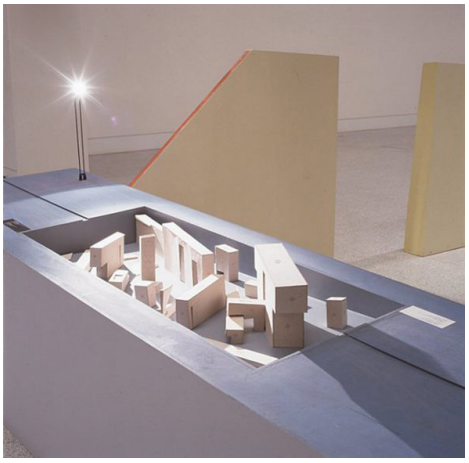
> *"A exposição não apresenta só projectos/obras, é igualmente uma "instalação", e está acompanhada por um catálogo/livro. Como projecto, ela apresenta-se extremamente completa sendo caso único por cá. Nunca, até agora, uma exposição de/sobre um arquitecto integrou tantas componentes que são, por sua vez, complementadas, pela intervenção de um pintor e um músico. A própria exposição expõe-se a si própria, não só porque integra a exposição, como contém maquetes representando-a."*[226]



135.



136.



137.

A opção de "não expor segundo os códigos dos arquitetos"[227], tornando prioritárias as maquetes e, particularmente, o *display*, é uma materialização clara das premissas

225 "O objecto indetermina-se, revelando-se ora como espaço, ora como objectos ou como representação." Descrição de "Realidade Real", site ARX (https://arx.pt/projecto/realidade-real/)

226 Michel Toussaint, "Afinal o Centro Cultural de Belém/ Fundação das Descobertas interessa-se por arquitetura" , *Jornal Arquitectos 123*, Maio 1993, 13

227 "A sucessão arbitrária das maquetas, única presença palpável, surge ilibada pelo objectivo de não expor segundo os códigos dos arquitectos (os tradicionais desenhos: Plantas, Cortes ou Alçados). Possibilita a familiaridade do observador com o objecto de trabalho do atelier ARX (...)" Ana Vaz Milheiro, "Reescrever a Natureza" (https://www.arx.pt/publicacao/rescrever-a-natureza/)



138.



139.

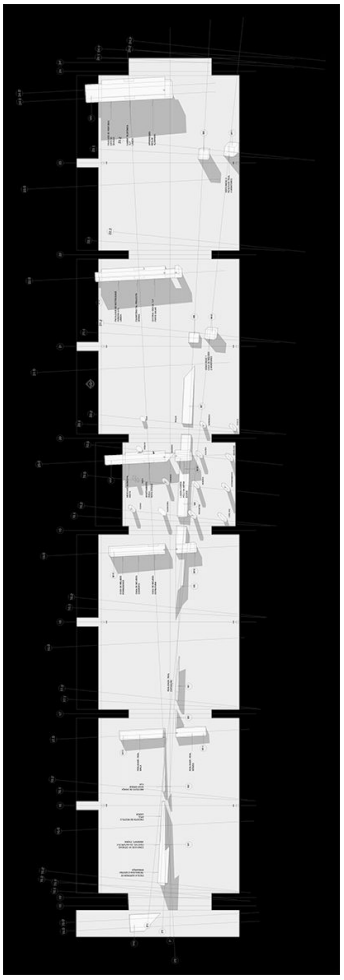
curatoriais. O *display* é utilizado como objeto arquitetónico, fragmentado ao longo do espaço, em diálogo com a sala que o contém, os objetos que apresenta e quem com ele interage, pelo que se torna numa experiência arquitetónica. Entra no espaço do público e graças à fragmentação, cria momentos de interação, reforçando a relação do visitante com o que está exposto, colocando-o em confronto com diferentes objetos que não têm como objetivo traduzir a realidade, mas sim questioná-la.

A realidade, ou seja, o mundo exterior sob a forma de fotografias, encontra-se dentro de optígrafos[228], estruturas de escala variável que obrigam o visitante a espreitar para o mundo de fora, contido lá dentro. Este jogo de perceção, com um projeto expositivo que inverte certas lógicas tradicionais da exposição de arquitetura, mostra a maquete, o processo e o espaço como "Realidade Real".

Não se coloca a pergunta "como trazer arquitetura para dentro do museu" porque, talvez pelo percurso de concursos e pouca obra construída, tudo o que fazem é arquitetura.



140.



141.

228 "(...) apelando à posição do visitante como voyeur do enquadramento fotográfico que José Manuel regista das obras concluídas (principalmente da casa de Melides), e ainda mediante a obrigatoriedade adicional de espreitar por ambíguos optígrafos (único canal perscrutável de fuga para o Real), o Objecto da Exposição subverte-se e causa estranheza."Ana Vaz Milheiro, "Reescrever a Natureza" (https://www.arx.pt/publicacao/rescrever-a-natureza/)

"ARX ARQUIVO", CCB, 2013

CONTEXTUALIZAÇÃO

Vinte anos após a primeira exposição, ARX Portugal volta ao CCB, inserida na celebração das duas décadas da instituição. A exposição ARX Arquivo fica a cargo da curadoria de Luís Santiago Baptista e surge como mote de exploração e comunicação do arquivo dos arquitetos, resultando também numa monografia de todo o trabalho até então realizado. Posteriormente itinerou por alguns espaços expositivos do país[229].

Curiosamente, do mesmo modo que, em 1993, a exposição "Realidade Real" respondia a um convite que tinha como objetivo, para o CCB, iniciar a discussão, exposição e consequente valorização da arquitetura contemporânea portuguesa, a "ARX Arquivo" marca um (re)despertar do museu para a importância da disciplina. Desenhada especificamente para a Garagem Sul, um espaço recentemente inaugurado para expor arquitetura[230], assinala um novo ciclo na instituição, retomando as intenções iniciais para com a arquitetura[231].

PROJETO CURATORIAL

> *"José Mateus: As exposições de arquitectura, que na maioria dos casos são baseadas em fotografias muito preparadas dos edifícios (...) bem como em maquetas e desenhos finais ou conceptuais, tendem a construir uma realidade falsa. Falsa no sentido que os edifícios são vividos e "contaminados" com objectos que um arquitecto não controla (...) e falsas porque o processo criativo não se resume a meia dúzia de desenhos e maquetas geniais. (...) Nesta exposição, particularmente em termos de processo, as pessoas apreendem uma realidade que chega a ser duríssima, com a produção de imenso material, por vezes aparentemente inútil, mas que é necessário (...). Por estas razões, esse expor do processo, que é efectivamente uma particularidade nossa, é talvez mais importante que o resultado em si."*[232]

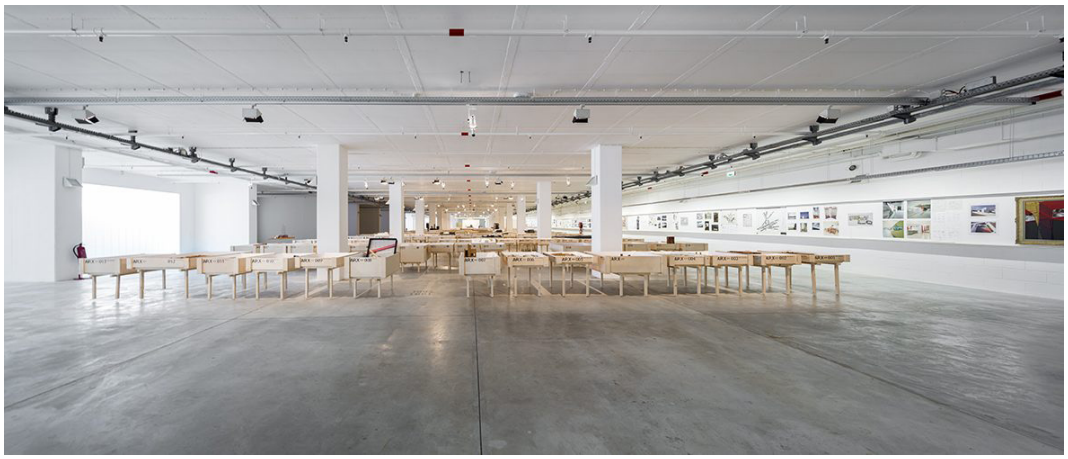
229 Depois do CCB, esteve presente na Galeria Municipal de Arte de Abrantes, no Convento de Cristo em Tomar, no Cine-Teatro Avenida em Castelo Branco e na Galeria de Exposições do Mercado de Sant'Ana em Leiria.

