U.PORTO

FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO



Considerações sobre a relação entre a arquitetura do **Museu de Arte Contemporânea de Serralves** e a exposição **Anagramas Improváveis** - obras da coleção de Serralves: um estudo de caso

Claudia Torres

Tese de Mestrado em Estudos de Arte - Museologia e Curadoria apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Mestranda: Claudia Mara Torres da Silva

Orientadora: Professora Doutora Elisa Noronha Nascimento
Coorientadora: Professora Doutora Marta Rocha Moreira

Porto, 2024

Dedicatória

Aos meus pais Monteiro e Clacla, por terem me dado o essencial.

Agradecimentos:

Primeiramente à Professora Doutora Elisa Noronha, minha orientadora que teve a firmeza necessária para me conduzir nesta jornada.

À Professora Doutora Lúcia Matos, diretora do mestrado, por sua visão individualizada de cada mestrando.

Ao Professor Doutor Diniz Cayolla Ribeiro que sempre me socorreu prontamente nos momentos de pânico e desespero.

À amiga, Dra. Maria Pia pelas incontáveis leituras, verdades e que suportou meu choro e ajudou-me a superar muitos pesadelos

Ao amigo Álvaro Pantoja Leite pelas boas orientações e dicas.

Ao meu João Pedro que compreendeu minha ausência e me apoiou neste desafio.

À Fernanda, Clara e Manuela pelo interesse e entusiasmo com que apoiaram essa minha jornada de mestrado.

Ao amigo de longa data Stélvio Henrique que me colocou em contato com o diretor do MAC Niterói e que muito acrescentou a este estudo.

Ao Doutor. Victor de Wolf, diretor do MAC Niterói, pela entrevista e simpatia.

E, por último, e não menos importante, à Fundação de Serralves na pessoa de sua diretora adjunta, a Doutora Marta Almeida que possibilitou o acolhimento desse meu estudo.

Resumo

Esta dissertação apoia-se no estudo de caso da exposição inaugural da nova Ala Álvaro Siza - "*Anagramas Improváveis*", no Museu de Serralves, no Porto, para demonstrar a relação entre a arquitetura do museu e a exposição da sua coleção de obras de arte.

Através de uma breve contextualização histórica da evolução dos museus, desde o museu de arte moderna até o museu de arte contemporânea, apresento os acontecimentos políticos, económicos e sociais que demarcaram esta evolução, tanto no aspeto arquitetónico quanto do programa cultural. No estudo de caso, desenvolvido na segunda parte do trabalho, foi feita a correlação do contexto da criação da Fundação de Serralves e sua Coleção com os fundamentos apresentados na primeira parte para reconhecer quais modelos e tendências nortearam esta criação e definiram o programa do Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Finalmente, com a apresentação de um relatório fotográfico e da descrição e análise da exposição *"Anagramas Improváveis"*, procura-se responder à questão que dá título a esta dissertação.

Palavras-chave: Arquitetura de museu; Arte Contemporânea; Ala Álvaro Siza; Anagramas Improváveis.

Abstract

This dissertation is based on the case study of the inaugural exhibition of the new Álvaro Siza Wing - "Improbable Anagrams", at the Serralves Museum, in Porto, to demonstrate the relationship between the architecture of the museum and the exhibition of the collection of works of art. Through a brief historical contextualization of the evolution of museums, from the museum of modern art to the museum of contemporary art, I present the political, economic and social events that marked this evolution, both in terms of architecture and cultural program. In the case study, developed in the second part of the work, the context of the creation of the Serralves Foundation and its Collection was correlated with the foundations presented in the first part to recognize which models and trends guided this creation and defined the program of the Serralves Museum of Contemporary Art. Finally, with the presentation of a photographic report and the description and analysis of the exhibition "Improbable Anagrams", I seek to answer the question that gives title to this dissertation.

Keywords: Museum architecture, contemporary art, Álvaro Siza wing

Considerações sobre a relação entre a arquitetura do Museu de Arte Contemporânea de Serralves e a exposição Anagramas Improváveis - obras da coleção de Serralves: um estudo de caso.

"Alguma tensão na relação entre arte contemporânea e arquitetura contemporânea é produtiva para ambos. Sem atrito, cada um tende a acomodar-se em suas próprias fórmulas herméticas."

Detlef Mertins, 2010:85

Resumo **5**

Abstract **6**

Abreviaturas **10**

Imagens **11**

Introdução **12**

I - Contextualização histórica e teórica **18**

1.Arquitetura *18*
1.1. Breve Evolução Histórica da Arquitetura de Museus - Do Moderno ao Contemporâneo. 18
1.2 - Características dos Museus de Arte Contemporânea - modelos de programas. Categorização segundo Josep Maria Montaner - Museus para o século XXI. 26

2. Política e Sociedade *41*
2.1 Mudanças nos Paradigmas dos Museus pós Segunda Guerra. 41
2.2 Catedrais Urbanas da Modernidade - Teoria de Jesús Pedro Lorente 46

3. Arte e Curadoria *49*
3.1 Características da Arte Contemporânea. 49
3.2 Movimentos de contestação dos Museus e amplitude de técnicas e suportes na arte contemporânea. 57
3.3 A substituição da exposição permanente das coleções, razão de ser dos museus, por exposições temporárias. Quais as diretrizes por trás desta mudança? 62

4. Cultura e Economia *69*
4.1 Projetos de recuperação urbana - o Museu como marca da cidade. 69
4.2. Edifício como ativo financeiro do museu. 76
4.3 Franchising Cultural e Indústria Cultural. 82

II -Estudo de caso: "Anagramas Improváveis". Obras da Coleção de Serralves. **86**

1. Cronologia do Museu de Serralves e da sua Coleção de Arte - Contexto histórico, político, económico e cultural. *89*

2. Exposições da Coleção - As diretrizes adotadas para exibir a coleção no percurso do Museu de Serralves *99*

3. Descrição da Arquitetura do Museu de Serralves e da Ala Álvaro Siza - Programa arquitetónico *110*

4. Relatório: descrição e análise da Exposição "Anagramas Improváveis" na Ala Álvaro Siza. *122*

5. Entrevistas com as Curadoras - Isabel Braga e Marta Almeida *159*

III - Considerações Finais **170**

Bibliografia **173**

Apêndice 1 - Entrevista concedida pelo Doutor Victor De Wolf, diretor do Museu de Arte Contemporânea de Niterói. 182

Abreviaturas

CAC - Centro de Arte Contemporânea

CIAM - Congresso Internacional de Arquitetura Moderna

ESBAP - Escola Superior de Belas Artes do Porto

EUA - Estados Unidos da América

FBAUP - Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

ICOM - *International Council of Museums;* em português, Conselho Internacional de Museus

IRCAM - *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*; em português, Instituto de Pesquisa e Coordenação de Música e Acústica

MAC - Museu de Arte Contemporânea

MACS - Museu de Arte Contemporânea de Serralves

MAM do Rio de Janeiro - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

MASP - Museu de Arte de São Paulo

MNAM - Museu Nacional de Arte Moderna - Porto

MoMA - Museum of Modern Art

NEA - *National Endowment for the Arts;* em português Fundo Nacional para as Artes

ONU - *United Nations*; em português, Organização das Nações Unidas

SEC - Secretaria de Estado da Cultura

SNBA - Sociedade Nacional de Belas Artes

UNESCO - *United Educational, Scientific and Cultural organization; em português,* Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

Imagens

1. Museu de Arte Contemporânea de Serralves – Capa | retirado do web site revistaprojeto.com.br
2. MAC – Niterói. Fotógrafo: Leo Zulluh
3. MoMA – "http://www.moma.org
4. Museu de Arte Moderna Fort Worth | Fotógrafo: Mitsuo Matsuoka
5. Fundació Joan Miró | Fotógrafo: Denis Esakov, Ana Rodriguez
6. Museu de Arte Contemporânea de Serralves | Fotógrafo: Fernado Guerra
7. Museum of Contemporary Art of Los Angeles | Fotógrafo: Walter Cicchetti
8. White Chapel Gallery | Image courtesy from: https://www.whitechapelgallery.org/about/
9. Beyeler Foundation – Fotógrafos: Christian Richters, Michel Denancé Thomas Dix, Niggi Brauning
10. Mapa mental – Teoria de Alan Bowness (1989) – pela autora
11. Planta baixa – Ala Álvaro Siza - piso 2
12. Planta baixa – Ala Álvaro Siza - piso 1
13. Sala de entrada do Museu de Serralves | Fotógrafo: Filipe Braga, Pedro Cardigo
14. Detalhe da passagem em formato de triângulo com janela ao fundo. |Fotógrafo: Filipe Braga, Pedro Cardigo
15. Planta baixa Ala Álvaro Siza – piso 2 – percurso
16. Corredor/ ponte de ligação entre o Museu e a nova ala. |Fotógrafo: Filipe Braga, Pedro Cardigo
17. Instalação "É o que é" – Obra de Luisa Cunha | foto da autora
18. Ambiente sala 2 antes da instalação da obra | Fotógrafo: Filipe Braga, Pedro Cardigo
19. Quadro Analítico de Tipologia de Obras. Pela autora

Introdução

O presente texto consolida o trabalho de dissertação a nível de mestrado em Curadoria e Estudos Museológicos pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, no ano letivo 2023/2024, em torno do tema A relação entre a arquitetura do Museu de Arte Contemporânea de Serralves e a exposição "Anagramas Improváveis - obras da coleção de Serralves": *um estudo de caso*.

Esta dissertação adquire sentido em um contexto diretamente relacionado à minha jornada profissional como produtora executiva do setor cultural.

Ao longo dos anos, tive a oportunidade de produzir algumas exposições que me proporcionaram estabelecer diálogos com pessoas e confrontar pontos de vista variados. Assim, fui desenvolvendo uma curiosidade e interesse pelo binómio arquitetura/ expografia e como devemos expor e destacar uma obra de arte numa exposição.

Muitas foram as experiências e tantas outras as soluções encontradas, e em cada desafio algumas indagações prevaleciam: quanto vai custar essa solução? Como vai ser montada esta nova solução? Não há hipótese melhor? Neste contexto percebi que, muitas vezes, me faltou a sensibilidade do curador ou a obsessão pelo detalhe que tem o designer da expografia.

Fez-se necessário dirigir o olhar para o foco que tem sido a minha fruição em todas as exposições visitadas: como é que estes objetos reunidos fazem sentido para tanta gente, e não fazem sentido algum para outras tantas pessoas? Como é que um curador integra a arquitetura do museu, a expografia ou design da exposição e, o mais importante de tudo, as obras de arte, de maneira a criar uma comunicação com o público?

Cheguei ao Mestrado em Curadoria e Estudos Museológicos da FBAUP

com esta pergunta fixa: como a arquitetura do museu de arte contemporânea interfere na exposição das obras de arte?

A partir da revisão de alguns textos produzidos ao longo deste mestrado, constatei que, absolutamente, todos, exceto dois trabalhos, tratavam do mesmo tema: arquitetura de museu *vs*. exposição. Neste percurso, fui encontrando pontos de vista variados, argumentos exaltados e soluções apaziguadoras para este conflito que tanto insiste em habitar a minha mente. Especialmente, nas considerações, argumentos e na análise de Deflet Mertins (2010) sobre a *Mies's New National Gallery* em Berlim, pude perceber que este questionamento que tanto me atormentou, na verdade, pode ser um grande desafio, criando muito mais variedade e inovação do que propriamente dificuldade ou desconforto para a curadoria.

> For Mies, the task at hand in Berlin was not just to house the art of the past, the great collection of easel paintings and figurative sculpture—which was accommodated quite well, after all, in the permanent galleries and sculpture garden on the lower level—but rather to support and even provoke the emergence of new ways of displaying and experiencing art, perhaps even new ways of making it. (Mertins,2010:85)

A exposição *"Anagramas Improváveis*. Obras da Coleção de Serralves", na Ala Álvaro Siza no Museu de Serralves, é o estudo de caso desta dissertação. Recentemente construída para abrigar exposições da coleção do Museu, este projeto foi assinado pelo festejado arquiteto português Álvaro Siza, ganhador do Pritzker 1992.

Através do desenvolvimento do estudo de caso, procuro refletir sobre as seguintes questões: como se processa a relação entre arte e o espaço de exibição? Existe uma relação de complementaridade ou de antagonismo entre a

arquitetura e as obras de arte expostas? A descrição da arquitetura e do programa do Museu e os fundamentos curatoriais da exposição *"Anagramas Improváveis"* são as fontes utilizadas para refletir sobre essa relação e indicar os pontos de atrito e colaboração entre ambos - arquitetura e exposição.

Em princípio, posso afirmar que não há unanimidade de respostas nem tampouco um modelo purista ao qual podemos distinguir como ideal ou perfeito. Todavia, o entendimento dos contextos históricos, sociais, económicos, políticos e, sobretudo, concetuais, ao longo do tempo, descortina uma mistificação do museu soberano e notável. Esse entendimento desmistificador é fundamental para o exercício da curadoria e museografia com os quais me identifico.

A disputa pelo protagonismo entre arquitetura e coleção de obras de arte é descrita e demonstrada em muitos autores e teorias ao longo do tempo. Em entrevista concedida por Vicente Todolí a Nuno Grande, no âmbito de sua tese de doutoramento em 2009, o mesmo cita diálogos ocorridos entre o primeiro diretor do Museu de Serralves e Álvaro Siza:

> Percorrendo, hoje, o museu, onde podemos nós descansar dessa obsessiva presença da arte?", perguntava frequentemente Siza; ao que Todolí retorquia: "E onde podemos nós descansar da presença constante da arquitectura?... (Nuno Grande, 2009: 563)

Finalmente, o que pretendo discutir com este estudo é o fato de que sim, em muitos e nomeados casos a arquitetura assume um protagonismo exagerado e sobrepõe-se à importância ou à boa exibição da coleção. Este facto, porém, não é meramente uma disputa de egos entre arquitetos e curadores ou artistas visuais, deriva de muitos fatores históricos e dinâmicos. Todavia, poderá ser mais desviante das funções e missão do museu de arte contemporânea quanto mais busca atender a demandas políticas e económicas a partir de um dado momento histórico, como está aprofundado no trabalho da historiadora Chin-Tao Wu, em

seu livro *Privatising Culture* (2003. ed):

> Once business vocabulary and corporate sets of values enter an art institution, its theatre of operations will inevitably be also dominated by the ethos and practices of multinationals. How, after all, can cross-border incursions of this sort, be they economic or cultural, legitimately be made in a post-colonial world if not by multinationals? Would it have been possible for the Guggenheim to become a multinational museum if it had not enjoyed special relationships with its multinational partners? (Wu, 2003: 284)

Esta dissertação encontra-se estruturada em duas partes, tendo como ponto de partida uma reflexão sobre a transformação do museu, ao longo dos Séculos XX e início do XXI, sob a abordagem da Arquitetura, Política e Sociedade, Arte e Curadoria, Cultura e Economia. Esta reflexão desenvolve-se a partir do pressuposto de haver uma evolução histórica na materialidade do museu, desde as suas primeiras manifestações até aos museus atuais dedicados à arte contemporânea. Para diminuir a amplitude desta narrativa, foi estabelecido o critério temporal desde os museus modernistas como mudança concetual que abrange a arquitetura, a museologia, as coleções e a curadoria. Assim, apresento uma contextualização desse processo de transformação a partir do Século XX, com os primeiros movimentos e museus modernistas até chegarmos à configuração contemporânea que permanece nas primeiras décadas do século XXI. De que maneira os fatores políticos, económicos e sociais definiram essas mudanças e que padrões serviram de modelo para uma expansão global? Essa contextualização visa compreender que não existe uma linearidade evolutiva e que, ao contrário, neste percurso existe uma permeabilidade das matérias e do tempo. Existe uma dinâmica própria que se distingue com uma análise retrospetiva.