230 "Passaram 20 anos e o atelier voltou ao CCB com a exposição ARX arquivo, para - literalmente - preencher a Garagem Sul. Este espaço, inaugurado recentemente, tem cerca de 2100 m2 e é dedicado a exposições de Arquitectura." Paula Melâneo, "Da Realidade Real ao ARX Arquivo" (https://arx.pt/en/publication/da-realidade-real-ao-arx-arquivo/)

231 "A arquitetura volta à programação do CCB em força. O primeiro passo foi dado com a abertura da Garagem Sul (...), confirma-se com a inauguração amanhã da exposição "ARX Arquivo" (...). É um regresso aos básicos, assumido pela administração do centro. "A arquitetura terá um papel fundamental neste novo ciclo do CCB, retomando uma linha de programação muito importante antes do Museu Berardo (...)"." - Lina Santos, "Exposição de arquitetura e colóquio nos 20 anos do CCB" , *Diário de Notícias*, 20 de março de 2013

232 José Mateus, Nuno Mateus, "Investigação" in *ARX Portugal - 1991-2015*, (Verbo, 2015), 154

Partindo novamente de um convite à dupla pelo presidente da instituição[233], a exposição "ARX Arquivo" enquadra-se no tema geral "CCB: Cidade Aberta" e partilha o dia da abertura com duas sessões de debate centradas à volta da arquitetura[234].



142.

O arquiteto Luís Santiago Baptista fica responsável pela curadoria da exposição e, em conjunto com José e Nuno Mateus, criam uma exposição que surge como extensão natural do trabalho de arquivo que estava já a decorrer no atelier desde 2010 e que produziu, posteriormente, uma monografia[235].

A tarefa de arquivar, no sentido de sistematizar a obra construída, fica atribuída, em grande parte, à monografia. Há uma grande reflexão, sob a forma de texto, construída entre curador e arquitetos sobre o percurso e os processos do atelier e todas as obras são apresentadas segundo os elementos tradicionais - desenhos e fotografias (tanto de maquetes como da obra construída).

A narrativa curatorial, talvez por isso, liberta-se de uma sistematização de elementos finais e procura utilizar o processo, e tudo o que o envolve, como comunicação de um modo de projetar. Ao desmontá-lo perante o público, clarifica questões e inquietações dos arquitetos, ao mesmo tempo que personifica ideias que caracterizam o processo como a produção criativa intensa ou tempo no projeto. Luís Santiago Baptista utilizou

233 "'ARX: Arquivo', primeira exposição para a Garagem Sul produzida pelo CCB, a partir do convite lançado pelo presidente da instituição, Vasco Graça Moura (...)" Lina Santos, "Exposição de arquitetura e colóquio nos 20 anos do CCB", *Diário de Notícias*, 20 de março de 2013

234 "Depois de uma sessão inaugural (...) haverá duas sessões de debate. Às 14h30, com moderação de Simonetta Luz Afonso: O Contexto Urbano e Cultural de Lisboa (...). Pelas 16h30, com moderação de Nuno Grande: O CCB no Contexto da Arquitectura Portuguesa e Europeia (...). Ao final da tarde, pelas 19h, será inaugurada a exposição ARX Arquivo (...)." Vítor Belanciano, "No 20. aniversário, o CCB abre-se a Lisboa com romantismo", *Jornal Público* , 20 de março de 2013

235 "ARX 199-2015 é uma monografia que apresenta mais de duas décadas de trabalha da ARX Portugal. Foi o resultado de uma investigação iniciada em 2010, compreendendo um aturado trabalho de arquivo no atelier e um extenso diálogo com os arquitectos. A meio do processo, e como consequência da investigação, realizou-se a exposição monográfica ARX Arquivo (...)" Luís Santiago Baptista, "ARX Portugal 1991-2015: Arquitectura como espécie" in *ARX Portugal - 1991-2015*, (Verbo, 2015), 18

uma lente rigorosa; o ensaio introdutório da monografia propõe uma interpretação da arquitetura da ARX como "espécie", com duas vertentes, biológica e filosófica[236], que vão alimentar, também, a exposição.



143.

Há uma inspiração no darwinismo, ao ligar a prática arquitetónica ao conceito de evolução de espécies, num arquivo vivo que expõe o processo segundo o movimento de avanços e recuos que o caracteriza. As maquetes são as marcas da constante evolução[237], uma ideia levada ao extremo na "ARX Arquivo", tratadas como centrais, não pelo seu valor material, mas por se tratarem de peças essenciais que ilustram a capacidade da ARX Portugal "fazer do projecto arquitectónico um processo de investigação evolutivo de hipóteses"[238].

O trabalho curatorial passa também por abordar a espacialidade da obra construída porque "a passagem à obra é uma continuação do projecto ao mesmo tempo que é uma finalização do processo criativo que lhe deu forma."

236 "Proponho neste ensaio introdutório uma interpretação da arquitetura da ARX como "espécie". Na verdade, o termo "espécie" é aqui convocado analogicamente, agregando, desde logo, as duas acepções, biológica e filosófica, do dicionário geral. Neste sentido, procuramos compreender a produção da ARX por duas vias complementares, uma processual, relacionada com a singularidade do seu processo criativo, outra experiencial, centrada nos espaços das obras concretas." Luís Santiago Baptista, "ARX Portugal 1991-2015: Arquitectura como espécie" in *ARX Portugal - 1991-2015*, (Verbo, 2015), 18

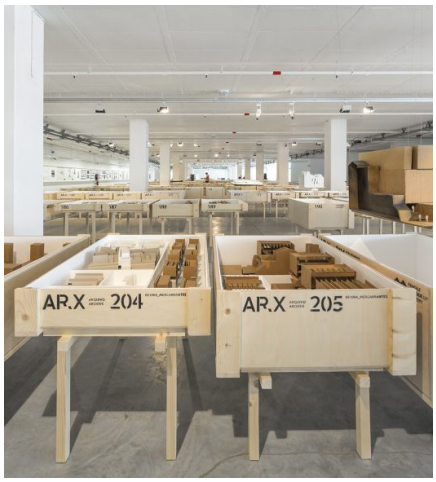
237 "Este atelier tem na maqueta esse dispositivo privilegiado para desenvolver de forma consistente o seu processo de investigação. (...) ao observarmos uma série de maquetas de um mesmo projecto percebemos uma ordem e estrutura subjacentes (...). A sensação que se tem é a de um objecto em transformação progressiva, um corpo em evolução." Idem, 26

238 Idem, 18

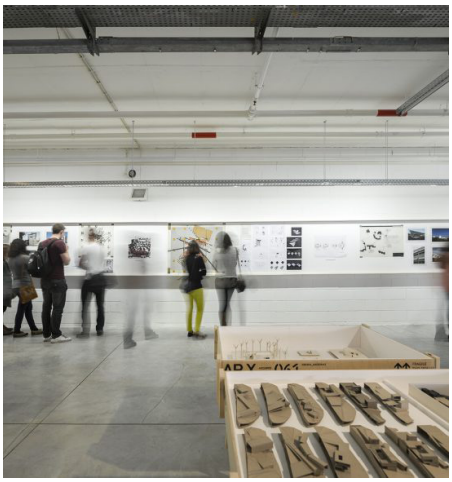
Todas estas ideias são abordadas, na exposição, a partir de três "figuras arquivísticas"[239] ou três modos possíveis de olhar e expor um arquivo arquitetónico - atlas, gabinete de curiosidades e cinema - materializadas no projeto expositivo a cargo de José e Nuno Mateus.

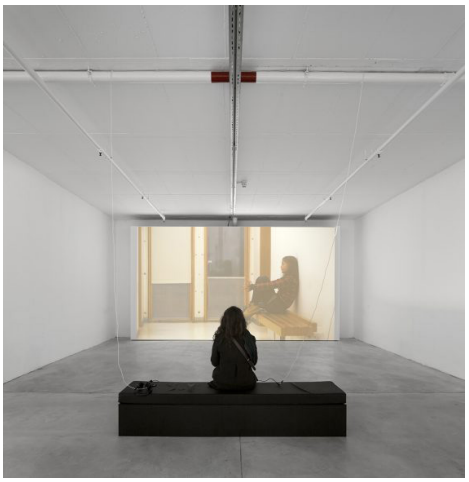
PROJETO EXPOSITIVO

A maior área da sala apresenta o Gabinete de Curiosidades. Organizado segundo uma linha temporal do presente para o passado, expõe maquetes como espécies evolutivas[240]. Um panorama maioritariamente composto por maquetes de trabalho, colocadas em mesas que desenham todo o percurso em sintonia com a estrutura da sala. Inspirado nos gabinetes de curiosidades do século XVII, cria uma lógica expositiva de relação entre os elementos apresentados que permite a perceção do processo projetual da ARX Portugal, elementos que se tornam, ao mesmo tempo, um catálogo físico de vinte anos de trabalho. O remate do processo, que na prática de atelier é dado pela concretização da obra, assinala-se com a suspensão de maquetes "finais". Constrói-se assim uma paisagem que, aquando da entrada na sala, anuncia a obra da ARX; tal como a linha temporal do percurso, é apresentada pela inversão da ordem natural, pelo que se cria um contacto visual imediato com o fim do processo para que se contextualize o conteúdo das caixas.



144.


145.


146.

As mesas, criadas para a exposição, reforçam a ideia de arquivo, como caixas numeradas que organizam todo o trabalho - materializando a ideia de classificação biológica da narrativa curatorial - que contêm e catalogam os objetos e para dentro das quais o

239 "A força das obras da ARX Portugal reside, precisamente, nessa investigação do potencial do projecto arquitetónico. ARX Arquivo é uma exposição centrada na construção de uma arquivo. Um arquivo que se constitui, dando-se a ver, mostrando-se. (...) Daí o convocar das figuras arquivísticas do Atlas, Gabinete de Curiosidades e Cinema." Descrição de "ARX Arquivo/Archive (https://arx.pt/projecto/arx-arquivoarchive/)

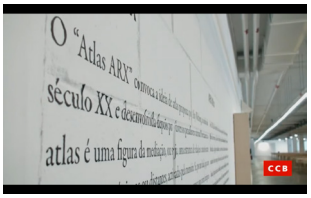
240 "As múltiplas maquetes, construídas com variados materiais e a diversas escalas, apresentam-se como espécies evolutivas, revelando o processo criativo." (https://arx.pt/projecto/arx-arquivoarchive/)

visitante espreita para, de modo físico e quase literal, ver o arquiteto a pensar[241].

O Atlas é complementar ao Gabinete de Curiosidades, introduzindo um universo de imagens que referencia a prática arquitetónica da ARX Portugal, colocado em relação com a disciplina[242]. É exposto ao longo da parede que acompanha as mesas para que se possa criar um diálogo espacial contínuo com os projetos. Há uma ligação direta criada pelo alinhamento de fotografias das obras com as maquetes suspensas que lhes correspondem, escolhidas pelos arquitetos, que são depois intercaladas com imagens, tanto produzidas pelo atelier como por artistas escolhidos pelo curador.

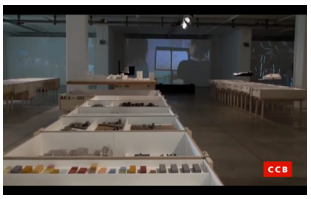
A experiência física das obras é captada e arquivada pela terceira figura arquivística: o cinema. São exploradas cinco obras de carácter público[243] que, a partir do som e da imagem em movimento, permitem leituras cinematográficas da arquitetura da ARX Portugal; leituras que são "mais hápticas do que meramente ópticas, estas são experiências singulares de obras irrepetíveis. (...) uma paisagem de percepções e afectos que revela a arquitectura da ARX (...)"[244]. São desenhados pequenos espaços, separados entre si, mas abertos para o resto da exposição, cumprindo a necessidade funcional menos luminosa que o filme exige para que possa ser visto, mas cujos bancos se estendem ao longo das mesas que expõem as maquetes.

O projeto expositivo tenta espacializar a ideia abstrata de processo e expor o público constantemente a todos os momentos que o compõem. Tal como o processo projetual, o desenho do espaço não corresponde a um percurso rígido com início e fim; faz com que referências que se possam pensar iniciais e espaços ocupados se possam pensar finais, convivam no mesmo espaço, frente a frente, próximas de objetos (maquetes) que são representativos de ambos.











147.

"CCB I Garagem Sul - ARX Arquivo/Archive", Youtube

241 "(...) Nuno Mateus encontra uma definição categórica: ARXArquivos, mais do que mostrar como o arquitecto pensou,'mostra o arquiteto a pensar'." Telma Miguel, "Mostrar o arquiteto a pensar", *Jornal Sol* , 5 de abril de 2013

242 "O Atlas ARX propõe um deslocamento para fora de si. Exprime um movimento de abertura que conecta esta prática arquitectónica com a disciplina e com o mundo, mapeando-a e referenciando-a." Descrição de "ARX Arquivo/Archive (https://arx.pt/projecto/arx-arquivoarchive/)

243 "Cinco edifícios recentes, de tipologias diferentes e de acesso público - Aquário Museu Marítimo de Ílhavo, a Escola Secundária de Caneças, Fórum de Sintra, Conservatório de Música de Cascais e Centro Regional de Sangue de Coimbra -, já em utilização foram retratados através dos filmes realizados pelo arquiteto e realizador Carlos Gomes." Paula Melâneo, "Da Realidade Real ao ARX Arquivo" (https://arx.pt/en/publication/da-realidade-real-ao-arx-arquivo/)

244 Descrição de "ARX Arquivo/Archive (https://arx.pt/projecto/arx-arquivoarchive/)

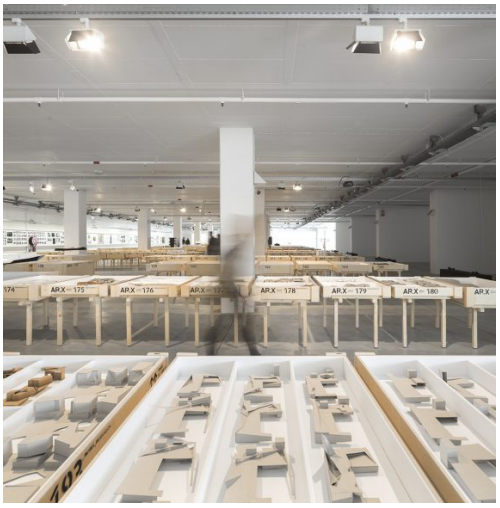
"REALIDADE REAL" e **"ARX ARQUIVO"**

A afirmação de José Mateus de que as exposições e publicações feitas pela ARX Portugal "*são encaradas como projectos e acontece que por vezes contém em si os nossos projectos*" parece confirmar-se como premissa base das exposições analisadas. Une-se a um desafio - *"a necessidade de comunicação de conteúdos"*, ao qual se acrescenta, a um público não especializado.

Estes dois fatores aliam-se na forma como se espacializam as narrativas curatoriais. A arquitetura enquanto modo de relação que comunica através do espaço, instala, e deixa-se instalar na exposição. A prioridade parece ser expor arquitetura, através de arquitetura, refletindo sempre sobre a forma como é percecionada.



148.



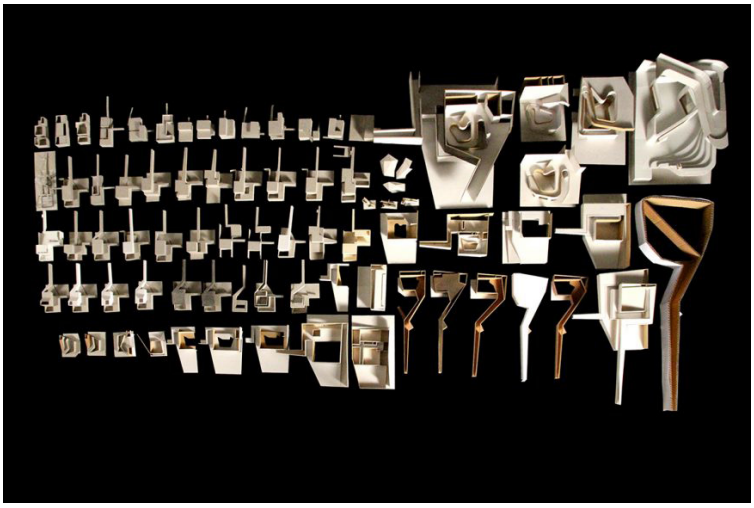
149.

Na exposição "Realidade Real", o *display* é o objeto em si, que procura reconfigurar o entendimento de exposição de arquitetura e questionar a representação e perceção da disciplina. O projeto expositivo utiliza a maquete (e o projeto que representa) como componentes/complementos da linguagem expositiva; o *display* é o grande objeto da exposição, justificando que esta seja, por vezes, chamada de instalação. O desenho curatorial pode parecer mais evidente no caso da exposição "Realidade Real", por ser da responsabilidade curatorial e expositiva dos arquitetos que trabalham um jogo de relações com o espaço, com a narrativa e com contribuições de outras áreas, para a construção de uma experiência arquitetónica.

Já na exposição "ARX Arquivo", o *display* passa a modo de comunicação que serve o propósito de refletir sobre o processo do arquiteto. A introdução da figura do curador faz com que o arquiteto se torne o centro da narrativa curatorial, o que contrasta com a "Realidade Real" em que o arquiteto a formula, e que, de certa forma, se reflete no desenho expositivo. Há um foco maior sobre a materialização da narrativa curatorial; remete para o que é feito em atelier, apresentando as representações como elementos

que convocam a perceção do processo. A relação curatorial / expositivo concentra-se na materialização da narrativa do arquivo.

Ambas refletem diferentes impactos no percurso dos arquitetos. A exposição "Realidade Real" antecede a Expo98, projeto considerado pelos arquitetos como a consolidação da metodologia assente nas maquetes[245], pelo que abre espaço para uma especulação da importância da exposição para o início do entendimento da função da maquete na comunicação, tanto para com o público como, e essencialmente, para com o próprio método. Num movimento circular, esse entendimento é um dos motes para a estruturação da exposição "ARX Arquivo".