Para tal, referenciei-me nos estudos do Arquiteto Nuno Grande, que faz um profundo mergulho na história da criação e evolução dos museus de arte contemporânea, não somente no contexto português, como da Europa e da América. Esses pontos foram abordados em sua tese de Doutoramento *Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço. Génese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa, tese de doutoramento de Nuno Grande (2009).*

Neste estudo, Nuno Grande nos apresenta subsídios históricos para compreender a epidemia de novas construções de museus, a partir do II pós-Guerra denominadas, segundo a política do Ministro Francês, na época, André Malraux: "Catedrais da Cultura"[1], em um modelo que se difundiu pela Europa e América, trazendo para o protagonismo uma constelação de arquitetos denominada de "Star System".

Ao aprofundar os fatores determinantes do surgimento de conceitos como Catedrais Urbanas da Modernidade, Catedrais da Cultura, Indústria Cultural e Franchising Cultural muitos exemplos e projetos destacam-se para corroborar as tendências identificadas.

Durante o desenvolvimento deste trabalho, busquei como referência outro museu de arte contemporânea que me proporcionou uma visão antagónica ao Museu de Serralves e a arquitetura minimalista de Álvaro Siza. Esta referência é o MAC Niterói, do arquiteto Oscar Niemeyer, que se destaca como exemplo de arquitetura escultórica e espetacularizada. Nesse sentido, o MAC Niterói foi utilizado pontualmente para demonstrar os efeitos das políticas culturais e da contaminação de interesses económicos e políticos nas decisões de gestão da cultura, no âmbito governamental. A cidade como marca e a cultura como capital

[1] As Catedrais da Cultura foram uma tendência urbanística e arquitetónica adotada pelos estados-nação da Europa no pós-Guerra para enfrentar a necessidade de democratização cultural e expansão económica daquele período. Transformando a recuperação do continente numa competição por visitantes e turistas iniciada em 1977, com a inauguração do Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, em Paris. (Nuno Grande, 2009)

simbólico da classe política.

Na parte II, apresento o estudo de caso desta dissertação tendo como objeto a exposição inaugural da nova Ala Álvaro Siza no Museu de Serralves, "*Anagramas Improváveis*. Obras da Coleção de Serralves." Através de um breve levantamento da história do Museu de Serralves e da sua coleção, foi possível determinar que influências sofreu e que padrões ou modelos seguiu de acordo com que foi estudado na primeira parte da dissertação. A seguir apresento uma retrospetiva de como foi exposta a coleção desde que o Museu foi inaugurado até à referida mostra "*Anagramas Improváveis*", objeto de observação e análise. Ainda nesta parte é feita a descrição da arquitetura do Museu de Serralves e da Nova Ala que será enquadrada no panorama internacional de acordo com os estudos sobre a evolução dos museus abordada no capítulo 1. Finalizo esta parte com o relatório analítico e crítico da observação da montagem da exposição "*Anagramas Improváveis*" onde aponto e comento as interferências ou contribuições identificadas, utilizando para tal, o registro fotográfico realizado por mim. Este estudo é complementado pela entrevista com as curadoras da exposição referida, Doutoras Marta Almeida e Isabel Braga.

I - Contextualização histórica e teórica

1.Arquitetura

1.1. Breve Evolução Histórica da Arquitetura de Museus - Do Moderno ao Contemporâneo.

O Século XX foi pródigo em mudanças e revoluções concetuais no campo da arte e da cultura. Logo nas primeiras décadas, muitos movimentos artísticos como o cubismo, o futurismo e o expressionismo atreveram-se a questionar as "regras académicas" e o enquadramento da arte dentro de um rigor estético e técnico que não fazia mais sentido num mundo em mudanças. Ao mesmo tempo que o modo de fazer arte mudava, também os temas, assuntos e abordagens tornavam-se mais diretos, humanistas e críticos de um sistema elitista e elitizado de produção e consumo de arte. Estas mudanças deram-se não somente no campo das artes visuais, como também incorporaram novas técnicas e fazeres e agregaram todas as formas de expressão artística, dentre elas a arquitetura. Para abrigar uma nova arte, um novo espaço arquitetónico teve de ser criado. É iniciada, então, a trajetória das coleções de Arte Moderna e seus Museus Modernistas. Por volta das décadas de 1930/ 1940, começa-se a pensar na criação de espaços dedicados e exclusivos para uma arte menos rígida, mais livre e experimental. Uma arte que sai das paredes e ocupa todo o espaço da sala de exposições. Não havia mais hipótese de habitar palacetes, e edifícios públicos adaptados, com esta nova produção artística.

As mudanças, como se poderia crer, não aconteceram de maneira espontânea e evolutiva. Foram fruto de um contexto sociopolítico entre guerras, na busca pela hegemonia ocidental através da dominação cultural. Culminou com as estratégias governamentais do pós-guerra na persecução da sistematização

do planeamento urbano e recuperação dos países afetados pela Guerra (Nuno Grande, 2009: 42-43).

Como nesta dissertação nos interessa investigar e refletir sobre a relação entre a arquitetura do museu de arte contemporânea e a exposição de obras de arte, definimos como ponto de partida temporal desta a reflexão a interseção entre os museus clássicos concebidos e criados entre os séculos XVIII e XIX e o museu de arte contemporânea. Este ponto de interseção é o museu de arte moderna, o seu contexto criativo e os seus primeiros modelos iniciados nos Estados Unidos.[2]

Os primeiros Museus Modernos construídos de raiz, para abrigar a arte moderna, foram o MoMA (*Museum of Modern Art*), projeto dos arquitetos Philip Goodwin e Edward D. Stone, inaugurado em 1939, e o Solomon Guggenheim Museum, projetado pelo arquiteto Frank Lloyd Wright e inaugurado em 1959, ambos na cidade de Nova Iorque. Liderando uma verdadeira reviravolta nos modelos e padrões até então prevalecentes, estes dois exemplares contém a génese do que viria a ser o Museu de Arte Contemporânea como conhecemos hoje: arquitetura icónica ou monumental, espaços polivalentes de lazer e entretenimento, grandes exposições itinerantes (blockbusters) que favorecem o consumo de massa (Montaner, 2003).

O MoMA terá sido o maior ícone dessa mudança de pensamento arquitetónico e terá dado início ao que os estudiosos da arquitetura de museus costumam chamar de efeito *MoMA*. Jesús Pedro Lorente, em seu estudo *Cathedrals of Urban Modernity* (1998), assim define *MoMAism and the Modernist white cube:*

[2] A Europa, tendo sido a mais afetada pelos bombardeamentos e perseguições políticas, viu muitos dos seus artistas dispersarem-se pelo mundo. Um grande fluxo chegou aos Estados Unidos. Dentre muitos, podemos citar: Marcel Duchamp, André Breton, Jacqueline Lamba, Max Ernst, os arquitetos Ludwig Mies van der Rohe e Walter Gropius, além da colecionadora Peggy Guggenheim, que ajudaram a criar na América o ambiente propício para as mudanças radicais que estavam por vir. (Lorente, 2011)

> The culmination of MoMA's international projection – and of US cultural influence – was the creation in Japan and Western Europe of innumerable new "museums of modern art" emulating that of New York and enshrining international – mostly American – Abstract and Pop Art. They were typically housed in International Style buildings whose angularity was relieved by a garden with sculptures – like the one designed by John McAndrew for MoMA – while their inner space looked antiseptic as a laboratory and acted like a modernist sanctuary, a mystifying white cube. (Lorente, 1998: 240)

Desde a sua criação em 1929, o MoMA e os seus desígnios intelectuais ficaram a cargo do seu diretor Alfred Barr, Historiador de Arte, formado em Harvard e que trouxe para a museologia o conceito departamental e autónomo do museu. Alfred Barr comandou o MoMA até 1943. Previstos inicialmente em número de seis, os departamentos do MoMA foram implantados paulatinamente. Assim, o MoMA foi o primeiro museu a incluir outros tipos de arte no seu portefólio. Além de pintura e escultura, a sua coleção contempla arquitetura e design, filme, fotografia e desenho, além de um departamento para gravuras e livros ilustrados. O MoMA trouxe também, para além da arquitetura, uma grande inovação na maneira de expor a arte moderna, abolindo as salas de exposição enfileiradas e transformando-as em *open spaces* que poderiam ser configurados de acordo com a exposição.

Esta grande transformação tipológica e concetual também foi apresentada quando da inauguração do Museu Solomon Guggenheim de Nova Iorque. (1943/1959). Derradeiro projeto do renomado arquiteto americano Frank Lloyd Wright.

Segundo Josep Maria Montaner, as ideias modernas de museu concretizaram-se no final dos anos 1930 e início dos anos 1940, em quatro modelos básicos:

> O Museu de crescimento ilimitado, definido em 1939 por Le Corbusier como uma forma retilínea que se enrosca; a ideia do Museu para uma pequena povoação (1942), projetado por Mies van der Rohe como platônico museu de planta livre; o Museu Guggenheim de Nova Iorque (1943-1959), criado por Frank Lloyd Wright como forma orgânica e singular gerada por seu percurso helicoidal; e a exigência de Marcel Duchamp de total dissolução do museu, com seus *objects trouvés* surrealistas e com suas propostas de um minúsculo museu portátil, a *Boîte en valise* (1936-1941), que abriu novos caminhos para as exposições e para os museus. (Montaner, 2003: 10)

Quando Le Corbusier lançou a ideia do museu ilimitado, tornou-a pública com um esquiço em formato de caracol, com arestas angulares que poderiam crescer indefinidamente de acordo com o crescimento da coleção. De alguma forma, o Solomon Guggenheim aproxima-se deste conceito, trazendo uma coluna monumental, de forma espiralada e orgânica, sobre uma plataforma que delimita o terreno no espaço urbano. A verticalização, mais uma característica comum ao MoMA, está na resposta à grande densidade urbanística de Nova Iorque, onde ambos estão construídos. Esta grande coluna, com 28 metros de altura no seu interior, é centralmente acessível por uma rampa perimetral que permite uma visão cruzada, desde o topo até o piso, estabelecendo leituras simultâneas das obras em exposição.

Na Europa, ainda em guerra, este movimento modernista demorou a criar corpo e expandir-se. Dentre os poucos projetos e efetivas construções de museus nestas décadas iniciais do Século XX, teremos, como destaca Carlos Guimarães, os casos holandeses do *Museu Den Haag Gemeentemuseum* (1930-1935) de Petrus Berlage e *Kröller-Müller Museum* (1937-1938), em Otterlo, de Henry Van de Velde, projetos nos quais se pressente um primeiro distanciamento

em relação a conotações estilísticas do tipo "museu-palácio" ou "museu-templo", até então comuns na Europa. Berlage e Van de Velde, cujas obras se podem situar historicamente entre a Arte Nova e o período de consolidação do Movimento Moderno centro-europeu, experimentam aqui, de forma pioneira, novas correspondências entre volume e espaço interno que anunciam alguns dos princípios funcionalistas presentes na experimentação tipológica desenvolvida por aquele Movimento (*apud*. Guimarães, 1998: 101-102).

Em outras palavras, na linha de tempo em que decorrem as duas grandes Guerras Mundiais, apenas duas décadas separam uma da outra. Tendo sido a Europa o principal palco dos conflitos, acabou por retardar a sua adesão ao movimento Modernista que por lá chegou somente no contexto da recuperação pós-guerra, com o *Plano Marshall*, em que os Estados Unidos investiram, entre 1948 e 1951, 14 biliões de dólares na reconstrução de habitações, infraestruturas e comunicação (Harvey, 1990).

Assim, somente a partir das décadas de 1950/1960 vamos assistir a uma expansão e crescimento desta arquitetura modernista no continente europeu, considerada universal e pragmática. Segundo o historiador e crítico de arte J. P. Lorente, "somente a Alemanha inaugurou 145 novos museus na década de 50, e 227 na década de 60, em diversas cidades do lado ocidental, dedicando-os essencialmente ao colecionismo e divulgação da criação moderna" (Lorente, 1998: 248).

Enquanto o movimento de expansão dos museus modernistas e das coleções de arte moderna seguiam seu curso na Europa, novas demandas e teorias urbanísticas e arquitetónicas começam a pôr em causa novamente os parâmetros arquitetónicos: forma vs. conteúdo vs. funcionalidade.

Estes parâmetros dizem respeito à sistematização feita por Sigfried Giedion no seu livro *Architecture and the phenomenon of transition (*1968), que contempla três conceções de espaço ao longo da História da Arquitetura.

Segundo Giedion, a arquitetura do Movimento Moderno definiu a terceira

etapa nessa evolução, com base na relação dialética entre "volume e espaço interior", diferenciando-se assim das duas precedentes, nas quais uma dessas componentes prevaleceria sobre a outra (*apud* Giedion, 1968).

No momento em que a arquitetura modernista se consolidava e era tida como principal modelo para construção de novos equipamentos na Europa pós-guerra, surge nos EUA um movimento de cunho político e social que coloca por terra a maioria dos mandamentos da modernidade e apresenta uma nova rutura no paradigma do museu.

Surgido na América em meados dos anos 1960 e culminando com as manifestações ativistas denominadas Maio de 68, em Paris. O movimento da contracultura vem pôr em causa os efeitos críticos de uma "sociedade de massas" densificada pelo *boom* populacional pós-guerras e pela recuperação económica no mundo ocidental. Com demandas e um ativismo mais crítico que a geração anterior.

Este movimento, advindo dos meios universitários, veio contestar a hegemonia da cultura americana, propagada pelos meios de comunicação em massa: nomeadamente rádio e televisão. Propõe uma rejeição aos modelos estabelecidos nos padrões estéticos e nos conceitos gerais de arte e cultura. A diferenciação entre "cultura erudita" e "cultura popular" perde totalmente o sentido, uma vez que os estudos sociológicos buscam reenquadrar o conceito de cultura popular, ampliando o seu espetro de abrangência para todo tipo de manifestação estética. Sucessivos trabalhos científicos publicados naquele âmbito alargaram gradualmente a noção de cultura, agregando-lhe outros conteúdos produzidos pelos *media* e pelas indústrias de entretenimento – da televisão e da rádio, do cinema e da fotografia, dos jornais e das revistas, da música *pop* e do *showbusiness*, da publicidade e da moda – agora legitimados como novos objetos de estudo da Sociologia ou da Antropologia Cultural (Hartley, 2003: 31-57).