150.

245 "Luís Santiago Baptista: O projeto para a exposição do Conhecimento dos Mares para a Expo 98, que vos ocupou maioritariamente durante 3 anos, parece fazer uma síntese perfeita dos vossos interesses e projectos iniciais. (...) José Mateus: Olhando para trás, não tenho dúvidas em afirmar que foi nesse projeto que consolidámos a nossa metodologia actual muito assente nas maquetas." José Mateus, Nuno Mateus, "Investigação" in *ARX Portugal - 1991-2015*, (Verbo, 2015), 132-133

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho constrói a exposição de arquitetura como prática arquitetónica com um papel essencial na produção de conhecimento, na comunicação com o público e na experimentação espacial.

Vista sob a conjugação de três disciplinas, arquitetura, comunicação e curadoria, tenta aprofundar a forma como a exposição pensada, desenhada e comunicada, não apenas como representação da disciplina da arquitetura, mas como participante ativa da mesma. A estrutura em quatro momentos (comunicação, exposição, arquitetura e em display) permite refletir sobre a exposição como meio autónomo, cujo conteúdo é organizado por uma narrativa curatorial e comunicado por um *display*, um momento particularmente importante na exposição de arquitetura por se corresponder com a linguagem da disciplina: o espaço.

Integrando o campo de estudo da comunicação, esclarece-se a importância da comunicação como processo de construção social e estende-se a problemática à arquitetura. Como prática, tem um impacto imensurável no dia-a-dia e, consequentemente, na construção e manutenção da sociedade. Deve por isso viver num estado de campo comum, ser comunicada para que possa ser percepcionada, mantendo a ideia de responsabilidade social, frequentemente associada aos arquitetos, e imperativa para a construção de uma realidade democrática.

A curadoria é convocada para auxiliar a arquitetura tanto na sua comunicação como na produção crítica e experimental que expande os limites da produção arquitetónica. Senta-se à mesa como mediador entre público e arquiteto, constrói reflexões e estabelece ligações que a condição da relação arquiteto/ cliente não permitem, ao abordar arquitetura como mais do que construção, mostrando os valores que lhe dão forma.

A construção de uma rede de exemplos transdisciplinar alimenta uma visão da exposição como meio de comunicação que, através de uma linguagem, constrói uma experiência como parte participante do conteúdo. Mostra que a exposição pode ser mais que representação; é um meio flexível tanto naquilo que comunica na forma que utiliza para o comunicar, capaz de assumir diferentes materializações.

A investigação concentra-se na experiência da exposição, explorando a definição de exposição de arquitetura, com foco no *display* como ato de comunicação e produção que se liga naturalmente à disciplina pela utilização do espaço. Este ponto de contacto é visto como essencial, não só pela relação direta que estabelece com a disciplina mas também pelo potencial do espaço em comunicar com um público não especializado.

O conceito de desenho curatorial, como espaço-entre que permite, através do desenho, deixar a narrativa curatorial abre a porta para uma relação mais simbiótica entre a curadoria, a exposição e o universo de arquitetura, expandindo a exposição como dispositivo de produção. A crítica feita à exposição de arquitetura de não conseguir evocar o espaço que está lá fora e por isso não se tratar de um "verdadeiro" momento arquitetónico, pode encontrar no espaço-entre do desenho curatorial uma maneira de "fazer" arquitetura, de trazer a qualidade relacional que lhe pertence para dentro do espaço expositivo.

Centrar a exposição como dispositivo de comunicação e produção arquitetónica leva a uma reflexão sobre o papel do arquiteto, através de abordagens: conteúdo, contentor e curador. Quer enquanto objeto de exposição e através do qual se comunica e explora arquitetura, quer enquanto produtor do contentor que dá corpo à exposição e responde a premissas curatoriais, quer enquanto responsável pela criação de uma narrativa curatorial; o arquiteto, através da produção de exposições de arquitetura, contribui para a própria prática. A partir de diferentes níveis - a reflexão sobre o próprio trabalho, a experimentação espacial, a investigação sobre o próprio material ou material de outrem, a construção de arquivo, a comunicação com o público - a exposição mostra-se um meio de trabalho com potencial para explorar.

Os casos de estudo e os respetivos autores ilustram um espectro amplo de produção, utilizando a exposição com vários propósitos - a reflexão do pensamento arquitetural através da narrativa curatorial e do *display*, a exploração da arquitetura através do seu ambiente material, a construção de uma experiência de arquitetura a partir do *display* e da instalação e a comunicação da obra, do processo e tudo que o envolve - com diferentes posturas críticas e narrativas curatoriais. Sob curadoria própria ou curadoria de outrem, a formulação e desenho da exposição apresentam-se como relevantes na própria prática, quer como espaço de reflexão de princípios que alimentam a obra ou como espaço de experimentação com impacto em construções posteriores. São também ecos da pertinência da comunicação com o público, utilizando o *display* como modo de experiência espacial e como formulação de uma mensagem / narrativa curatorial e, apesar de efémeras, deixam material de pensamento.

Assumidamente, o presente trabalho é uma construção que levanta questões mais do que dá respostas; que centra a experiência da exposição como dispositivo de comunicação e produção arquitetónica. Pretende contribuir para um campo em crescimento, a curadoria da arquitetura, ao formular um entendimento da exposição como construção autónoma, modo de produção de arquitetura e como meio de comunicação que reforça a responsabilidade social que a disciplina tem para com o público.

BIBLIOGRAFIA

Comunicação

Augusto, Nelson , "Media e Arquitetura: A geração de prata", *Jornal Arquitectos*, Janeiro de 2017 (http://www.jornalarquitectos.pt/pt/forum/cronicas/media-arquitetura)

Carey, James, *Communication as Culture: Essays on Media and Society,* Boston : Unwin Hyman , 1989 http://web.mit.edu/21l.432/www/readings/Carey_CulturalApproachCommunication.pdf

Colomina, Beatriz, *Privacy and Public : Modern Architecture as Mass Media*, MIT Press , 1996

Corey, Amy M., *The Evolution of Human Communication : From Theory to Practice,* Ontario : EtrePress, 2009 , edição online

Hoffman, Jens, ed. , *The Exhibitionist*, Issue 2 , June 2010

Jakobson, Roman, *Linguística e Comunicação*, São Paulo : Editora Cultrix https://monoskop.org/images/5/58/Jakobson_Roman_Linguistica_e_comunicacao.pdf

Rattenbury, Kester , ed., *This is Not Architecture* , Taylor & Francis e-Library, 2005

Howes, David , "The Aesthetics of Mixing Senses" https://www.david-howes.com/senses/aestheticsofmixingthesenses.pdf

Osborn, Harold , "The Cultivation of the Sensibility in Art Education" , *Journal of Philosophy Education*, Volume 18, Issue 1 https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/j.1467-9752.1984.tb00042.x

Serra, Paulo , *Manual de Teoria de Comunicação*, Covilhã : Livros Labcom , 2007

Williams, Raymond , *Keywords : A vocabulary of culture and society* , New York : Oxford University Press, 1963 (1ª ed. 1976) http://s3.amazonaws.com/arena-attachments/1385668/2a0d6d0b045feef2adb6ae76ec9a2c92.pdf?1509502303

Curadoria e Exposição

"Rem Koolhaas on the OMA/Progress Exhibition at the Barbican": https://vimeo.com/46496871

"Rotor: Investigating OMA (Full Lenght)", Youtube, upload por Barbican Centre: https://youtu.be/ktq8Jv6-2HE

Andrade, Sérgio C., "Uma fenda de luz e outras notícias portuguesas "da frente"" , *Jornal Público* , 24 de Maio de 2016 https://www.publico.pt/2016/05/24/culturaipsilon/noticia/uma-fenda-de-luz-e-outras-noticias-portuguesas-da-frente-1732808

Aravena, Alejandro , "Introduction by Alejandro Aravena" , La Biennale di Venezia (online), 2016 https://www.labiennale.org/en/architecture/2016/intervento-di-alejandro-aravena

Areia, Alexandra e Joaquim Moreno, *Radar Veneza: Arquitetos Portugueses na Bienal 1975-2021*, Casa da Arquitetura e Direção Geral das Artes, 2021

Arrhenius, Thordis et al, ed. *Place and Displacement : Exhibiting Architecture* , Zürich: Lars Müller Publishers, 2015

ARX Portugal, "Realidade Real" https://arx.pt/projecto/realidade-real/

Baía, Pedro, ed. , *Koolhaas Tangram*, Porto: Circo de Ideias, 2014

Baker, Emma, ed. , *Contemporary Cultures of Display* , Yale University Press, New Haven and

London in association with The Open University https://gallowayexploringart.files.wordpress.com/2014/08/barker_intro_cont-cult-display.pdf

Baptista, Luís Santiago, ed. , *ARX Portugal 1991-2015* , Lisboa : Babel , 2015

Barr, Alfred H., *Modern Architecture* , New York: Museum of Modern Art,1932

Bayer, Herbert, "Aspects of Design of Exhibitions and Museums" , *Curator The Museum Journal*, Volume 4, Issue 3, July 1961 https://monoskop.org/images/1/1f/Bayer_Herbert_1961_Aspects_of_Design_of_Exhibitions_and_Museums.pdf

Belanciano, Vítor, "No 20. aniversário, o CCB abre-se a Lisboa com romantismo" , Jornal Público , 20 de março de 2013

Chan, Carson , "Exhibiting Architecture : Show, Don't Tell" , *Domus Web* , 17 de Setembro de 2010 https://www.domusweb.it/en/architecture/2010/09/17/exhibiting-architecture-show-don-t-tell.html

Colin, Lily e, Olafur Eliasson, "Olafur Eliasson talks to Lily Colin", Tate Etc, Issue 46, Verão 2019 https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-46-summer-2019/olafur-eliasson-talks-lily-cole

Costa, Palmira Fontes da, *The Singular and the Making of Knowledge at the Royal Society of London in the Eighteenth Century*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2009

Cruz, Valdemar, "Manuel Aires Mateus: Se arquitetura não fosse arte, o barroco seria ridículo", *Jornal Expresso* , 1 de Janeiro de 2018 https://expresso.pt/cultura/2018-01-01-Manuel-Aires-Mateus-Se-a-arquitetura-nao-fosse-arte-o-barroco-seria-ridiculo

Davidson, Cynthia , ed. , "Curating Architecture" , *Log, N.20* , New York : Log, 2010

Demand, Thomas, Charlotte Klonk e Niklas Maak , "The white cube and beyond: Museum display" , *Tate Etc.* , Issue 21 , Primavera 2011

Feireiss, Kristin, ed. , *The Art of Architecture Exhibitions* , Rotterdam : NAi Publishers, 2001

Ferguson, Bruce W., Reesa Greenberg e Sandy Nairne , *Thinking About Exhibitions* , London e New York : Routledge, 1996

Ferrari, Frederico, "O Espanto, a Curiosidade, as Imagens" , *Revista Electra* , Nº 12 , Primavera , Março-Junho 2021

Fondazione MAXXI, 2018 , *Dentro de la Strada Novissima* [online] https://www.maxxi.art/wp-content/uploads/2018/11/DentroLaStradaNovissima_bookletMAXXI.pdf

Fowle, Kate , ed. , *Thinking Contemporary Curating* , New York : Independent Curators International, 2012

Gadanho, Pedro , "A Ansiedade do Híbrido: Arquitectura, Arte e Design" , *Jornal Arquitectos* 220/221, Julho-Dezembro 2005

Gadanho, Pedro , "On Curating as an Architectural Practice" , Shrapnel Contemporary , Blog Pedro Gadanho , Macau : 2010 https://shrapnelcontemporary.wordpress.com/archive-texts/on-curating-architecture-as-critical-practice/

Gastão, Ana Marques e Paula Lobo,"AICA distingue trabalhos de Pedro Calapez e Arquitectos Aires Mateus" , *Jornal Diário de Notícias* , 22 de Fevereiro de 2006 https://www.dn.pt/arquivo/2006/aica-distingue-trabalhos-de-pedro-calapez-e-arquitectos-aires-mateus-636238.html

George, Adrian , *The Curator's Handbook : Museums, Commercial Galleries, Independent Spaces* , Thames & Hudson Ltd, 2015

Gigliotti, Roberto, ed. , *Displayed Spaces : New Means of Architecture Presentation through Exhibitions* , Leipzig : Spector Books, 2015

Gomes, Adelino, ""Quatro visões sobre o Espaço" no Centro Cultural de Belém" , *Jornal Público* , 13 de Outubro de 2005 https://www.publico.pt/2005/10/13/culturaipsilon/noticia/quatro-visoes-

sobre-o-espaco-no-centro-cultural-de-belem-1235536

Goodwin, Kate e Philip Ursprung , *Sensing Spaces : Architecture Reimagined* , London: Royal Academy Publications, 2014

Graça, Joana , *Bienal de Arquitectura : A exposição como projeto*, Dissertação de Mestrado, FAUP, 2019

Herzog, Jacques e Theodora Vischer , *Conversation between Jacques Herzog and Theodora Vischer*, May 1988 https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/writings/conversations/vischer-2-en.html

Hoffman, Jens e Maria Lind , "To Show or not to Show" , Mousse 31 , Dezembro 2011-janeiro 2012 http://moussemagazine.it/jens-hoffmann-maria-lind-2011/

Hoffman, Jens, ed. , "Ten Fundamental Questions of Curating", Mousse Magazine, 2013

Johnson, Phillip, Alfred Barr e Henry-Russel Hitchcock , *Modern Architecture* , New York: Museum of Modern Art, 1932

Lepik, Andres , *Show and Tell, Collecting Architecture*, Architekturmuseum der TU München, Ostfildern: Hatje Cantz , 2014

Levy, Aaron e William Menking , *Architecture on display: On The History of The Venice Biennale of Architecture* , London: Architectural Association, 2010

Lopes, Diogo Seixas e Paulo Serôdio Lopes, *Prototypo Nº7*, Junho 2002

Lopes, Diogo Seixas, resposta ao convite de Delfim Sardo para comissariar a exposição de arquitetura "Aires Mateus: Arquitetura", 16 de Março de 2005, cortesia Arquivo CCB

Mack, Gerhard , *Herzog & De Meuron 1989-1991* , Das Gesamtwerk , Basel / Boston / Berlin, 1996

Marincola, Paula, ed., *What Makes a Great Exhibition?* , Philadelphia : Philadelphia Exhibition Initiative, 2006

Mateus, Aires e Diogo Seixas Lopes, Folha de Sala : "Aires Mateus: Arquitetura", Centro Cultural de Belém , 14 de Outubro 2005 – 15 de Janeiro de 2006

Mateus, Aires, "Fenda Form" , La Biennale di Venezia, Janeiro-Maio 2016, cortesia de Aires Mateus

Melâneo, Paula, "Da Realidade Real ao ARX Arquivo" https://arx.pt/en/publication/da-realidade-real-ao-arx-arquivo/

Miguel, Telma , "Mostrar o arquiteto a pensar" , *Jornal Sol* , 5 de abril de 2013

Milheiro, Ana Vaz, "Reescrever a Natureza" https://www.arx.pt/publicacao/rescrever-a-natureza/

Museum of Modern Art, "Press Release", Museum of Modern Art : Architectural Exhibition, 1931 [online] https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_324966.pdf?_ga=2.244838533.1894793362.1643915565-1664963635.1642695344

Neiva, Ana , *Exhibiting Portuguese Architecture. Twentieth-Century Curatorial Strategies*, Tese de Doutoramento, FAUP, 2020

O'Doherty, Brian , *Inside the White Cube : The Ideology of the Gallery Space* , San Francisco : Lapis Press

O'Doherty, Brian , *No Interior do Cubo Branco : A ideologia do espaço da arte* . São Paulo : Martins Fontes, 2007 (trad. Carlos S. Mendes Rosa)

Obrist, Hans Ulrich , *A Brief History of Curating* , Artbook | Digital , 2011

Obrist, Hans Ulrich , *Everything You Always Wanted To Know About Curating* , Berlin: Sternberg Press, 2011

Obrist, Hans Ulrich , *Ways of Curating* , Penguin Random House UK, 2015

OMA, "OMA Progress" https://www.oma.com/projects/oma-progress

Pennec, Simon , "Exhibiting Architecture : A Paradox?" , Domus Web , 24 de Outubro de 2013 https://www.domusweb.it/en/op-ed/2013/10/24/exhibiting_architecture_a_paradox_.html

Pereira, Fátima Marques , coord., *Exposições*, Porto : Setepés, 2007

Pestana, Mariana , *Expor arquitectura em português* , Dissertação de Mestrado, FAUP, 2007

Phillips, Lisa , *Frederick J. Kiesler : Endless Space*, MAK Viena e Hatje Cantz Verlag, 2001)

Rato, Vanessa, "Quatro exposições provocam terramoto em Belém", *Jornal Público* , 13 de Outubro de 2005 https://www.publico.pt/2005/10/13/jornal/quatro-exposicoes-provocam-terramoto-em-belem-43530

Rendell, Jane , *Art and Architecture - A Place Between* https://www.janerendell.co.uk/books/art-architecture-a-place-between

Rotor: "About Us" https://rotordb.org/en/about-us
"Research" https://rotordb.org/en/projects/research
"Exhibitions" https://rotordb.org/en/projects/exhibition
"Ex Limbo" https://rotordb.org/en/projects/ex-limbo

Santos, Eliana Sousa, "Mnemosyne de uma nota só" https://www.arx.pt/publicacao/mnemosyne-de-uma-nota-so/

Santos, Lina , "Exposição de arquitetura e colóquio nos 20 anos do CCB" , *Diário de Notícias*, 20 de março de 2013

Siza, Álvaro , *02 Textos Álvaro Siza* , Lisboa : Parceria A.M. Pereira , 2018

Staniszewski, Mary Anne , *The power of display : A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art* , Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2001

Szacka, Léa-Catherine , "Exhibitions. Showing and Producing Architecture", *OASE #88*, https://www.oasejournal.nl/en/Issues/88/The1980ArchitectureBiennale

Szacka, Léa-Catherine , *Exhibiting the post-modern: the 1980 Venice Biennale* , Venezia: Marsilio, 2016

Toussaint, Michel, "Afinal o Centro Cultural de Belém/ Fundação das Descobertas interessa-se por arquitetura" , *Jornal Arquitectos 123*, Maio 1993

Tranzit.hu "Curatorial Dictionary: Unpacking the Oxymoron". O'Neill, Paul. Wilson, Mick (eds.). 2015. Curating Research. London: Open Editions / de Appel.