Após o advento de Maio de 1968 teremos, então, nas duas décadas

seguintes, 1970/1980, a consolidação das transformações trazidas pelo movimento da contracultura que pôs em cheque, além das diretrizes, a sacralização do espaço cultural e das grandes obras de arte da humanidade. Sobre este acontecimento, Henri Lefebvre cunhou o termo "o direito à cidade" - como uma afirmação do direito livre e autodeterminado do exercício da cidadania (Lefebvre, 1968).

A construção que marca a mudança de paradigma na arquitetura e é considerada um marco da pós-modernidade é o Centro Cultural George Pompidou, em Paris. Foi concebido através de um concurso público estabelecido em 1971 e inaugurado em 1977. O projeto é da equipa de arquitetos composta pelos italianos Renzo Piano e Gianfranco Franchini e pelos britânicos Richard Rogers e Su Rogers. Dentre os 681 projetos concorrentes, foi o único que propunha uma praça em frente ao prédio. A sua implantação configura a existência de um espaço público (a praça no Centro) para o qual as suas atividades internas se estendem.

É um modelo estruturado num sistema de conexões, tubos e cabos de aço. O conceito mais percetível do projeto foi externalizar toda a infraestrutura do edifício, tornando-a um componente do aspeto visual da construção. Esse exoesqueleto estrutural e infraestrutural permite, por um lado, identificar claramente a função de cada elemento da arquitetura, e, por outro, que o interior seja completamente livre e desobstruído.

> O Centre Pompidou é um complexo cultural que abriga e conserva a mais importante coleção de arte moderna e contemporânea da Europa e uma das primeiras do mundo, com mais de 120.000 obras de 1905 até à atualidade. O complexo hospeda o Museu Nacional de Arte Moderna, a Biblioteca Pública de Informação e o *Institut de Recherche et de Coordination Acoustique / Musique* (IRCAM), um centro para música e pesquisas acústicas, entre outros

> equipamentos culturais. Também faz parte do centro cultural o Atelier Brâncuși, que abriga esculturas do artista romeno Constantin Brâncusi num ambiente que recria as condições de trabalho e a luminosidade de seu estúdio de criação. [3]

Esse caráter multiuso do espaço torna-se numa das características que começam a fazer parte da maioria dos museus de agora em diante. Ao reunir mais de uma atividade cultural num mesmo espaço, acaba por criar uma multiplicação dos públicos para a formação de plateia. O seu conceito veio sintetizar duas décadas de debate político e social e de experimentação arquitetónica e urbana sobre o papel do equipamento cultural (Nuno Grande, 2009).

Deste modo, podemos dizer que o movimento da contracultura representou uma rutura na trajetória do museu modernista provocando uma revisão no conceito da arte e, consequentemente, da sua institucionalização. Essa rutura acabará por definir uma nova modalidade de museu a partir da inauguração do George Pompidou. Ou seja, um local onde a cultura se confunde com o entretenimento e os equipamentos passam a oferecer uma gama alargada de atividades e eventos culturais. Essa demanda por um espaço arquitetónico multitarefas justifica, em muitos casos, a nova tendência de arquitetura espetacularizada.

---

[3] (disponível em: Português : Informações práticas - Centre Pompidou)

1.2 - Características dos Museus de Arte Contemporânea - modelos de programas. Categorização segundo Josep Maria Montaner - Museus para o século XXI.

A evolução e disseminação arquitetónica do museu de arte contemporânea não percorre o tempo em linha reta. Algumas idas e vindas foram necessárias para estabelecer um padrão que se pudesse denominar de pós-moderno: megaestruturas, caráter multiuso dos espaços; agregamento de vários tipos de atividades e eventos culturais; utilização de tecnologias em larga escala para atender as especificidades que a conservação e exibição de obras de arte requer; diversos tipos de espaços museísticos para hospedar os mais diversos formatos da arte contemporânea.

Contudo, uma vez chegado à contemporaneidade, os museus de arte e afins passam a replicar os padrões de uma sociedade mais ativa e consumista. Por outro lado, cada vez mais, o museu assumiu o seu papel de elemento definidor dos espaços urbanos e de agregação de públicos em torno de si.

Montaner, no seu livro *Museus para o Século XXI* (2003), categoriza as tipologias de arquitetura de museus em oito vertentes, com o correspondente discurso museográfico a elas associados. É importante notar que esta categorização abarca os projetos desenvolvidos no século XX que conseguiram transpor os limites do tempo e tornaram-se referências essenciais para o século XXI. Tendo sido elaborado em 2003, vai buscar, justamente nos primeiros exemplos Modernistas, a ponte que liga o século XX ao XXI, ajudando-nos a perceber como e porque o museu de arte contemporânea tem a curiosa capacidade de ter a mesma importância e status nas diversas configurações geopolíticas das sociedades contemporâneas. Em todos os continentes e tendências religiosas, em diferentes padrões culturais e económicos, o museu de

arte é capaz de atrair multidões e fazer as suas coleções percorrerem o mundo ao encontro dos públicos interessados.

O livro de Chris van Uffelen, na sua edição de 2010, corrobora esta perceção ao abordar mais de 170 projetos, todos executados ou em andamento entre o período de 2000 até 2012 (projeção de entrega) pelos 5 continentes. Apesar de nem todos se dedicarem à exposição de arte contemporânea, são arquiteturas contemporâneas para abrigar vários tipos de conteúdo. Nada mais do que 120 arquitetos/escritórios de arquitetura são listados no final da edição, numa clara demonstração de como este "mercado" arquitetónico se ampliou e tornou uma grande meca.

O primeiro modelo descrito por Montaner é o Museu Extraordinário - A inspiração em formas orgânicas, em estreita relação com o contexto urbano, é uma das características de rutura com a anterior visão estática e fechada da arquitetura de museus. Alguns exemplos dessa tendência são o Museu Guggenheim de Nova Iorque (1959), do arquiteto Frank Lloyd Wright, e o Guggenheim de Bilbao (1997), de Frank Gehry. Esta visão da arquitetura de museus como uma escultura, inspirada no mundo natural ou no onírico do subconsciente foi seguida, de igual modo, por arquitetos como Oscar Niemeyer, no Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1996) ou Bernard Tschumi, com o Centro de Arte Contemporânea (1992-1997) em França, no qual as invocações surrealistas e as formas labirínticas e fluidas são marcantes.

Outro nome incontornável desta tendência é o espanhol Santiago Calatrava com as suas megalómanas criaturas, entre orgânicas e *high-tech*. Destaca-se o Cidade das Artes e das Ciências (2001), em Valência, e podemos seguramente acrescentar o Museu do Amanhã (2015) no Rio de Janeiro.



Figura 2 – Museu de Arte Contemporânea de Niterói
Arquiteto – Oscar Niemeyer | Fotógrafo: Leo Zulluh

A segunda vertente identificada será o Museu Caixa - aberto ao crescimento e à transformação interna. Dois modelos modernistas contribuíram para esta alteração concetual: o museu retilíneo de crescimento ilimitado do arquiteto Le Corbusier (1939) e o museu de planta livre de Mies van der Rohe (1942). O modelo corbusiano encontrou eco, em termos de discípulos, na arquitetura japonesa, com Junzo Sakakura e o seu Museu de Arte Moderna (1951), no Japão, e na francesa, com a obra de Josep Luís Sert, na Fundação Joan Miró (1972-1975) em Barcelona, onde a conceção arquitetónica subjacente de crescimento ilimitado permitiu ampliações por duas vezes.

Novas tipologias do "museu-caixa" foram surgindo e os museus norte-americanos foram pioneiros com a "caixa vertical". Era a conceção do museu edificado na vertical, tomando os arranha-céus como referência na forma. O

MoMA (1939), concebido por Philip L. Goodwin e Edward Durell Stone, foi o primeiro exemplo desta nova tendência arquitetónica. Ainda nesta definição encontra-se o MASP (1968) de Lina Bo Bardi, bem como o Centre Pompidou (1977) dos arquitetos Renzo Piano e Richard Rogers, construído em Paris.



Figura 3 - MoMA

Arquitetos: Edward Durell Stone & Philip Lippincott Goodwin | Image courtesy from: http://www.moma.org

Note-se que não existe uma cronologia nessa classificação. Assim como a arte, a arquitetura é uma disciplina onde atuam diversas tendências e teorias em simultâneo, muitas vezes trespassando várias gerações. Do mesmo modo,

alguns projetos incluem características de duas ou mais tendências, uma vez que as soluções e materiais também favorecem esta permeabilidade estética e estrutural.

O Objeto Minimalista encontra-se próximo da tipologia da "caixa", ou seja, concentrado na procura do arquétipo do local sagrado, primitivo. A esta tipologia arquitetónica corresponde uma museografia também ela simples, estrita, influenciada pela corrente estética do minimalismo. A pirâmide de Cristal do Grand Louvre (1983-1989), projetada por I.M.Pei, representa o exemplo mais emblemático de intervenção minimalista, conseguindo com o mínimo de forma o máximo de transformação no edifício existente. Mais recentes são os projetos minimalistas de Norman Foster para o British Museum (2001), e de Tadao Ando para o Museu de Arte Moderna (2002) em Fort Worth. O japonês Tadao Ando é considerado pela crítica o primeiro arquiteto de cariz minimalista. Vem ainda engrossar essa corrente arquitetónica a dupla suíça Jacques Herzog & Pierre de Meuron, com a Galeria de Arte de Goetz (1992), em Munique.

Montaner sublinha como vantagem desta tendência uma adequação nas intervenções para a atualização de estruturas funcionais obsoletas e para reorganizar e unificar sistemas complexos de coleção. Ou seja, na recuperação e expansão de uma arquitetura pré-existente, as formas neutras e universais da arquitetura minimalista são as que trazem mais resultado estético e espacial.



Figura 4 - Museu de Arte Moderna Fort Worth
Arquiteto: Tadao Ando | Fotógrafo: Mitsuo Matsuoka

O conceito de Museu-Museu aborda as conceções baseadas nos valores históricos de cada disciplina. Uma visão de projeto e intervenção que coloca toda a ênfase na essência da própria disciplina arquitetónica, procurando valorizar o papel social e didático do museu. O edifício é pensado com critérios de análise tipológica, atendendo assim ao caráter das coleções que abriga. Nesta categoria, Montaner distingue, tanto os museus que se resolvem internamente a partir da própria estrutura morfológica quanto os que se integram à morfologia urbana. Essa vertente parte do pressuposto de que existe uma continuidade histórica da instituição museal e que deve ser preservada na sua evolução natural. Em outras palavras, procura resgatar elementos arquitetónicos anteriores que sejam funcionais ou relevantes. Está voltado para manter a tradição tipológica do museu. Nesta categoria, Montaner inclui o conjunto da obra de Rafael Moneo citando com destaque o Museu de Arte Romana (1986)

que abriga o conjunto arqueológico monumental de Mérida - Espanha e que o autor considera a sua obra-prima, e a Fundação Pilar e Joan Miró (1992), em palma de Maiorca. Estes dois exemplos foram intervenções em estruturas pré-existentes, assim como a ampliação e remodelação do Museu do Prado (1996), em Madri. A lógica do Museu-Museu é, também como o Objeto Minimalista, aquela que se aplica com maior frequência nas remodelações de edifícios preexistentes.

> Em síntese, o museu é entendido como a presença de diversos estratos arqueológicos e históricos à espera de serem interpretados e inseridos em uma nova ordem tipológica. E o projeto consiste em articular estas presenças reais, em reconstruir criticamente uma tipologia que tenha a ver com a memória. (Montaner, 2003: 74).



Figura 5 - Fundació Joan Miró
Arquiteto: Josep Lluís Sert | Fotógrafo: Denis Esakov, Ana Rodriguez

O Museu voltado para si mesmo, introspetivo e ao mesmo tempo em diálogo com o exterior, é fechado em torno da sua coleção e dos seus espaços. É uma arquitetura que, partindo da atividade interior, busca os focos de luz natural e as vistas para o entorno. Esta categoria está entre a rejeição aos modelos do século XIX, onde havia um excesso de objetos expostos em todos os ambientes e as propostas modernistas de planta livre que "deixam" os objetos soltos, sem lugar. O conceito é criar um espaço que corresponda à coleção das obras expostas. Nas palavras de Montaner: "Entende-se que a essência real do museu consiste em reconhecer as peças da própria coleção, conferindo-lhes espaços à sua medida." (Montaner, 2003: 76)

Um caso emblemático está na arquitetura de Álvaro Siza para o Museu de Serralves (1999), no Porto, que se articula dentro dos limites da topografia e morfologia do parque preexistente da Fundação de Serralves, com salas que se comunicam de maneira labiríntica e que se vão abrindo para a vista do jardim. Mais dois museus projetados por Siza também se enquadram nestas características: O Centro Galego de Arte Contemporânea (1993), em Santiago de Compostela, cujo projeto em formato triangular possibilita esse 'fechamento' concetual e, ao mesmo tempo, mimetiza-se aos muros de pedra e ao jardim preexistente que foi remodelado pelo arquiteto. Mudando de geografia, Siza constrói no Brasil a Fundação Iberê Camargo (1998), em Porto Alegre - que, mais uma vez, dialoga com a paisagem pré-existente abrindo-se em vistas para o grande rio.

> O autor declara, ainda, que, cada um dos projetos de Álvaro Siza, mostra um equilíbrio especial entre a autonomia, que desdobra o edifício sobre si mesmo potencializando suas funções e atividades, e a respeitosa adaptação ao entorno, que é cuidadosamente interpretado em sua especificidade. (Montaner, 2003: 82).

Além de Álvaro Siza, acrescenta-se a esta lista o Museu de Belas Artes de La Corunha (1994), de Manuel Gallego; o trabalho de ampliação do Museu Judaico (1999), em Berlim, de Daniel Libeskind, que pode ser interpretado como museu que surge da sua própria tensão interior, dada a temática forte do seu conteúdo. A lista é bem extensa, mas os exemplos destacados fornecem-nos uma dimensão clara desta tendência.



Figura 6 – Museu de Arte Contemporânea de Serralves
Arquiteto: Álvaro Siza Vieira | Fotógrafo Fernado Guerra

Montaner define o Museu Colagem como surgido dentro da condição pós-moderna que conferiu um papel muito representativo aos edifícios consagrados à cultura e que se consolidou nos anos 1980. Onde, num mesmo edifício, múltiplas linguagens arquitetónicas se fundem.