Watson, Fleur , Beyond Art : *The Challenge of Exhibiting Architecture*, 6 de Março de 2008 http://www.dhub.org/beyond-art-the-challenge-of-exhibiting-architecture/

Zaugg, Rémy, Jacques Herzog e Pierre de Meuron , *Herzog & de Meuron, an exhibition* , Ostfildern-Ruit: Cantz, 1996

ÍNDICE DE IMAGENS

1.Julia Wachtel, "Communication", 2017, Elizabeth Dee Gallery, New York
https://s3.amazonaws.com/files.collageplatform.com.prod/image_cache/1800x1800_fit/5797e7631cc1387429281036/79942d83970c8c6429ee117ffaa20a68.jpeg
2.Hélio Oiticica, "Penetrável PN1", 1961-1980, Coleção César e Claudio Oiticica, Foto: César Oiticica Filho
https://mam.rio/wp-content/uploads/2020/12/PN1mweasIMG_4050-1365x2048.jpg
3.Hélio Oiticica, Nininha da Mangueira vestindo "P25 Parangolé capa 21 Xoxoba", 1968, Foto: Andreas Valentim
https://mam.rio/wp-content/uploads/2020/12/MAM-Rio_He%CC%81lio-Oiticica-Nininha-com-Parangole%CC%81-P25-Capa-21-%E2%80%9CXoxoba%E2%80%9D-1968-1.jpg
4."Agenda Curta! - Filme Hélio Oiticica (Parangolé)", Youtube: https://youtu.be/32xDWfM5g8o
5.Domenico Remps, "Cabinet of Curiosities", 1690, Museo dell'Opificio delle Pietre Dure, Florence
https://www.dailyartmagazine.com/wp-content/uploads/2020/07/Cabinet_of_Curiosities_1690s_Domenico_Remps-768x566.jpeg
6.Herzog & de Meuron, "Archaeologyy of the Mind", Outubro 2002 - Abril 2003, Canadian Centre for Architecture, Montreal
https://www.cca.qc.ca/img/zpOQ2HD9EYM3d3bo7qyffGfhhCw=/1920x0/101/96/14_11_02_101_ML_crop.jpg
7.Paul Klee, "Felsenkammer", 1929, Berlin State Museums, Foto: Jens Ziehe
https://blog.smb.museum/wp-content/uploads/2021/01/Felsenkammer-1400x1153.jpg.webp
8.Gordon Matta-Clark, "Conical Intersect", 1975, La Biennale, Paris, Foto: Jane Crawford
https://publicdelivery.org/wp-content/uploads/2020/01/Gordon-Matta-Clark-Conical-Intersect-1975-1-scaled.jpg
9.Gordon Matta-Clark, "Conical Intersect", 1975, La Biennale, Paris, Foto: Marc Petitjean
https://publicdelivery.org/wp-content/uploads/2020/01/Gordon-Matta-Clark-Conical-Intersect-1975-2-scaled.jpg
10.Marshall McLuhan, Quentin Fiore, Jerome Agel, The Medium is the Message
https://miro.medium.com/max/1400/1*a1H54pttvhkta3ymSCXTQQ@2x.jpeg
11.Brigitte Bauer, "Op Art" Swimsuit Sinz, 1966, Vouliagmeni, Foto: F.C. Gundlach
https://pleasurephoto.files.wordpress.com/2012/01/f-c-gundlach-brigitte-bauer-op-art-badeanzug-von-sinz-vouliagmenigriechenland-1966.jpg
12.Louise Lawier, "Living Room Corner Arranjed by Mr. and Mrs. Burton Tremaine, Sr., 1984, Philadelphia Museum of Art, cortesia de Henry S. McNeil, Jr.
https://artblart.files.wordpress.com/2013/03/image-8-web.jpg
13.Exposição "Modern Architecture: International Exhibition", Janeiro 1932 - Março 1932, Museum of Modern Art Archives, New York, Foto: George H. van Anda
https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2044?installation_image_index=5
14.Exposição "Modern Architecture: International Exhibition", Janeiro 1932 - Março 1932, Museum of Modern Art Archives, New York
https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2044?installation_image_index=0
15.Samuel Morse, "Gallery of the Louvre", 1831-1833, Terra Foundation for American Art, cortesia de Daniel J. Terra Collection
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c7/Gallery_of_the_Louvre_1831-33_Samuel_Morse.jpg
16.Andy Warhol, "Campbell's Soup Cans", 1962, Foto: Emon Hassan
https://static01.nyt.com/images/2015/05/08/arts/08ANDYI/08ANDYI-superJumbo.jpg?quality=75&auto=webp
17.Hans Hollein, Façade "The Presence of the Past", 1980, Venice Architecture Biennale
https://www.area-arch.it/wp-content/uploads/sites/6/2015/06/venezia-mostra-biennale-6x6006-kleihues-hollein-scolari-r.jpg
18."Strada Novissima", The Presence of the Past, 1980, Venice Architecture Biennale
https://www.area-arch.it/wp-content/uploads/sites/6/2019/01/MAXXI_LaStradaNovissima_TGSmithGRAUTigermanPurini_06.jpg
19."Strada Novissima", The Presence of the Past, 1980, Venice Architecture Biennale
https://james.tf/media/sn2-1000x816.png
20.Hans Hollein, Façade "The Presence of the Past", 1980, Venice Architecture Biennale, Domus 605
https://www.domusweb.it/content/dam/domusweb/en/from-the-archive/2012/08/25/-em-la-strada-novissima-em--the-1980-venice-biennale/big_391822_1439_899.jpg.foto.rmedium.jpg
21.Antonio Martinelli, Construction of the "Strada Novissima", The Presence of the Past, 1980, Venice Architecture Biennale
https://www.archpaper.com/wp-content/uploads/2018/05/szacka-Fig.5.33_HR.jpg
22."Strada Novissima", The Presence of the Past, 1980, Venice Architecture Biennale
https://artsupp.com/en/roma/exhibitions/dentro-la-strada-novissima-maxxi
23.Friedrich Kiesler, "Spatial City", 1925, Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris, cortesia de Austrian Friedrich and Lillian Kiesler Private Foundation
https://detail-cdn.s3.eu-central-1.amazonaws.com/media/catalog/product/k/i/kiesler5.jpg?store=de_de&image-type=image
24. Friedrich Kiesler, Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, 1924, Viennna
https://www.kiesler.org/wp-content/uploads/Wien-1924-IAT-768x556.jpg
25.Berenice Abbott, "Surrealist Gallery, Art of This Century", 1942, cortesia de Solomon R. Guggenheim Foundation, New York
https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-women-built-new-york-art
26."The Abstract Gallery, Art of This Century", 1942, New York, cortesia de Peggy Guggenheim Collection
https://www.dailyartmagazine.com/wp-content/uploads/2021/04/atc_pho_abstact-gallery_34.jpg
27."The Abstract Gallery, Art of This Century", 1942, New York
https://artgateblog.altervista.org/wp-content/uploads/2020/08/art-of-this-century-abstract-room-768x1019.jpg
28.Herbert Bayer, Deutsche Werkbund display, 1930, L'Exposition International des Arts Décoratifs, Paris
https://euroculturer.files.wordpress.com/2013/04/3-bahaus.jpg
29.Herbert Bayer, Fotomontagem para Section Allemande Catalogue, 1930, L'Exposition International des Arts Décoratifs, Paris
https://www.researchgate.net/profile/Ivan-Rincon-Borrego/publication/357716313/figure/fig1/AS:1114380380979200@1642700395477/Figura-1-Herbert-Bayer-fotomontaje-para-el-Catalogo-de-la-Seccion-Alemana-Section.ppm
30.Niki de Saint Phalle, "Clarice Again", 1966-67, Niki Charitable Art Foundation
https://www.artforum.com/uploads/upload.002/id19942/article05_1064x.jpg