> O museu como colagem de fragmentos é expressão do triunfo da cultura de massas e é emblemático da implosão do museu. De baluarte da alta cultura ele passou a ser um soberano da indústria cultural para as massas; converteu-se em um edifício cada vez mais hedonista e popular, divertido e comunicativo; estabeleceu-se como elemento-chave de muitas cidades; em direção ao interior e ao local para recompor a coesão social, em direção ao exterior e ao global para reforçar a imagem urbana e turística. (Montaner, 2003: 94).

Os projetos que melhor representam esta corrente arquitetónica de museu como fragmento, onde em termos museográficos, nenhum percurso se sobrepõe aos outros, são o Museu de Arquitectura (1995), projetado por Alessandro Mendini, em Groningen, e a obra de Arata Isozaki no *Museum of Contemporary Art* (1996), de Los Angeles. Esta tendência desenvolveu-se, sobretudo, nos museus de arte contemporânea. A condição contemporânea do museu, que deve ser continuamente ampliado, fomenta este caráter fragmentário e aditivo.



Figura 7 - Museum of Contemporary Art of Los Angeles
Arquiteto: Arata Isozaki. | Fotógrafo: Walter Cicchetti

Na raiz das propostas contemporâneas do Antimuseu, está a ideia de esvaziamento crítico da obra de arte lançada por Marcel Duchamp no início do século XX, e que chegou à total problematização do espaço da galeria de arte e da organização do museu. Esse movimento de crítica e rompimento com a instituição museal aparece e reaparece em vários momentos e locais, sugerindo alternativas extravagantes para romper a hegemonia da alta cultura. Desde 1924, quando foi lançada pelo escritor Enrique Vila-Matas a ideia do Museu Portátil e que agregou artistas como o próprio Marcel Duchamp, os escritores Gabriel García Lorca e Scott Fitzgerald, além do sociólogo e teórico Walter Benjamin, reaparece com frequência. Renasceu nos 1960 com as obras radicais do grupo internacional *Fluxus.* André Malraux (que foi o primeiro-Ministro da

cultura de França de 1959 até 1969) defendeu, em 1951, a proposta do Museu Imaginário ou Museu sem Paredes, sem peças originais, somente com reproduções fotográficas, que permitisse comparar todas as obras-primas - numa conceção totalmente educativa do Museu de Arte. Nesta categoria, Montaner acrescenta, ainda, alguns exemplos no terreno pioneiro do museu virtual e mediático: aquele que reivindica como objetivo a dissolução do espaço do museu e ausência de peças originais.

Seguindo a ideia de negação ou destituição do museu como lugar de luxo, super desenhado e acabado, no final dos anos 1970 desponta a tendência de ocupação de lugares alternativos e despojados do fetiche da vitrine como o cubo-branco do modernismo. Antigas gares, fábricas obsoletas, hospitais desativados e todo o tipo de estruturas abandonadas passam a fazer parte de um circuito mais alternativo e de vanguarda. Dentro desta linhagem, podemos destacar a *Whitechapel Art Gallery,* em Londres, um edifício construído em 1901 por um padre. A visão por trás da arquitetura era de inspiração religiosa e voltada para levar a grande arte ao povo trabalhador do leste de Londres, na época em que foi construída.

Essa categorização de Antimuseu engloba todas as iniciativas e projetos que não são convencionais. São múltiplos e seguem nas mais variadas direções. Surgem à margem da cultura oficial, reivindicam novas interpretações da arte e recuperam a memória esquecida de grupos sociais marginalizados.



Figura 8 – Whitechapel Gallery
Arquiteto: Charles Harrison Townsend | Image courtesy from:
https://www.whitechapelgallery.org/about/

Encerrando a categorização, o autor define e exemplifica o que ele chamou de Formas da Desmaterialização que, explorando caminhos bastante diversos, tenta diluir-se e desaparecer, alcançar uma mítica desmaterialização, recorrendo à sua própria essência material: energia, luz e transparência. Curiosamente, esta tendência também tem origem nos conceitos Antimuseu iniciados pelos movimentos vanguardistas do início do século XX, sendo Marcel Duchamp novamente citado como um de seus mentores. A desmaterialização ocorre tanto no campo da arquitetura, com propostas de estruturas e construções camufladas e escondidas, como no exemplo do Museu das Cavernas de Altamira (2001), em Santillana del Mar, em que o arquiteto Juan

Navarro Baldeweg cria uma estrutura que se pretende uma caverna, como também na oposição ao fetichismo da obra de arte. Sem a necessidade de colecionar objetos. Neste caso, a opção por outras formas de expressão como vídeos, projeções, transparências, réplicas e reproduções. Montaner sintetiza desta maneira esta tipologia:

> (...) tanto o museu que mantém sua forma dentro de um contentor transparente e leve, quanto aquele que se escalona ou se funde no terreno com o desejo de desmaterializar-se, ou ainda aquele que se dispersa pela própria cidade como uma rede, todos eles têm em comum esta vontade de dissolver o objeto museu. (Montaner, 2003: 147).



Figura 9 - Beyeler Foundation
Arquiteto: Renzo Piano | Fotógrafos: Christian Richters, Michel Denancé, Thomas Dix e Niggi Brauning

O livro de Josep Maria Montaner tem como objetivo principal demonstrar não somente a evolução arquitetónica e museográfica ao longo do século XX numa projeção para o que se consolidará no século XXI, como também aferir a evolução concetual desta instituição que tanto se transformou neste período. Alçada ao protagonismo na fase de reconstrução do II pós Guerra, tornou-se, nos dias de hoje, num lugar em contínua mutação. No aspeto arquitetónico, os museus tornaram-se pólos de atração turística, juntamente com as suas coleções, mas também no aspeto cultural consolidaram-se como elemento básico para que os cidadãos se sintam membros de uma cidade que dispõe de cultura e capacidade recreativa - conclui Montaner (2003).

2. Política e Sociedade

2.1 Mudanças nos Paradigmas dos Museus pós Segunda Guerra.

Até este ponto, procurámos destacar e analisar as componentes da disciplina da arquitetura e urbanismo para desenhar os caminhos que levaram aos atuais conceitos e valores de grande parte das instituições museais contemporâneas do ocidente. Sendo o ocidente o contexto geopolítico onde estou inserida socialmente e onde desenvolvo este estudo, o "local" de referência e observação.

Neste capítulo, faremos referência a como as mudanças políticas e sociais advindas do conflito mundial (II Guerra) se fizeram sentir no âmbito da cultura e da instituição museal. Que influências os Estados Unidos exerceram na criação de um novo paradigma e como, no que diz respeito à arte moderna e contemporânea, esta influência se espalhou pelo mundo, trazendo uma uniformização na maneira de pensar e conceber os museus dedicados a este tipo de arte.

Como visto anteriormente, a ponte que liga o museu de arte contemporânea ao museu do século XVIII foi o advento da arte moderna e seus museus contestadores do modelo palaciano. De acordo com Nuno Grande (2009), as características sociais e políticas que fazem parte do ambiente da Modernidade estão diretamente ligadas à industrialização e ao excesso de produção de bens de consumo. O resultado foi a estagnação financeira, hiperinflação e a quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque e de muitos bancos e instituições financeiras nos EUA. O que se vai refletir na Europa, criando as condições para o surgimento dos regimes totalitários em Itália e Alemanha e aos eventos que levaram à II Guerra Mundial. Com o mundo político e económico em chamas, o papel da arte ganha cada vez mais um caráter contestatório e

libertário dos padrões até então vigentes.

Neste cenário de profundas mudanças, e dentro destas instabilidades políticas e sociais, surge uma nova estratégia de recuperação baseada na intervenção e regulação do Estado na sociedade e na economia, pondo fim ao Liberalismo Capitalista e inaugurando uma nova era de prosperidade, pelo menos para a América. *O New Deal* - plano de recuperação levado a cabo pelo presidente Franklin Roosevelt, eleito em 1932 - tem como principal linha de ação conciliar as leis de mercado com a intervenção do Estado em alguns setores da economia (Nuno Grande, 2009:31).

Esta estratégia alçou os Estados Unidos novamente na liderança económica global e aumentou a produção de armas e fornecimento para Europa, que já se encontrava em vias de conflito. Todos estes acontecimentos, aliados ao grande fluxo migratório de artistas e intelectuais que saíram da Europa no contexto da evolução do totalitarismo para exercer a arte e o pensamento livre na América, formaram as bases e a estrutura do pensamento hegemónico da social-democracia (Nuno Grande, 2009: 30-32)

A partir do final da II Guerra Mundial, com a Europa e vários outros países destruídos, os Estados Unidos encontram-se em condições financeiras, sociais e políticas de prestar o seu apoio e socorrer o continente na recuperação urbana. Criando, para tal, o *Plano Marshall*, formatado nos mesmos preceitos do *New Deal*. Os Estados Unidos propõem-se a financiar a reconstrução da Europa em troca da disseminação e adesão aos valores consagrados de liberdade, prosperidade e democracia. A partir de 1940, esse apoio transforma-se numa arma ideológica no seio da II Guerra Mundial, que foi documentado pelo historiador Serge Guilbaut, no seu livro *How New York Stole the idea of Modern Art - "American participated as a defender of the arts in the war effort against fascist obscurantism. To assist American Artists and to contribute to the victory of life (artistic creation) over death (Nazi barbarism) was seen as a national duty."* (Guilbaut, 1985: 56).

Em outras palavras, a arte passou a funcionar como um baluarte contra o obscurantismo proposto pelo Facismo em Itália e pelo Nazismo na Alemanha. Neste aspeto, os artistas passaram a ter um papel relevante na construção de um pensamento libertário.

Estes dados serão cruciais para entendermos como e por que é que os museus de arte são parte importante da reconstrução e recuperação económica desde então. Note-se que o ICOM, a principal instituição que congrega os valores e princípios da instituição museal, foi criado logo a seguir ao final da II Guerra - 1946, respaldado na importância de se preservar a cultura e a arte produzida no mundo. Neste momento histórico, serão delineadas novas políticas e estratégias com intuito de garantir que a democracia e a liberdade dos povos sejam garantidas e propagadas globalmente.

> Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos. [4]

A definição acima, proposta e publicada pelo ICOM, organização não governamental e internacional que agrega e normatiza as práticas e políticas museais em seus países membros ou associados, vem ao encontro do contexto

[4] (Definição aprovada em 24 de agosto de 2022 durante a Conferência Geral do ICOM em Praga.) (disponível em: Nova Definição de Museu – ICOM Brasil , consultado em 26/05/2024 às 18:54h)

político e social que abordamos neste item. [5]

Neste momento, o museu dá um grande passo para se tornar o centro na representação do pensamento, das artes, da arquitetura e da educação. Os valores incontestáveis da arte e da cultura passam a ter, agora, um papel crucial na configuração geopolítica que surge após a II Guerra Mundial. Não cabe aqui minuciar esta contextualização, mas é necessário entender que o grande volume de investimentos em infraestruturas e moradias, inicialmente, e em instituições museais, num segundo momento foi o grande motor propulsor da disseminação de uma padronização e dominação através da cultura. Nuno Grande (2009) ressalta esta 'dominação Americana', demonstrando como a política diplomática agiu e fomentou a tese de guardiã da liberdade e democracia:

> A política cultural americana nos meados do século XX reforçava, assim, a relação entre o paternalismo de Estado e o filantropismo das elites financeiras e culturais, ou seja, entre a diplomacia anti-germânica (e depois anti-soviética) das agências governamentais e os interesses das grandes corporações capitalistas. Reclamando para si a defesa das vanguardas artísticas e a liberdade individual do criador – por oposição à doutrina persecutória do regime Nazi em relação à Arte Moderna europeia – essa política reforçou o protagonismo político dos E.U.A., na primeira década do II pós-guerra, em face de uma Europa que começava só então a reconstruir as suas instituições culturais. (Nuno Grande, 2009: 32).

O historiador Serge Guilbaut, no seu ensaio *How New York Stole the Idea of Modern Art (1985)*, exemplifica a mudança de eixo geográfico das vanguardas

[5] O ICOM mantém relações formais com a ONU e é membro do Conselho Económico e Social da Organização das Nações Unidas. A sua sede é junto à UNESCO em Paris, possui mais de 27.000 membros de 150 países, 114 Comités Nacionais e 30 Comités Internacionais.

europeias para Nova Iorque durante a II Guerra, e justifica por que a América é o único lugar no mundo, naquele momento, que poderia acolher esta Modernidade:

> The crisis of the West – the disintegration of modern Western culture exemplified by book-burnings and by exhibitions of degenerate art – was a profound crisis, to be sure, but one that signified not the death of Western culture but rather its rebirth, reinvigoration, and purification by fire, its starting over again in a new place, America. Indeed, New York seemed the only place in the world cosmopolitan enough to replace Paris (Guilbalt, 1985: 63).

Assim, de acordo com Nuno Grande (2009), estamos a uma década do momento em que essa mesma Arte, Arquitetura e Cultura Modernista se transformam em Arte, Arquitetura e Cultura Contemporânea. Num curto período denominado Pós-Modernismo, os movimentos da contracultura trazem para o centro da discussão, no âmbito político e social, a contestação e rejeição ao domínio Americano e ao consumo de massas indiscriminado e não-crítico.

Temos, assim, o cenário para a viragem e chegamos ao momento em que a arte contemporânea se estabelece como reflexo das sociedades globais, massificadas, altamente tecnológicas e conectadas. A consolidação de novos valores e de novas formas de fazer, exibir e fruir a arte.

2.2 Catedrais Urbanas da Modernidade - Teoria de Jesús Pedro Lorente

O livro de Jesús Pedro Lorente, *Cathedrals of Urban Modernity - 1998,* traz-nos, no seu título, uma compreensão sobre o papel que os museus e as instituições artísticas como casas de concerto, teatros e outros equipamentos culturais passaram a exercer nas cidades modernas, comparando-os ao que representava as catedrais e igrejas nas cidades medievais. De facto, se a existência de uma catedral-igreja foi, nos tempos medievais, um dos critérios definidores para distinguir entre uma "cidade" e uma "vila", o surgimento de museus públicos tornou-se, a partir do Iluminismo, uma das características urbanas mais típicas.

Já no subtítulo do estudo *The First Museum of Contemporary Art, 1800 - 1930*, Lorente vem propor uma regressão no tempo para redefinir o marco temporal dos museus contemporâneos. Assim, o autor vai buscar na etimologia do termo contemporâneo, a justificação para a sua demarcação do museu de arte contemporânea ao surgimento do primeiro museu de artistas vivos. Ou seja, os artistas que estão a produzir naquele determinado momento histórico e que, por ainda não serem consagrados pelo tempo, não tinham lugar nos primeiros museus públicos do século XIX. Este é o argumento do seu estudo que pretende ser uma discussão preliminar da genealogia dos museus de arte contemporânea, colocando a sua origem no amplo contexto de novas políticas culturais e novas tendências na provisão de museus desenvolvidos no século XIX.

> "*Every month new publications appear about some gallery of modern art or another, but their references to the past tend to ignore the nineteenth century, as though the first museums of contemporary art had been New York's MoMA or the Guggenheim Museum. I have*

> *resolved myself to counteract such neglect of history with this book, discussing some of the earliest cases to illustrate a global discourse, which aims to be international in its considerations*." (Lorente, 1998: 2).

Essa é uma contribuição para a abordagem histórica, porque considera a história dos museus não como uma mera soma de casos singulares, e sim do ponto de vista político e no contexto das políticas de arte e cultura em geral. Embora esta dissertação verse sobre o tema da arquitetura de museu e sua influência ou impacto na exposição da coleção, numa perspetiva política e social, cabe uma análise da proposta de Lorente, especialmente, no que diz respeito à ideia de que esse processo de evolução do museu ao longo da história é marcado, desde o início, por interesses políticos e económicos. Interesses que irão, muitas vezes, determinar a escolha de um lugar ou região para sua implantação. Entender que o museu é uma construção do espaço social elaborado por vários agentes e atores que influenciam desde o seu programa, a sua localização, a sua coleção, o seu edifício e a sua arquitetura é um dos objetivos desta análise.

Se as cidades e vilas da Europa medieval e do início da modernidade competiam para possuir importantes relíquias e grandes igrejas, que inspiraram peregrinações e aumentaram a sua população e prosperidade, a partir do século XIX, competiriam na aquisição de grandes obras de arte para as suas galerias e na divulgação de seus espaços culturais. Assim, Lorente (1998) recua para este período a mudança de eixo das catedrais religiosas para as catedrais da cultura.

Alguns historiadores (Girouard, 1985: 330-333 / Hall, 1986) apontam Londres e Paris como precursoras deste movimento pelo seu protagonismo no mapa colonial e pela sua rivalidade na política internacional. No século XIX, ambas as cidades cresceram enormemente e os seus centros tornaram-se palcos urbanos privilegiados. Cada cidade orgulhava-se de desenvolver edifícios cívicos, alargar estradas, fornecer transportes públicos e entretenimento

popular como símbolos da modernidade.

No âmbito político, a revolução popular e burguesa de 1830 na França, que derrubou o Rei absolutista Carlos X e conduziu ao trono Luís Felipe I, recuperou os ideais do liberalismo político e económico os quais correspondiam aos anseios da alta burguesia - banqueiros e ricos industriais franceses. Formou-se, assim, o cenário ideal para o aumento da prosperidade e o crescimento da vida urbana moderna e dos museus públicos que tem sido frequentemente associado à emergência social da burguesia e ao início de uma nova era de lazer e turismo (Hunter, 1984). Foi neste contexto urbano, e particularmente nas capitais, que nasceram os primeiros museus públicos e grandes galerias.

Em seu livro, Lorente (1998) deixa claro que a coleção e exibição da arte como motor de crescimento das cidades está diretamente ligada à expansão da burguesia no início do século XIX, que transforma o museu em capital simbólico e social, através do capital económico. A sua teoria contesta a crença de que essa mudança tenha ocorrido somente nas primeiras décadas do Século XX, com o advento dos museus modernos. Embora possa causar alguma confusão, a sua abordagem contribui para o entendimento alargado dos muitos fatores que rondam a contextualização da instituição museal. Sendo importante ressaltar que a manipulação, por parte de uma elite dominante, dos valores simbólicos associados ao mundo das artes é um dos maiores determinantes da expansão do museu. Que tenha começado no Século XIX ou XX, vai depender da abordagem do autor. No caso de Lorente, a História da Arte.

O ponto de partida da arte contemporânea, segundo a análise de Lorente, define-se numa perspetiva histórica com os primeiros museus destinados a acolher as obras dos artistas vivos, ainda no século XIX. No próximo capítulo, através de uma abordagem sociológica, vamos redefinir este ponto de partida através da própria definição de arte contemporânea. Nesta próxima abordagem veremos que o determinante não é temporal, mas sim concetual.

3. Arte e Curadoria

3.1 Características da Arte Contemporânea.

Por que existe um museu para arte contemporânea? Qualquer edifício poderia abrigar a arte contemporânea? O que há de singular na manifestação artística contemporânea em relação aos períodos anteriores?

Apesar de o termo *contemporâneo* ter o mesmo significado de "coevo", ou seja, da mesma época, da mesma idade, no que tange à arte e arquitetura, o termo "contemporâneo" passou a designar a produção artística e cultural pós-modernismo - determinado pelos historiadores e críticos de arte como se tendo iniciado aproximadamente nos anos 1960 até os dias de hoje (década de 2020 e em andamento). Não se sabe, ainda, quando esta terminologia deixará de ser utilizada para definir e conceituar a arte produzida nas próximas décadas (Dempsey, 2003).

A historiadora Catherine Millet, em seu livro *A Arte Contemporânea* (1997), utilizou um inquérito junto a uma centena de museus ao redor do mundo, com a seguinte questão: "Considera que toda arte produzida hoje é contemporânea? Sim/Não." Pelas respostas obtidas junto aos profissionais dos museus - "A data de nascimento da arte contemporânea vogaria algures entre 1960 e 1969, tal é a opinião da maior parte dos conservadores que responderam ao inquérito mencionado." (Millet, 1997: 15).

Como é suposto, existem várias abordagens para definir o termo e o conceito de arte contemporânea. Com a sua investigação, Millet sugere que sob o ponto de vista dos museus que participaram do seu inquérito, "arte contemporânea é aquela que pela natureza de seus materiais e processos, os obriga a modificar profundamente o seu papel e o seu modo de trabalho." (Millet, 1997).

Com esta abordagem de Millet, que define a arte contemporânea a partir das suas características materiais e processuais que atuam na sua musealização,

aproximamo-nos da definição que adotarei para esta dissertação. Para esta caracterização e a sua conceituação nesse estudo, vamos admitir a palavra da socióloga francesa Nathalie Heinich, que, no contexto da sociologia pragmática, defendeu em palestra na *Research Network Sociology of Arts da European Sociological Association*, em evento realizado de 5 a 8 de setembro em Viena, 2012 a seguinte proposição:

> "A arte contemporânea não é uma categoria meramente cronológica na história das artes visuais, mas um novo paradigma." (Heinich, 2012: 373).

A palavra "paradigma" tem sempre sido utilizada no contexto do estudo e das teorias sociológicas culturais que procuram descrever o universo em que a arte se insere e se manifesta nas sociedades ao longo do tempo. De facto, essa palavra é muito necessária pois abarca, segundo o Historiador norte-americano Thomas Kuhn, em seu livro *The structure of scientific revolutions*, "a organização geral das noções compartilhadas pelos cientistas em determinada época" (Kuhn, 1962).

> Essa definição ilumina os problemas da inovação conceitual quando esta não se encaixa no paradigma dominante, ou na "ciência normal". Ou essa inovação não é aceita e, talvez, nem mesmo contemplada, ou ela vence a batalha das ideias científicas. Neste último caso, provoca uma mudança paradigmática completa – uma revolução científica. (Kuhn, 1962: 220).

Segundo Kuhn, a história das ciências precisa de ser reconstruída a partir desse novo conceito. Assim, Heinich aproxima a história da arte das ciências e consegue deixar claro porque a arte contemporânea se tornou um paradigma.

Vamos, então, tentar perceber como, por que e qual é este paradigma? De acordo com a autora:

> a abordagem sociológica pragmática às artes se propõe a descrever o enlaçamento íntimo entre objetos e ações humanas a fim de entender todo o conjunto de estruturas (incluindo estruturas simbólicas, como representações e valores) que compele e organiza as relações com a arte (Heinich, 2014: 374).

Para explicar como a arte contemporânea trouxe uma mudança de paradigma em relação à arte moderna e desta em relação à arte clássica, a autora descreve os processos de criação e expressão do artista, ao invés de ater-se à obra de arte, ao objeto em si:

> A arte clássica exige que o artista execute o modelo padrão de figuração, seja de forma idealizada ou realística, enquanto a arte moderna exige que o artista expresse sua interioridade, o que, muitas vezes, significa a necessidade de ultrapassar os padrões da figuração clássica ou até mesmo a própria figuração, como acontece no caso da arte abstrata. A arte contemporânea exige que o artista ultrapasse os limites do senso comum, não da figuração clássica, como no caso da arte moderna, mas da própria noção de arte, (...) (Heinich, 2014: 376).

Desse modo, na arte contemporânea a transgressão reside no facto de que "a obra de arte já não consiste exclusivamente no objeto proposto pelo artista, mas em todo o conjunto de operações, ações, interpretações, etc. provocadas por sua proposição" (Heinich, 2014). Essa mudança de status da obra tem implicações na sua materialidade, espacialidade, temporalidade, e, consequentemente, nos modos de colecionar, conservar, restaurar, classificar,

expor, avaliar e mediar as suas produções.

Em virtude de tudo isso, a arte contemporânea é mais do que um novo período artístico e mais do que uma nova categoria estética. Trata-se de um novo paradigma, que transforma completamente o mundo da arte.

Observamos que, nesta perspetiva sociológica pragmática, afastamo-nos muito das afirmações de Lorente, no capítulo anterior, onde posiciona a origem da arte contemporânea e dos museus de arte contemporânea em meados do século XIX. Esta discordância foi propositalmente mencionada para referir à variedade de abordagens possíveis na análise do tema. Numa perspetiva histórica, política e social, como na de Lorente, as características das coleções e dos museus naquele período, forçou uma recriação de espaços e soluções para abrigar a arte dos artistas vivos. Estas obras não estavam enquadradas nos preceitos canónicos que determinavam os habitantes do olimpo museal. Ou melhor, ainda não haviam cumprido o critério temporal que justificava a denominação de "obra de arte".

Mas será que a arte contemporânea é realmente um novo paradigma artístico, no sentido da definição de Thomas Kuhn, ou seria ela meramente um período artístico como define o verbete do início deste capítulo? Para Heinich (2014), não se poderia enquadrar a arte contemporânea sob os critérios de temporalidade, uma vez que hoje em dia vários artistas continuam a identificar-se e a produzir pós-impressionismo, pós-surrealismo ou pós-expressionismo. Desse modo, a arte atualmente é composta por vários tipos de correntes, não necessariamente identificadas com a sua definição de arte contemporânea.

> "Arte Contemporânea" é uma categoria estética de arte, um tipo de "gênero" artístico, mas num sentido mais amplo do que aquilo que se costuma chamar de "gênero": como categoria artística, a arte contemporânea se encontra no mesmo nível da arte clássica ou moderna, sendo que cada uma possui suas características próprias."

(Heinich, 2014: 376).

Dentre as principais características da arte contemporânea, a autora inclui quatro aspetos subjetivos e outros tantos objetivos ou materiais. Segundo a sua descrição, o contexto e o discurso da obra são para já dois fatores elementares e essenciais para distinguir a arte contemporânea. Passam pela narrativa social e motivacional do artista, imbuindo a obra de arte de um propósito e um caráter crítico.

Além destes, no que diz respeito ao parâmetro subjetivo, temos as mediações como principal componente que consolida a obra e o artista perante o público. Essas mediações incluem desde profissionais do contexto institucional da arte até as próprias instituições que irão determinar a introdução da mesma sob uma categoria e escala de valores. "Os critérios artísticos implícitos compartilhados por pessoas num contexto determinado são, portanto, mediações fundamentais, apesar de serem quase imperceptíveis." (Heinich, 2014).

Em termos de materialidade, novos suportes e técnicas passam a fazer parte das possibilidades de produção artística, o que, muitas vezes, desafia as ciências museológicas, como já destacou Catherine Millet (1997), e a intrincada rede de mediação que proporciona ao público a fruição da arte.

Instalações, performances, *land art*, arte corporal, vídeo, fotografias em cores em grande escala, multimédia e arte cibernética fazem parte do vocabulário básico do artista contemporâneo.

Esta é outra grande diferença em relação à arte clássica e moderna, segundo Heinrich, pois durante séculos, até ao início da década de 1960, as artes visuais eram produzidas com um pequeno número de materiais bem definidos: óleo, pastel, aquarela, lápis, carvão, papel, tela, gesso, madeira ou pedra, argila, bronze... Agora, tudo mudou. Uma nova gama de materiais foi adicionada.

"Mesmo sem ver a obra, você consegue adivinhar que se trata de arte

contemporânea apenas lendo sua descrição, como: 'latão', 'feltro e graxa', 'telas de TV', 'corais e pão'." (Heinich, 2014: 378).

Para um exemplo claro e objetivo, Nathalie Heinich detalha o processo de "exposição, galerização ou musealização" de uma performance ou instalação, tipologias comuns da arte contemporânea. Para que se possa garantir a durabilidade da obra, é necessário contar com mediações técnicas, como o registo em fotografia ou vídeo. (Heinich, 2014). O que nos conduz à conclusão de que uma arquitetura de museu de arte contemporânea tem o desafio de conhecer e lidar com essas novas possibilidades e contemplar espaços específicos para a sua exibição. Esse desafio poderá ser averiguado no capítulo a seguir, 3.2, quando tratamos da arte concetual e as mudanças que propôs na configuração de um novo espaço arquitetónico para a arte contemporânea.

Outros parâmetros, além da materialidade, vão definir a arte contemporânea. Um dos principais, segundo a socióloga, é o contexto da sua produção. Ela descreve como exemplo clássico deste contexto *A Fonte* - de Marcel Duchamp.

> Na *Fonte,* a obra de arte não reside na materialidade do objeto proposto (aqui, um mictório), mas no ato de propô-lo para uma exposição no *Salon des Indépendants*; nas muitas histórias que narram como não chegou a ser exposto e como, pôr fim, ressurgiu quatro décadas mais tarde na forma de réplicas vendidas a algumas galerias e museus; nos muitos protestos e até atos de vandalismo que provocou; nos comentários, artigos e estudos infindáveis que continuam a construir o seu mito etc. (Heinich, 2014: 377).

Paralelamente ao contexto, o discurso que envolve os *ready-made* de Marcel Duchamp é o que transmite o seu propósito de contestar os valores e as definições de obra de arte, no início do século XX. A iniciativa do artista de

apropriar-se de qualquer objeto, datar e assinar o seu nome e descontextualizá-lo da sua utilidade original traz uma nova definição, neste caso, para obra de arte.

Por último, mas não menos importante, Nathalie apresenta-nos o círculo de reconhecimento, uma conceituação do historiador de arte britânico Alan Bowness (1989), que recorre à imagem de 4 círculos concêntricos para definir o processo de reconhecimento da arte contemporânea. Nesta imagem temos a obra de arte no centro e, a seguir, no primeiro círculo estarão representados os outros artistas e colegas do autor que reconhecem ou não o valor de uma obra; no segundo círculo constam os especialistas em arte, como curadores e críticos de arte; no próximo e terceiro círculo estarão os galeristas e colecionadores; e, por fim, no quarto, o público em geral. De círculo em círculo, aumenta o número dos seus membros, aumenta também a duração no processo de reconhecimento e diminui o nível de competência. Com efeito, esse modelo abarca três dimensões: a proximidade espacial ao artista, a temporalidade do processo de reconhecimento e a relevância desse reconhecimento.