31.Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely e Per Olof Ultvedt, "Hon-en katedral (She-a Cathedral)", 1966, Moderna Museet, Stockholm, Foto: Hans Hammarskiöld
https://www.artforum.com/uploads/upload.002/id19942/article11_1064x.jpg
32.Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely e Per Olof Ultvedt, Desenho de "Hon-en katedral (She-a Cathedral)", 1966, Moderna Museet, Stockholm
https://www.modernamuseet.se/stockholm/wp-content/uploads/sites/3/2017/08/hon_f_hans-hammarskiold_1500x1012.jpg
33. Niki de Saint Phalle et le projet Hon (english subtitles) (archive), Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=jNfQt2FsUD4
34."The Weather Project, by Olafur Elliason, at Tate Modern", Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=IsT9vEpfNq4
35.Olafur Eliasson, "The Weather Project", 2003, Tate Modern, London, Foto: Olafur Eliasson
https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/olafureliasson.net/objektimages_final/IMG_MDA111165_1600px.jpg
36.Olafur Eliasson, "The Weather Project", 2003, Tate Modern, London, Foto: Tate Photography (Andrew Dunkley e Marcus Leith)
https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/olafureliasson.net/objektimages_final/IMG_MDA102063_1600px.jpg
37.Olafur Eliasson, "The Weather Project", 2003, Tate Modern, London, Foto: Olafur Eliasson
https://olafureliasson.net/archive/exhibi-%20tion/EXH101069/the-weather-project
38.Exposição Álvaro Siza: "in/disciplina", 2019, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto
https://img.bondlayer.com/nsa343pdfl/_assets/nwvqsucwvzjnuzraksaokc.jpg?auto=format&fit=fill&w=800
39.Exposição Álvaro Siza: "in/disciplina", 2019, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto
https://img.bondlayer.com/nsa343pdfl/_assets/neihx9lucqnhug7fr7ucw.jpg?auto=format&fit=fill&w=800
40.Exposição Álvaro Siza: "in/disciplina", 2019, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto
https://img.bondlayer.com/nsa343pdfl/_assets/neptp8msspcnfhvdrdsh3a.jpg?auto=format&fit=fill&w=800
41.Exposição Álvaro Siza: "in/disciplina", 2019, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto
https://img.bondlayer.com/nsa343pdfl/_assets/naq0g7itusnfaxudn5mss.jpg?auto=format&fit=fill&w=800
42.Exposição Álvaro Siza: "in/disciplina", 2019, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, Foto: João Morgado
https://espacodearquitetura.com/wp-content/uploads/2019/12/JM_Exposi%C3%A7%C3%A3o-%C3%81lvaro-Siza-indisciplina5.jpg
43.Daniel Libeskind, "Beyond the Wall 26.36°", 1997, Netherlands Architecture Institute, Roterdam
https://libeskind.com/wp-content/uploads/Rotterdam-Nai-001-2280x1924.jpg
44.Daniel Libeskind, "Beyond the Wall 26.36°", 1997, Netherlands Architecture Institute, Roterdam
https://libeskind.com/wp-content/uploads/pict0058-2280x1477.jpg
45.Daniel Libeskind, "Beyond the Wall 26.36°", 1997, Netherlands Architecture Institute, Roterdam
https://libeskind.com/wp-content/uploads/pict0071-2280x1477.jpg
46.Planta "This is Tomorrow" , David Robins, ed. , *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, (London : MIT Press, 1990), 136
https://img.macba.cat/public/uploads/20091019/This_is_Tomorrow_cas.pdf
47.Eduardo Paolozzi, Alison e Peter Smithson, "Patio and Pavilion", 1956, Whitechapel Art Gallery, London, in Tom Wilkinson, *Typology Shed*, Architectural Review,
https://www.cabin-anna.com/media/architectural-review.pdf
48. Alison e Peter Smithson, "Upper Lawn Solar Pavilion Folly", 1959-62, Wiltshire, cortesia Smithson Family Archive
https://i0.wp.com/archeyes.com/wp-content/uploads/2021/03/Alison-Peter-Smithson-Upper-Lawn-Pavilion-Solar-ArchEyes-seier-construction.jpg?ssl=1
49.Piero Manzoni, "Socle du Monde", 1961, Herning Museum of Contemporary Art, Herning, cortesia do artista
https://3.bp.blogspot.com/-AHbw2iT45YA/UVnCoz4N-jI/AAAAAAAAAd4g/6F1UAo04LWE/s1600/1961c+Piero+Manzoni+Socle+du+monde+Herning+Danimarca+Kunstmuseum.jpg
50.Piero Manzoni, "Socle du Monde", 2016, Herning Museum of Contemporary Art, Herning, Foto: Spencer Tunick
https://static.frieze.com/files/inline-images/editorial-spencer-tunick-socle-du-monde-herning-denmark-2016-courtesy-of-the-artist.jpeg
51.Imagens pela autora
52."Domus House", 1980, cortesia de Schweizerisches Architekturmuseum
https://architekturbasel.ch/wp-content/uploads/foto_architekturmuseum_basel-750x1024.png
53."Domus House", 1984, cortesia de Basler Stadtbuch
https://architekturbasel.ch/wp-content/uploads/basler_stadtbuch_1984_neue_kulturelle_institution_das_architekturmuseum_s141-1024x775.png
54.Gerhard Mack, *Herzog & de Meuron 1978-1988 : The Complete Works* , Volume 1, (Birkhäuser, 2013), 196
55.Idem, 198
56.Herzog & de Meuron, "Architektur Denkform", 1988, Architekturmuseum, Basel
https://www.herzogdemeuron.com/.imaging/sukoaImageHQ_jpg/dam/projects/COMPLETE-WORKS/026-050/047/047_CP_8801_501_3A_W.jpg
57.Herzog & de Meuron, Eberswalde Senior Techinal School, 1996, Foto: Dieter Janssen Photography
https://1.bp.blogspot.com/-_XCUTo2BwT0/UeRxeOXFO5I/AAAAAAAAAnF4/8pgBu7kyeUk/s1600/Herzog+&+de+Meuron+.+Technical+School+Library+.+Eberswalde+(4).jpg
58.Herzog & de Meuron, Ricola Europe Factory, 1993, Mulhouse-Brunstatt
https://woodburydb.files.wordpress.com/2010/01/herzogpicture.jpg
59.Herzog & de Meuron, "Architektur Denkform", 1988, Architekturmuseum, Basel, cortesia de Herzog & de Meuron
https://architekturbasel.ch/wp-content/uploads/047_CP_8801_503-4C-1320x892.jpg
60.Herzog & de Meuron, "Architektur Denkform", 1988, Architekturmuseum, Basel, cortesia de Herzog & de Meuron
https://architekturbasel.ch/wp-content/uploads/047_CP_8801_504-4D-1320x941.jpg
61.Herzog & de Meuron, Studio Rémy Zaugg, 1995-1996, Mulhouse
https://2.bp.blogspot.com/-vwRio1Czys4/XJCktSAXSwI/AAAAAAAA4pk/Sbo_-eOAPREqepVUKYPXjjkWqK1YTywsACLcBGAs/s1600/3960%2BRemy%2BZaugg%2B02.jpg
62.Zaugg, Rémy, Jacques Herzog e Pierre de Meuron , *Herzog & de Meuron, an exhibition* , (Ostfildern-Ruit: Cantz, 1996), 90
63.Rémy Zaugg, "Le mond voit (The world sees)", 2000, Collection Mudam Luxembourg, Rémi Villaggi
https://d3bi15ad3kv34q.cloudfront.net/collection/_1250xAUTO_crop_center-center_100_none/R%C3%A9my_Zaugg_le_monde_voit_mudam_collection.jpg
64.Eva Schmidt e Javier Hontoria, ed., Rémy Zaugg: The Question of Perception, 2016, Museum für Gegenwartskunst Siegen, Siegen
https://www.snoeck.de/sites/default/files/cover_images/9783864421426.jpg

65.Zaugg, Rémy, Jacques Herzog e Pierre de Meuron , *Herzog & de Meuron, an exhibition* , (Ostfildern-Ruit: Cantz, 1996), 88
66.Idem, 91
67.Idem, 115
68.Idem, 116
69.Idem, 95
70.Idem, 116
71.Idem, 101
72.Idem, 116
73.Idem, 92
74.Idem, 108
75.Repetição Imagem 55
76.Repetição Imagem 64
77.Repetição Imagem 62
78.Repetição Imagem 61
79.Rem Koolhaas, *Content*, (Colónia: Taschen, 2004), 20
80.OMA Office, "Content", 2003, Neue Nationalgalerie, Berlin
https://andandandcreative.com/wp-content/uploads/2014/03/Content-Article-3.png
81.OMA Office, "Content", 2003, Neue Nationalgalerie, Berlin
https://cdn.sanity.io/images/5azy6oei/production/f2dce9ab49a8ebdaa834206e0600fa0f078d7739-3072x2048.jpg?rect=171,0,2731,2048&w=1500&h=1125&q=80&fit=crop&auto=format
82.OMA Office e Bruce Mau, Capa *S,M,L,XL*, (The Monacelli Press, 1995)
https://cdn.sanity.io/images/5azy6oei/production/a64249eea5ed2b51354d17b4c9119429a3b76b5b-2835x3718.jpg?w=1500&q=80&fit=crop&auto=format
83.Rem Koolhaas, Capa *Content*, (Colónia: Taschen, 2004)
https://cdn.sanity.io/images/5azy6oei/production/e9ee3dd7bde31e6eaf0751e9e8dc2e6a50b98d8b-2005x2663.jpg?w=1500&q=80&fit=crop&auto=format
84."OMA / AMO 'CONTENT' prima parte", Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=_23WXrJmuHU
85.OMA Office, "Content", 2003, Neue Nationalgalerie, Berlin
https://arquitecturaviva.com/assets/uploads/articulos/38571/av_100571.jpeg?h=28bb2146
86.Neue Nationalgalerie, 2015, Berlin, Foto: Juliane Eirich
https://www.preussischer-kulturbesitz.de/fileadmin/user_upload_SPK/images/dossiers/Bau-Dossier/nng_sanierung_eirich_ds_2.jpg
87.OMA Ofiice, Kunsthal, 1987-92, Rotterdam, Foto: Ossip van Duivenbode, cortesia de OMA
https://cdnassets.hw.net/dims4/GG/538261a/2147483647/resize/876x%3E/quality/90/?url=https%3A%2F%2Fcdnassets.hw.net%2Fa3%2Fb3%2Fe08919c04e8e9546dfa0e2025fa3%2Fkunsthal-oma-interiorcafe-tcm20-2129572.jpg
88.OMA Office, "Content", 2003, Neue Nationalgalerie, Berlin
https://cdn.sanity.io/images/5azy6oei/production/cad9086b9d1c3aa9b74bfb569e036eec0fb3c5f1-3072x2048.jpg?rect=171,0,2731,2048&w=800&h=600&q=80&fit=crop&auto=format
89."Rotor : Investigating OMA (full lenght)", Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=m0kLcQCGD3k
90.Rotor, "OMA/Progress", Outubro 2011 - Fevereiro 2012, Barbican Art Gallery, London
https://rotordb.org/en/projects/oma-progress
91.Rotor, "Ex limbo", Fondazione Prada, Milan
https://rotordb.org/en/projects/ex-limbo
92.OMA Office, Model of Barbican Art Gallery, "OMA/Progress", Outubro 2011 - Fevereiro 2012, Barbican Art Gallery, London
https://www.metalocus.es/sites/default/files/styles/mopis_news_carousel_item_desktop/public/ml21._model_of_barbican_art_gallery_oma_rotterdam_office_ac_rotor.jpg?itok=X3meNCx0
93.Rotor, "OMA/Progress", Outubro 2011 - Fevereiro 2012, Barbican Art Gallery, London
https://rotordb.org/en/projects/oma-progress
94.Idem
95.Idem
96.Rotor, "OMA/Progress", Outubro 2011 - Fevereiro 2012, Barbican Art Gallery, London
http://www.gizmoweb.org/wp-content/uploads/2011/10/p1018843a.jpg
97.Rotor, "OMA/Progress", Outubro 2011 - Fevereiro 2012, Barbican Art Gallery, London
https://rotordb.org/en/projects/oma-progress
98.Rotor, "OMA/Progress", Outubro 2011 - Fevereiro 2012, Barbican Art Gallery, London
https://cdn.rt.emap.com/wp-content/uploads/sites/4/2011/10/17120649/379.jpg
99.Rotor, "OMA/Progress", Outubro 2011 - Fevereiro 2012, Barbican Art Gallery, London
https://www.darchitectures.com/images/articles/full/00363_058_E56D2991.jpg
100.Repetição Imagem 86
101.Repetição Imagem 98
102.Repetição Imagem 90
103.Repetição Imagem 102
104.Cortesia de Aires Mateus
105.Idem
106.Idem
107.Idem
108.Idem

109.Idem

110.Idem

111.Idem

112.Idem

113.Cortesia Arquivo CCB

114. Francesco Galli, "Radix" , 2012, La Biennale, Venezia
https://cdn.archilovers.com/projects/0580b79b-3eee-44e6-aaf6-e1e476da4c00.jpg?w=638&h=919

115.Aires Mateus, "Void", 2010, La Biennale, Venezia
https://imagens.publico.pt/imagens.aspx/310565?tp=UH&db=IMAGENS&type=JPG

116.Bruce Chatwin, "Maria Reiche, the Nazca Lines Archeologist"
https://artsandculture.google.com/asset/maria-reiche-the-nazca-lines-archeologist-bruce-chatwin/OwHb35DwIvPAJw

117.Cortesia de Aires Mateus

118.Aires Mateus, "Fenda", 2016, La Biennale, Venezia, cortesia de Aires Mateus

119.Idem

120.Aires Mateus, Centro de Convívio, 2016, Grândola, Foto: Nelson Garrido
https://images.adsttc.com/media/images/5956/5864/b22e/38e5/e600/02e8/medium_jpg/AIRES_MATEUS_GRANDOLA_CENTRO_CONVIVIO_PT_110117_0356.jpg?1498830940

121."Fenda by Aires Mateus. Venice, Biennale of Architecture 2016", Youtube: https://youtu.be/jtdl8Gmrtjs

122.Repetição Imagem 118

123.Cortesia de Aires Mateus

124.Idem

125.Aires Mateus, "Fenda", 2016, La Biennale, Venezia, cortesia de Aires Mateus

126.ARX Portugal, "Realidade-Real", 1993, Centro Cultural de Belém, Lisboa
https://www.arx.pt/wp-content/uploads/2016/10/Realidade-8-1-1064x580.jpg

127.Cortesia Arquivo CCB

128.ARX Portugal, Ampliação do Museu Marítimo de Ílhavo, 2009-2012, Foto: Fernando Guerra e Sérgio Guerra
https://www.arx.pt/wp-content/uploads/2016/08/AMPLIA%C3%87AOmmi-32-870x580.jpg

129.ARX Portugal, Ampliação do Museu Marítimo de Ílhavo, 2009-2012, Foto: Fernando Guerra e Sérgio Guerra
https://www.arx.pt/wp-content/uploads/2016/08/AMPLIA%C3%87AOmmi-18-999x580.jpg

130.Marcel Duchamp, "La Boîte-en-valise", 1936-41, Centre Pompidou, Paris
https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/aPFeSIE

131.Daniel Libeskind, "Beyond the Wall 26.36°", 1997, Netherlands Architecture Institute, Roterdam
https://libeskind.com/wp-content/uploads/pict0064-1140x650.jpg

132.ARX Portugal, "Realidade-Real", 1993, Centro Cultural de Belém, Lisboa
https://www.arx.pt/wp-content/uploads/2016/10/Realidade-3-1-574x580.jpg

133.Cortesia Arquivo CCB

134.Idem

135.ARX Portugal, "Realidade-Real", 1993, Centro Cultural de Belém, Lisboa
https://www.arx.pt/wp-content/uploads/2016/10/Realidade-12-1-578x580.jpg

136.Idem https://www.arx.pt/wp-content/uploads/2016/10/Realidade-1-1-571x580.jpg

137.Idem https://www.arx.pt/wp-content/uploads/2016/10/Realidade-5-1-590x580.jpg

138.Idem https://www.arx.pt/wp-content/uploads/2016/10/Realidade-4-1-580x580.jpg

139.Idem https://www.arx.pt/wp-content/uploads/2016/10/Realidade-6-1-584x580.jpg

140.Idem https://www.arx.pt/wp-content/uploads/2016/10/Realidade-2-1-573x580.jpg

141.Idem https://www.arx.pt/wp-content/uploads/2016/10/Realidade-7-1-1180x408.jpg

142.ARX Portugal, "ARX Arquivo/Archive", 2013, Centro Cultural de Belém, Lisboa
https://www.arx.pt/wp-content/uploads/2016/09/ARX-arquivo-6-1180x500.jpg

143.Idem http://1.bp.blogspot.com/-yUBmf9RC3Qc/UXCWY1AzuwI/AAAAAAAABfA/66jqYKOOhwg/s1600/P1220192.JPG

144.Idem https://www.arx.pt/wp-content/uploads/2016/09/ARX-arquivo-23-526x580.jpg

145.Idem https://www.arx.pt/wp-content/uploads/2016/09/ARX-arquivo-16-547x580.jpg

146.Idem https://www.arx.pt/wp-content/uploads/2016/09/ARX-arquivo-22-567x580.jpg

147."CCB I Garagem Sul - ARX Arquivo/Archive", Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=w5Zf1VBc6Nc

148.Repetição Imagem 124

149.ARX Portugal, "ARX Arquivo/Archive", 2013, Centro Cultural de Belém, Lisboa
https://www.arx.pt/wp-content/uploads/2016/09/ARX-arquivo-20-573x580.jpg

150.Repetição Imagem 133