Figura 10 - Mapa Mental Teoria de Alan Bowness (pela autora)

É importante notar que tais mudanças de paradigma com relação a arte contemporânea também serão estendidas para o seu principal contentor/ expositor - o museu de arte contemporânea. Do mesmo modo que a arte, o museu apresentará uma nova estética, muito mais arrojada e performática, além de espaços mais amplos e adequados às novas dimensões e formatos, como já demonstrado no capítulo 1.2.

3.2 Movimentos de contestação dos Museus e amplitude de técnicas e suportes na arte contemporânea.

Vimos que as mudanças de paradigma que foram observadas na arte contemporânea fazem parte de um longo processo de transformações sociais e políticas que vêm sendo experimentadas e narradas desde o início do século XX. Muitas delas dizem respeito às políticas culturais dos países, como demonstrou J.P. Lorente em seu livro *The Museums of Contemporary Art - Notion and Development* (2011), quando afirma que as exposições itinerantes do MoMA se tornaram um dos principais eventos da política cultural americana.

No decorrer desse processo, muitas idas e vindas vão amadurecendo e transformando a instituição museal. Sob o enfoque dos movimentos artísticos de que trata este capítulo, vamos identificar quais são os acontecimentos que vão questionar o museu e as suas práticas, procurando contestar a sua autoridade. Através do livro de Montaner, *Museus para o século XXI* (2003), conseguimos identificar o conceito do Antimuseu como uma tendência que apareceu nas primeiras décadas do século XX, tendo como principal pensador Marcel Duchamp, que fez parte de vários grupos e movimentos de vanguarda. Historicamente, houve alguns períodos em que estes pensamentos e ideias antimuseu se tornaram mais proeminentes e aguerridos.

Um desses momentos deu-se no contexto do movimento de Maio de 68, onde grandes transformações concetuais decorreram no ambiente das artes. Além da contestação da arte formal, a inovação dos processos criativos e artísticos com a introdução do corpo como material artístico, trouxe novas interpretações e mudanças no espaço formal da arte. Dando surgimento à Arte Concetual, onde, na Europa, se destacaram artistas como Hans Haack, Marcel Broodthaers e Daniel Buren (Buchloh, 1989).

Neste contexto, surge a primeira geração da *"institutional critique"*, expressão criada pelo historiador da arte Benjamin Buchloh (1989). Em artigo

publicado na Revista October, Buchloh define a Crítica Institucional como uma derivação do concetualismo que visa expor os meandros políticos e ideológicos das instituições culturais de um modo geral, pondo em causa a sua função.

Segundo as definições de Buchloh (1989), a proposta da Arte Concetual era substituir o objeto da experiência espacial e percetiva apenas pela definição linguística (a obra como proposição analítica). Constituindo assim um ataque ao status do objeto, a sua visualidade e consequente mercantilização.

Através das práticas concetuais constituiu-se uma reflexão do papel do autor da obra (ou de sua morte) assim como redefiniu-se o papel do espetador.

> Thus they performed the postwar period's most rigorous investigation of the conventions of pictorial and sculptural representation and a critique of the traditional paradigms of visuality. (Buchloh, 1989:107).

Para além da materialidade da obra de arte, também o espaço do museu foi considerado inadequado para expor todas as possibilidades desta proposta artística. Movimentos como a *Arte Povera* e a *Land Art* trouxeram materiais orgânicos e da natureza para os seus trabalhos, confrontando a capacidade dos museus e galerias de acolher novas tipologias de arte com novos materiais e técnicas. O ambiente asséptico do *white cube* tornou-se o verdadeiro antagonista deste movimento.

> A *institutional critique* tomou assim diversas expressões na viragem para os anos 70, percorrendo posições que se situaram entre o "não-ao-museu" moderno – denunciando o seu discurso datado e o seu monopólio político –, até à apologia da criação de um outro tipo de instituição, uma espécie de "não-museu" onde a amostragem da criação pudesse fluir sem a tentação iluminista de encetar colecções

> permanentes, classificações estanques ou hierarquizações históricas. (Nuno Grande, 2004: 184).

No âmbito da curadoria, duas personalidades são de vital importância para consolidar a projeção dos artistas da Arte Concetual e a sua luta para subverter as regras dos espaços expositivos da época. O primeiro deles terá sido Harald Szeemann, então diretor da *Kunsthalle de Berna* e organizador, no curto período em que dirigiu a instituição, entre 1969 e 1972, de dois eventos centrais para a reavaliação da programação artística no universo cultural europeu. Neste período, Szeemann comissariou a exposição *When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information.* Esta foi a primeira exposição a apresentar obras concetuais na Europa e a trazer para a ordem do dia a questão da desmaterialização do objeto artístico. Constituiu uma das sínteses mais elaboradas do panorama criativo da década que então terminava, englobando 69 artistas de praticamente todas as correntes dessa nova produção artística. Para além do interior da Galeria, a exposição ampliou-se para o espaço urbano envolvente da Kunsthalle.

Essa exposição representou a tomada de posse da cidade pelo cidadão, como era proclamado nas teorias de Lefebvre e descrito pela historiadora da arte Anna Maria Guasch, como um grito contra as conceções tradicionais de museu:

> La Kunsthalle de Berna se convirtió en estudio para que los artistas produjeran in situ sus trabajos y, posteriormente, en un gran almacén-galería-museo en el que se podían ver obras tan diversas (...) When Attitudes Become Form... buscaba la unión de todas aquellas voces que levantaban sus gritos contra las concepciones tradicionales de museos, galerías y obras de arte. (apud. Guasch, 1997: 174-175).

Após desligar-se da *Kunsthalle de Berna*, Harald Szeemann foi convidado

para diretor artístico da Documenta 5 (1972), de Kassel, onde promoveu, juntamente com Joseph Beuys, uma mudança radical no formato do evento. Através de debates diários com os visitantes, questionou o próprio evento em curso e converteu o espaço-sede – o *Fridericianum Museum* de Kassel –, num subversivo "museu de 100 dias", ao longo dos quais cruzou formas heterodoxas de exposição de obras, com a exibição de filmes e *happenings* (Foster, 2004).

Ainda nesta mesma edição da Documenta, a contribuição do poeta e artista belga Marcel Broodthaers que, através das suas performances irónicas, encarnava a personagem do diretor de museu para pôr em causa uma das imagens do poder nacionalista na Europa - a águia. A sua intenção era contestar o caráter de classificação e legitimação que os museus imprimiam a artistas e obras.

No contexto Americano, nomeadamente em Nova Iorque, destaca-se a importância de Brian O'Doherty (pseudónimo do artista e crítico Patrick Ireland), diretamente ligado ao NEA, (*National Endowment for the Arts)* que publicou diversos artigos na revista ArtForum contestando o *white cube*, encarado como um artificialismo típico da museologia moderna.

> Once the wall became an esthetic force, it modified anything shown on it. The wall, the context of the art, had become rich in a content it subtly donated to the art. It is now impossible to paint up an exhibition without surveying the space like a health inspector, taking into account the esthetics of the wall which will inevitably "artify" the work in a way that frequently diffuses its intentions. (O'Doherty, 1999: 54).

Definitivamente, o museu moderno e o *white cube* tornaram-se inimigos número um da arte contemporânea que, no entender dessas figuras de proa do Movimento Concetual, eram a grande vitrine comercial da arte moderna.

Em sua gestão como diretor do *NEA,* O'Doherty lançou o programa "*Spaces for Artists*", apoiando iniciativas individuais ou coletivas de artistas na abertura de espaços "alternativos" em áreas urbanas desocupadas ou obsoletas, abrindo as portas para um movimento de consolidação de instituições locais essenciais para a reabilitação social de pequenos bairros ou comunidades. Entre eles, podemos destacar: o *Los Angeles Institute of Contemporary Art e* o *Institute for Art and Urban Resources,* ambos em 1972; a seguir *The Kitchen Center,* (1973) e o *Clocktower* (1976). (Foster, 2004: 576-579).

Estamos agora numa bifurcação histórica para entender como, dos museus de arte moderna, passamos pela proposta do não-museu, ou seja, da revisão da arquitetura edificada até a museografia e o discurso histórico para estas construções monumentais e, em alguns casos, espetacularizadas, que se tornaram os museus de arte contemporânea e afins.

Pelo que se tem estudado e publicado, podemos dizer que um dos fatores mais preponderantes são as políticas públicas de recuperação urbana e competição entre as cidades pela massa turística global que hoje faz o somatório da imensa maioria do público destes "templos da arte" mega estruturais. Sobre esta visão e ponto de vista, abordaremos, no capítulo 4.1 adiante, os fatores económicos que procuram dissecar e explicar essa tendência.

3.3 A substituição da exposição permanente das coleções, razão de ser dos museus, por exposições temporárias. Quais as diretrizes por trás desta mudança?

Neste último subcapítulo da primeira parte da dissertação, que aborda a contextualização sob o ponto de vista da Arte e Curadoria, vamos identificar uma prática que se tem aprofundado e tornado padrão em diversas culturas e instituições e que, aparentemente, concorrem para a divulgação e popularização da arte contemporânea, mas que, na análise de alguns autores, como J. P. Lorente (2011), têm desviado a função primordial do museu, que seria preservar, estudar, manter, conservar e expor uma coleção.

Inúmeros são os casos de museus que priorizam a itinerância da sua coleção através de empréstimos ou de montagens de exposições *blockbusters* que são vendidas e circuladas em todas as principais capitais culturais e que atraem um público gigantesco e fiel, como é o caso do Guggenheim. O que cabe aqui discutir são as condições e políticas que fazem desta mudança uma tendência, e onde podemos encontrar o seu ponto de origem e como se tornou unanimidade em algumas instituições museais na atualidade.

Como é possível observar, as facilidades de deslocação e comunicação instantânea por todo planeta é um fator de aceleração e crescimento destas práticas museais. Contudo, o vai e vem de obras de arte e exposições temporárias ganhou força comercial a partir de um modelo americano, o MoMA, que, além de ter tido grande influência na conceção de coleção e exposição da arte moderna, como vimos no capítulo 1.2, também pode ser distinguido como o precursor deste formato, hoje uma verdadeira ciranda de obras pelo mundo.

Caberá, num primeiro momento, definir os dois tipos de exposições usualmente encontradas nos museus de arte contemporânea. A exposição permanente, que expõe e disponibiliza a coleção do museu e que também pode

ser cíclica; e as exposições temporárias - aquelas que estão em trânsito (por curto período de duração) e que, normalmente, são comissariadas e produzidas por uma instituição que detém uma boa parte das obras e acrescenta outras tomadas de empréstimos a colecionadores e a outros museus ou galerias.

Tem-se, como premissa, que todo museu de arte, seja ela antiga, moderna ou contemporânea, possui e mantém uma coleção própria, além de acolher em depósito coleções particulares ou de instituições que não possuem uma estrutura adequada de armazenamento e conservação. "Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial", segundo a definição do ICOM. [6]

Essa determinação ou preceito é o que faz milhões de pessoas de toda parte do mundo deslocarem-se até Paris, para contemplar, no Museu do Louvre, o quadro da *Monalisa,* de Leonardo da Vinci, ou para Madrid apreciar *Guernica,* de Pablo Picasso, no Museu Reina Sofia, assim como em milhares de outros tantos museus pelo mundo. Sabemos onde estão as obras de arte que nos interessa ver e lá vamos nós. Tirando o facto de que a obra pode não estar disponível para visitação por algum período em virtude de ações de conservação, seria esperado que estivesse sempre visitável.

Num artigo publicado em agosto de 1990, na *New York Review of Books,* Francis Haskell, catedrático de História da Arte da Universidade de Oxford, faz uma crítica contundente ao empréstimo e circulação de obras primas da humanidade e enumera as suas consequências e desvantagens. Haskell toma como referência em seu artigo a mostra sobre o mestre Ticiano, inaugurada no Palácio Ducal de Veneza e, mais tarde, na *National Gallery of Art* de Washington - ficando um ano em itinerância. Ele considerou deplorável a decisão de permitir

[6] (Definição aprovada em 24 de agosto de 2022 durante a Conferência Geral do ICOM em Praga.) (disponível em: Nova Definição de Museu – ICOM Brasil , consultado em 26/05/2024 às 18:54h)

que *"A festa dos deuses"*, de Giovanni Bellini e Ticiano, "uma das grandes obras primas da arte europeia, cruzasse o oceano para ser incluída numa exposição em que desempenharia um papel apenas marginal." Haskell alega que este trânsito de obras não leva em conta o risco a que se submete um património tão relevante (Haskell, 2002: 10-11).

Neste artigo, o autor ainda denuncia o fato de grande parte dos museus italianos se encontrarem fechados ou parcialmente disponíveis naquele período, devido ao grande número de obras do artista Ticiano cedidas para esta circulação. E mais, questiona o fato de que as equipas eram deslocadas do estudo, conservação e catalogação da sua coleção para a produção de exposições efémeras com o prejuízo das suas funções estruturantes. Ou seja, "o novo paradigma empresarial, adoptado sobremaneira no mundo da cultura a partir da década de oitenta e baseado no aumento imperioso de receitas, de publicidade, e de patrocínios, estaria a empurrar os museus para o frenesi mercantil das exposições temporárias." (Haskell, 2002: 10-11).

Em seu livro *The Museums of Contemporary Art - Notion and Development* (2011), Lorente faz uma análise bastante aprofundada de como as exposições temporárias têm a sua origem e tradição identificadas nos novos padrões implementados nos Estados Unidos, com a criação do MoMA. Este parece ter sido o divisor de águas não só na maneira de expor a coleção, como também trouxe enormes inovações em termos de conceção e gestão das obras de arte. Como já foi destacado no capítulo 1.2, o MoMA foi criado justamente no decorrer da crise económica de 1929. Foi iniciado com uma pequena coleção de oito esculturas e cinco pinturas.

Entretanto, Lorente (2011) faz uma revisão do que vinha a acontecer nos EUA, antes da inauguração do MoMA. Para além da efervescência em Nova Iorque, muitos filantropos pelo país queriam ver os seus nomes ligados a instituições dedicadas à arte e, de facto, as iniciativas de criação de coleções e museus neste período estão todas nas mãos das entidades privadas.

Segundo Lorente (2011), o facto de ser fundado pela iniciativa de proeminentes figuras ligadas ao mundo dos negócios imprime ao MoMA uma característica muito peculiar[7].

> The MoMA was not conceived as an initiative to be close to artists, but rather as an appropriate business for luxurious Midtown in Manhattan. It advertised itself, using print or broadcast publicity and used other commercial strategies such as private cocktail receptions, in order to attract influential political and financial groups. It is revealing that the founders did not count at all on the artists for the initial organization whereas they invited accomplished publicist Frank Crowninshield to be part of the founding committee. He was director of the magazine Vanity Fair and was appointed secretary of the Board of Trustees. A businessman, A. Conger Goodyear, was appointed president. He was a keen collector of modern art and had been for a short period the president of the Board of Trustees of the Albright Art Gallery in nearby Buffalo, where he had been renowned for his modern position regarding French avant-garde art. (Lorente, 2011: 148).

Como já mencionado no capítulo 1.2, Alfred Barr, o primeiro diretor do MoMA, imprimiu a sua marca logo no evento de inauguração, com uma mostra temporária intitulada *Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh,* que atingiu o número de 47.000 visitantes em apenas um mês de duração (Hunter, 1984: 12). A abertura da exposição foi um elegante evento social festivo, profusamente coberto pelos paparazzi das revistas de luxo. A estratégia empresarial com que

[7] O MoMA surge em 1929, pela iniciativa de Lillie P. Bliss que muito admirava os pintores que despontaram na Mostra Internacional Armory Show, onde descobriu os pós-impressionistas franceses que desde então eram o centro da sua coleção pessoal; da sua amiga, Mary Quinn professora de arte; e de Abby Aldrich, esposa do milionário John D. Rockefeller Jr., filho do fundador da Standard Oil Company. (Lorente, 2011)

o MoMA surgiu e deu os seus primeiros passos estava baseada em duas premissas do mundo corporativo: a setorização e autonomização da coleção e a publicidade e marketing, fortemente endossado pelo presidente do Conselho de Curadores do MoMA, A. Conger Goodyear.

As exposições que se seguiram, também de curta duração, foram: *Nineteen Living Americans*, homenagem a dezanove artistas nacionais contemporâneos - entre eles Burchfield, Demuth, Hopper, Marin, O'Keeffe e Sloan - que foram selecionados pelos membros do Conselho de Curadores após votação em uma lista de mais de 100 nomes, e que ficou a decorrer por dois meses. Já a terceira exposição, intitulada *Painting in Paris* - onde estiveram representados artistas como Braque, Chagall, de Chirico, Matisse, Miró e Picasso - estipulou um novo recorde e atraiu 58.575 visitantes. "Durante muitos anos o MoMA se tornaria o museu campeão da Escola de Paris, particularmente no que diz respeito às suas aquisições" (Einreinhofer, 1997: 155).

Segundo Lorente (2011), em 1930 o MoMA já contava com uma consultoria publicitária para desenhar a sua imagem institucional, e em 1933 já possuía um publicitário contratado e exclusivamente dedicado aos assuntos do Museu. As estratégias de marketing começaram a ser utilizadas antes mesmo do evento de inauguração, com a circulação de um manifesto, publicado e distribuído à imprensa. *A New Art Museum: An Institution Which Will Devote Itself Solely to the Masters of Modern Art,* reimpresso três meses depois com o título *The Museum of Modern Art* (Grunenberg, 1994: 197), continha quatro páginas e anunciava o museu como uma novidade total que só podia ser comparado aos maiores museus da Europa.

Em 1931, o MoMA recebeu um importante lote de obras legadas por uma das fundadoras, Miss Lizzie Bliss, que colecionava Cézanne, Gauguin, Redon, Seurat e outros pós-impressionistas. A doação impunha uma condição e um prazo de três anos para que o museu alcançasse viabilidade financeira. Este facto alimentou o desejo de Barr de criar uma área de exposição permanente

para a coleção, contra a vontade de A. Conger Goodyear, Presidente do Conselho de Curadores, que pretendia continuar a apresentar exposições temporárias. O que, no entender de Barr, seria mais típico de uma Kunsthalle do que de um museu e, para merecer esse nome, o MoMA deveria produzir, de acordo com Barr, uma apresentação antológica semipermanente da arte moderna, que não só seria positiva para os seus fins educativos, mas também contribuiria para atrair mais doações de obras de arte e fundos para o Museu (Lorente, 2011: 151).

Segundo Lorente (2011), desde que foi inaugurado em 1929 até à construção da nova sede em 1939, com uma arquitetura universalista assinada pelos americanos Philip L. Goodwin e Edward D. Stone, o MoMA passou por vários endereços em Manhattan. O novo edifício foi inaugurado com grande repercussão, tanto nos EUA como no exterior, trazendo agora uma identidade definitiva e polémica. Apesar do aumento exponencial do espaço expositivo, a opção pelas exposições temporárias continuou a ditar a política do MoMA, mesmo contra a opinião de seu diretor Alfred Barr. As exposições temporárias continuaram a ser o modelo escolhido, inclusive para o evento inaugural.

> The surest way to success was temporary exhibitions and, following the line of action set since its creation, this continued to be the use given to the new building although Alfred Barr was a strong advocate of the idea that the museum, in order to live up to that name, also had to have a permanent collection on display as soon as possible.(Lorente, 2011: 166).

Com o título *Art in Our Time* (de 10 de maio a 30 setembro de 1939), comissariada por Alfred Barr, a exposição inaugural da nova sede apresentou a sequência histórica das tendências artísticas do passado recente e incluiu todas as tipologias já presentes na coleção do Museu - além de pinturas e esculturas, também desenhos, gravuras, arquitetura, desenho industrial, filmes e

fotografias, para que cada departamento do MoMA pudesse estar representado. Note-se que já desde o início, a duração da exposição é extremamente curta, apenas 5 meses.

Com o fim da Segunda Guerra e a implantação do Plano *Marshall,* como já foi descrito no capítulo 1.1., o MoMA, através dos seus influentes patronos e gestores, passou a ser referência e modelo em toda a Europa e posteriormente no Japão. Por este motivo, pode-se afirmar que as exposições temporárias e as itinerâncias das mesmas é um padrão altamente especializado desenvolvido por esta instituição museal, tendo sido replicada até os dias de hoje como caso de sucesso comercial e institucional, também para os museus de arte contemporânea.

> Finally, the principal activity of the museum throughout the war and postwar eras were traveling exhibitions. They had always been an important asset to the national and international promotion of the institution, but the exhibitions exported by the MoMA then became one of the major events of American cultural policy in general. From Washington, through the powerful influence of Nelson Rockefeller and his Office of Inter-American Affairs the museum was commissioned to organize temporary exhibitions which toured Latin America. (Lorente, 2011: 181).

4. Cultura e Economia

4.1 Projetos de recuperação urbana - o Museu como marca da cidade.

Como foi abordado no capítulo 2.1, e segundo Nuno Grande (2009), a disseminação de museus de arte pelo mundo, especialmente nos Estados Unidos e Europa, teve o seu início no contexto da crise económica e financeira Americana em 1929 e, num segundo momento, no período de recuperação urbanística após a Segunda Mundial. Os americanos criaram uma grande política desenvolvimentista fundada na reconstrução urbana para gerar empregos e bem-estar social (*New Deal).* Esta dinâmica de recuperação gerou uma série de conhecimentos e técnicas de engenharia, bem como uma discussão entre os estudantes, professores e profissionais da arquitetura no âmbito da conceção moderna de cidade, cultura e entretenimento. A Europa, após ser destruída pela Segunda Guerra Mundial, teve a sua reconstrução financiada e gerenciada pelos Estados Unidos, através do *Plano Marshall*. Este foi o primeiro momento em que a construção deliberada de edifícios para fins culturais em grandes quantidades teve o propósito direto de melhorar ou recuperar as cidades ocidentais (Nuno Grande, 2009).

Posteriormente, nas décadas de 1980 e 1990, ressurge a explosão de construções de museus e equipamentos culturais pelo mundo, tendo em vista a recuperação de grandes centros industriais, regiões portuárias obsoletas e abandonadas. Como Lorente destaca em seu livro *The Museums of Contemporary Art* (2011), estes museus estão frequentemente localizados em cidades ou bairros decadentes e contribuem para a renovação urbana e, consequente incremento da economia, não tendo relação com a produção ou concentração de artistas locais. Utilizaremos três exemplos para demonstrar o contexto dessa abordagem económica, que afetou diretamente a tipologia

arquitetónica contemporânea em comparação com o modernismo. É importante ressaltar que, em termos de política global, esta explosão de museus e equipamentos culturais consolidou-se no período do governo americano de Ronald Reagan e na Inglaterra de Margaret Thatcher. Período em que os dois países adotaram políticas neoliberais e retiraram do Estado a responsabilidade do fomento e manutenção da cultura (Wu, 2003: 47-48).

Enquanto os museus modernistas tinham como premissa, a partir do modelo MoMA, a neutralidade espacial tanto interna quanto externa da arquitetura, com a construção do Guggenheim de Nova Iorque, uma outra fundamentação arquitetónica e económica passa a vigorar no ambiente das catedrais da cultura. Serve para esta definição o livro de Montaner (2003), onde a neutralidade e a ausência de mediação entre espaço e obra exposta era perseguida por correntes de arquitetos modernistas, como Le Corbusier e Mies van der Rohe, em contraposição ao que ele denomina "museu como organismo extraordinário", que se impõem como excecional e irrepetível.

Alguns fatores serão determinantes deste cenário de transformação dos museus. No aspeto das políticas culturais, a lógica de gestão empresarial - determinada pelas políticas de privatização da cultura. Na Europa, a promoção de grandes eventos de cunho cultural, como as Feiras Internacionais e as Capitais Europeias da Cultura - na busca pela circulação turística e de recursos financeiros. A instituição do prêmio Pritzker de arquitetura a partir de 1979 - que contribuiu para uma alta visibilidade aos arquitetos contemplados, gerando um ambiente de grande demanda por seus projetos. E, por fim, os planos de recuperação urbana de zonas degradadas ou obsoletas que buscam na popularidade desses arquitetos, o projeto de museu ícone (Nuno Grande, 2009: 459).

Estes elementos combinados ou isolados podem ser notados nos exemplos utilizados para demonstrar tais mudanças. Assim, teremos o primeiro caso a ser analisado - a construção da franquia Guggenheim Bilbao, em 1997,

que conjuga as diretrizes expansionistas da Marca Guggenheim, à necessidade de revitalização da região portuária de Bilbao e a evidenciação do arquiteto escolhido - Frank Gehry, laureado com Pritzker em 1989.

A terminologia museu-marca é introduzida por Nuno Grande (2009), no âmbito da revisão histórica, para definir o processo de corporativização das instituições culturais. Além dos marcadores políticos e económicos detetados por Chin-tao Wu (2003) em seu estudo, outros fatores vêm consolidar este ambiente de transformação.

A iniciação do processo de franquia Guggenheim foi alvo de inúmeras críticas e protestos devido ao modelo de negócio imposto por Thomas Krens. Em seu livro *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Anna Maria Guasch (2007) revela os detalhes da negociação imposta por Krens: o pagamento de uma franquia inicial de 20 milhões de dólares à Guggenheim Foundation por parte do governo basco; arcar com os custos da construção do edifício, (estimado em 100 milhões de dólares); investir cerca de 50 milhões de dólares na aquisição de uma colecção de arte espanhola contemporânea, a ser incluída em seu espólio. Em contrapartida, a Fundação Solomon Guggenheim concedeu à nova instituição o uso de sua "marca", o empréstimo da sua coleção em depósito em Nova Iorque, e a exclusividade da circulação europeia das suas megaexposições (Guasch, 2007: 127-138).

Como afirma Andreas Huyssen, "(...) o museu como bastião da tradição da alta cultura dá lugar ao museu como cultura de massa, como lugar de uma mise-em scène espetacular e de exuberância operística, tentando atrair novos tipos de turistas." (Huyssen, 1997: 223) Em Bilbao, para além do museu, outras obras urbanísticas foram planeadas. A reestruturação dos acessos à cidade, por implantação de uma nova linha de metropolitano, a ser projetada por Norman Foster (*Pritzker* - 1999), de uma nova estação ferroviária central atribuída a James Stirling (*Pritzker* - 1981) e Michael Wilford, e de um novo terminal aeroportuário da responsabilidade de Santiago Calatrava. Todos, arquitetos

consagrados (Nuno Grande, 2009).

Ainda no contexto da recuperação e revitalização de áreas urbanas, o projeto londrino merece destaque por envolver uma das instituições mais emblemáticas daquela cidade. Quando se iniciaram os estudos para revitalização da área de *Southwark*, numa perspetiva de planeamento para o novo milénio, a *Tate Gallery* decide criar um pólo museológico na obsoleta *Bankside Power Station,* situada na margem oposta à imponente *St. Paul's Cathedral*. (Grande, 2009). Capitaneada pelos arquitetos Jacques Herzog e Pierre de Meuron (Pritzker - 2001). Também como em Bilbao, a região foi palco de diversas intervenções urbanísticas neste período, com vistas a visitação turística em massa.

Segundo Nuno Grande (2009), o ambiente de competição entre as cidades na busca pela massa turística em expansão, já abordado no capítulo 2.1, gerou algumas proposições e eventos mundiais destinados a ampliar e financiar o desenvolvimento de cidades, países e blocos económicos, como é o caso da União Europeia. No contexto europeu, foi instituída, em 1985, a iniciativa Capitais Europeias da Cultura, pela ministra da Cultura da Grécia. Proposta que foi institucionalizada pelo Conselho da Europa, com o seguinte pressuposto:

> Os ministros responsáveis pela cultura consideram que o acontecimento 'Cidade Europeia da Cultura' deverá ser a expressão de uma cultura que, na sua emergência histórica e desenvolvimento contemporâneo, seja caracterizada por ter tanto de comum como de riqueza que nasce da diversidade. (...) A iniciativa deverá tornar visíveis a um público europeu os aspectos específicos da cultura da cidade, região ou país em causa. Também poderá concentrar na cidade em questão uma série de contribuições culturais de outros Estados membros para beneficiar, prioritariamente, os habitantes daquela região particular. (Corijn, 1997: 139).

Estes eventos demarcaram uma grande corrida na disputa pela sede anual e, obviamente, fomentaram ainda mais os investimentos dos países e cidades no conjunto de equipamentos culturais e infraestruturas urbanas, visando atrair cada vez mais investidores e turistas. O que vem a reforçar, as tendências de cidade-marca e dos museus icónicos.

> Ao longo da década de 90, a iniciativa "Capitais Europeias da Cultura" adquiriu um novo enquadramento conceptual, no qual o evento passava a ser encarado, menos como um "fim", em si mesmo; e mais, como um "começo" regenerador da cidade, do seu tecido urbano, das suas instituições, dos seus recursos e dos seus públicos; enfim, um "recomeço" capaz de reforçar o seu lugar no mapa das redes globais dos consumos culturais, das manifestações artísticas e do turismo urbano. (Nuno Grande, 2009: 466).

Em outra latitude, tem início um caso marcante e bem notório dessa nova tendência. Vamos aprofundar um pouco as circunstâncias em que foi criado, no Brasil, nomeadamente na cidade de Niterói, O Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Essa história far-nos-á perceber como funciona, em todas as geografias, o marketing das "cidades marcas".

O ano é 1991, e o colecionador de objetos de arte, João Leão Sattamini Neto faz chegar ao prefeito de Niterói Jorge Roberto Saad Silveira, através de amigos em comum, a sua decisão de "doar para a cidade" a sua volumosa e importante coleção de obras de arte moderna. Estes amigos em comum são nomeadamente os galeristas e curadores da coleção Anna Maria Niemeyer e Victor André Pinto de Arruda. Entre esta decisão de doar e a construção do MAC- Niterói, muitos interesses e dinheiro público foram despendidos. É do que trata o trabalho de pesquisa de Carlos Douglas Martins Pinheiro Filho, em sua

tese de doutoramento de 2019, *A criação do Museu de Arte Contemporânea de Niterói: contextos e narrativas*.

Para a construção do Museu, foi determinado pelo prefeito que o mesmo deveria ser feito pelo arquiteto Oscar Niemeyer, pai da curadora da coleção Anna Maria Niemeyer, que aceitou e doou o projeto para a prefeitura. O projeto foi finalizado e entregue dois meses após ter sido escolhido o local para a sua implantação. Nas palavras do próprio arquiteto, assim se deu a sua criação:

> Como é fácil explicar este projeto! Lembro quando fui ver o local. O mar, as montanhas do Rio, uma paisagem magnífica que eu devia preservar. E subi com o edifício, adotando a forma circular que, a meu ver, o espaço requeria. O estudo estava pronto, e uma rampa levando os visitantes ao museu completou o meu projeto.
>
> Oscar Niemeyer (2006)[8]

Porém, o que Carlos Douglas Martins, sociólogo e antropólogo, apurou em seu estudo foi que o projeto do Museu fazia parte de um plano de recuperação daquela região da orla de Niterói com um grande potencial de gentrificação, que depois foi consolidado com a contratação do mesmo arquiteto, agora remunerada, para um projeto urbanístico denominado Caminho Niemeyer, que revitalizou e proporcionou uma grande especulação imobiliária naquela região (Martins, 2019: 21-22).

A coleção era, de facto, imponente e muito expressiva do período Modernista da arte brasileira. Segundo Guilherme Bueno, ex-diretor da Divisão de Teoria e Pesquisa do MAC - Niterói, cerca de 1300 obras perfaziam a coleção que circunscreve três momentos estruturais da arte brasileira do pós-Guerra:

---

[8] *(disponível em: Fundação de Arte de Niterói - A História do Início)*

> No primeiro, observa-se o impacto sistemático da abstração no Brasil. Como integrantes desse conjunto podemos citar os artistas Iberê Camargo, Samson Flexor, Ivan Serpa, Lygia Clark, Maria Leontina, Aluísio Carvão, Ione Saldanha, entre outros; no segundo, torna-se evidente a interrupção do projeto moderno com o golpe militar de 1964 e a instalação da ditadura e o "surgimento de vanguardas de resistência que, através da subversão de valores culturais, questiona valores estruturais de uma sociedade reprimida política e moralmente". Aqui podemos reunir Nelson Leirner, Rubens Gerchman, Antonio Dias, Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles, por exemplo; e no terceiro, testemunha-se a "retomada de investidas mais subjetivistas como também a avaliação do legado do experimentalismo das gerações anteriores". Neste último período incluem-se os artistas Jorge Guinle Filho, Victor Arruda, Beatriz Milhazes, Daniel Senise, Jorge Duarte, Ernesto Neto, Eliane Duarte e outros artistas que representam o que há de mais relevante na história recente da arte no Brasil. [9]

Com os exemplos de Bilbao, Londres e Niterói, todos na década de 90, pode-se confirmar que a instrumentalização política e económica da cultura e da arquitetura sugerida no estudo de Nuno Grande (2009) é um fenómeno corriqueiro e global.

---

[9] (disponível em: Fundação de Arte de Niterói - A Dinâmica de uma Coleção", por Claudia Saldanha)

4.2. Edifício como ativo financeiro do museu.

Como ficou demonstrado até aqui, durante as décadas de 1980 e 1990, a cultura, em sua manifestação artística, na maioria dos países ocidentais, passou das mãos e gestão do Estado providência no pós-guerra, agora para as mãos do capital privado. Vimos alguns museus e fundações tornarem-se franquias internacionais e vimos que as exposições *blockbusters* se propagaram de tal maneira pelos cinco continentes num vai-e-vem que colocou em segundo plano as próprias coleções permanentes do museu. Todas essas mudanças foram geradas pela conversão dos museus e suas exposições em produtos comerciais através de gestões empresariais cada vez mais complexas. Este é um facto irrefutável na grande maioria dos museus de arte contemporânea.

Neste sentido, e em muitos casos, a "cultura" - enquanto programa político e/ou institucional - constituiu o impulso, ou o álibi, para deflagrar esta relação entre a encomenda, o "arquiteto-estrela", e a "arquitetura-ícone", que se tornará o primeiro ativo do museu, antes mesmo de haver uma coleção ou, em alguns casos, como o do MAC Niterói, sobrepujando o valor cultural e patrimonial da coleção. Nuno Grande (2009) sintetiza essa trajetória mimética entre o edifício e a sua missão institucional ao longo do século XX:

> Foi no seio dessa relação triangular, que os museus - programas excecionais traduzidos tendencialmente por arquiteturas icónicas - adquiriram um novo significado *finissecular*, afastando-se, então, não apenas da sua génese oitocentista, enquanto escaparates culturais do Estado-nação; mas também da sua "reinvenção" modernista, enquanto redutos de uma cultura de vanguarda; ou mesmo da sua "condição pós-moderna", enquanto repositórios historicistas. (Nuno Grande, 2009: 474).

E conclui que o museu alcançou o protagonismo no século XX, constituindo uma "marca" institucional e empresarial, alçando as cidades onde estão localizados na rede de globalização económica e cultural (Nuno Grande, 2009).

Temos que ter em conta, que, uma vez transformados em grandes empresas, os museus de arte precisam de recursos financeiros e de público. Para alcançar este financiamento, agora um fluxo transnacional e transcultural, as cidades têm que oferecer aos investidores, além dos habituais recursos estratégicos e estruturais, uma gama de atributos urbanísticos e sociais. Esta demanda para alavancar a "marca" da cidade utiliza-se da arquitetura, sustentada não apenas no caráter diferenciador dos programas e das formas propostas, como também na exclusividade da assinatura dos seus autores. (Nuno Grande, 2009).

Neste período de transição entre arquitetura e arte Modernistas para Contemporâneas veremos a mudança de eixo da fórmula modernista em arquitetura onde a função daria corpo à forma (*form follows function*) para a criação de uma imagem ficcional associando a "marca" do autor (arquiteto) à "marca" do promotor ou da própria cidade. A forma segue agora a desejada ficção (*form follows fiction*) (Deitch, 2002).

Neste sentido, o crítico de arquitetura Michael Sorkin faz uma associação da apologia do *branding* ao reforço do domínio do poder político e económico sobre a arquitetura, mas também ao empobrecimento da função social do arquiteto:

> The advocacy of branding is a sellout in architecture, reducing its meanings to mere advertising, a fine obliviousness to the larger social implications of architectural practice. No amount of bilious insistence that brand is simply the equivalent of culture and its styles

> of inventing identity can obliterate the transformation. But why rebrand the idea of identity in the first place? Why replace the variety of psychical, cultural, and physical constructs compounded in "identity" with the language of commercial speech? To control it, of course. Branding is just another excuse for power's concentration at the top. (Sorkin, 2005: 30-31).

Em sua crítica, Sorkin deixa claro que essa mudança de eixo pautada em uma imagem ficcional que os promotores desejam para as suas cidades, sejam eles governantes ou investidores, substitui a variedade de construções psíquicas, culturais e físicas que compõem a "identidade" pela linguagem do discurso comercial com objetivo de controle social. A marca traduz-se em concentração de poder. Este *modus operandi* afastou os arquitetos da sua função social, direcionando-os para o papel de "intermediário cultural" (Sorkin, 2005: 30-31).

Dentro do ambiente da arte contemporânea, é necessário contextualizar a arquitetura como um ativo do museu. Ativo no sentido económico da palavra: Ativo é tudo que acrescenta valor ao património de uma empresa. Tendo em consideração que todo edifício de museu de arte contemporânea leva a assinatura de algum proeminente arquiteto, torna-se claro que, para além da coleção, o edifício, na sua conceção artística e arquitetónica, também agrega valor monetário ao conjunto de bens de uma instituição museística, seja ela pública ou privada. Por esse motivo, não existe hipótese de menosprezar esse bem ou relegá-lo somente ao lugar de suporte ou abrigo das coleções. O edifício, atualmente, é parte integrante do património cultural e artístico, envolvendo o público e proporcionando experiências tão relevantes quanto a coleção que apresenta.

> O MAC - Niterói insere-se nessa nova modalidade de arquitetura de museus, em que a própria arquitetura cada vez mais se apresenta como um valor em si mesmo, como uma obra de arte, como algo a ser apreciado como tal e não apenas como uma construção destinada a abrigar obras de arte. Mais do que as obras de arte expostas, o que verdadeiramente atrai os visitantes é o próprio edifício do museu: a arquitetura do MAC parece empobrecer o seu discurso expositivo, podendo chegar a comprometer sua função museológica. (Bruno, 2001: 97).

De acordo com a entrevista concedida pelo atual diretor do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Sr. Victor De Wolf, no âmbito deste estudo.[10]

> A maior parte das pessoas que vai ao MAC vai pela arquitetura do prédio. Vai pela estética do prédio. Não vai pela exposição que está ali dentro. A exposição... eu brinco lá com o nosso pessoal, que a gente tem que aproveitar que a pessoa entrou no prédio para ela descobrir que existe arte contemporânea. O que é arte contemporânea. Que ela gosta de arte contemporânea. Que existe arte contemporânea. Porque a maioria das pessoas, a princípio, não vão ali pela arte contemporânea.

A disseminação global de equipamentos culturais, nomeadamente os museus de arte contemporânea tem, como uma de suas principais teses a recuperação urbana e econômica de várias cidades no final do século XX e destaca essas construções como Marcas das cidades e governos, servindo mais para ação de marketing do que propriamente como instituição cultural. Esse

[10] no dia 02/05/2024 (Apêndice 1) - transcrição da entrevista

estudo de caso é objeto da dissertação de Mestrado em Urbanismo - Os novos museus na promoção da imagem das cidades: o caso do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, RJ, Rio de Janeiro: Prourb/UFRJ, 2001 de Joana Sarmet Cunha Bruno. Em seu texto, Joana Bruno reitera que a imagem de empreendimento de sucesso deve ser relativizada.

> Aos que desejavam uma grife arquitetônica, o MAC pode ser considerado um sucesso, pois como marco de uma arquitetura de vanguarda, ele já representa um incremento em termos da cultura local. No entanto, para os que almejam um espaço cultural apropriado pela população, no qual ela participe rotineiramente, para esses o MAC é uma imagem vazia, já que o museu não cumpre seu principal papel, pois representa somente um marco, um monumento. (Bruno,2001:192)

Em sua ótica, esses equipamentos erguidos por motivação económica, turística ou de prestígio político, com intenção de encantar o espetador não são capazes de cumprir seu papel social e educacional. Numa clara retomada das teorias de Chin-Tao Wu em seu livro *Privatising Culture* (2002)

Outro estudo sobre o MAC Niterói que vem corroborar os pressupostos políticos e económicos em detrimento da missão do museu é o estudo de Carlos Douglas Martins Pinheiro Filho em sua Tese de Doutoramento em Sociologia – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/RJ, de 2019 - *A criação do Museu de Arte Contemporânea de Niterói: contextos e narrativas*. Na sua tese, Pinheiro Filho aborda o caso do MAC Niterói na perspetiva sociológica e apresenta o resultado deste equipamento cultural como uma conjugação de interesses privados e públicos de distintos atores e suas relações intrínsecas com o poder político naquele determinado momento histórico. Assim, o autor apresenta,

conclusivamente, o resultado de seu estudo:

> O MAC-Niterói, a priori, se configura como uma proposta de mediação de interesses práticos específicos: 1) o intento de preservar e expor a coleção de João Sattamini, trazido pelo próprio colecionador, incorporado dos valores do campo artístico – coleção que, aliás, poderia ser abrigada em outro museu da cidade, e o foi durante a construção, no Museu do Ingá. Atualmente, neste mesmo museu, no primeiro semestre de 2016, está sendo construída uma nova reserva técnica para abrigar a Coleção João Sattamini; 2) gerar turismo e valorização fundiária da cidade através dos atrativos da coleção e, sobretudo, da arquitetura de Niemeyer. (Pinheiro Filho, 2019:211)

4.3 Franchising Cultural e Indústria Cultural.

Para concluir esta abordagem teórica que nos propiciou clarificar os diversos componentes políticos, sociais e estéticos que determinaram o ciclo evolutivo do museu de arte moderna até o museu de arte contemporânea, vamos finalizar com a análise de dois conceitos que podem explicar essa dinâmica: cultura de massas e indústria cultural. A "cultura de massas", teoria desenvolvida pelos sociólogos Adorno e Horkheimer, da escola de Frankfurt, no livro intitulado A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas, de 1985, vem definir a mercantilização de manifestações culturais e artísticas, isto é, o processo de transformação de bens culturais em mercadorias. Cada vez mais 'cultura' e 'economia', dois termos aparentemente antagónicos pela perspetiva da criação humana, vão, a partir do desenvolvimento e propagação dos meios de comunicação, aproximar-se e tornar a cultura mais padronizada e abrangente. Este fenómeno abarcou com maior intensidade a música e o cinema pelas suas características tecnológicas de reprodução, mas também fez-se sentir em todos os campos da manifestação artística e cultural: Moda, Artes Visuais, Design e Arquitetura. O "público consumidor" é visto, assim, como uma "massa" homogénea. Em outras palavras, a cultura de massa é um conceito inseparável da forma de produção do capitalismo, das suas práticas e da sua cosmovisão, ou seja, o conjunto de valores e princípios dele derivados (como acumulação, individualismo, competição e prestígio social associados ao consumo).

O termo 'indústria cultural' define a produção e comercialização de bens culturais em escala industrial, escala essa que opera em padrões pré-determinados e gera produtos iguais a preços acessíveis para a grande maioria das populações. "Consumo, lucro e comportamento acrítico" são os valores dessa indústria, segundo os autores (Adorno, 1985).

O fenómeno da *"franchising cultural"* pode ser detetado desde então, com a replicação, em diversas geografias, de projetos e conteúdos consagrados em determinada sociedade. São muitos e variados os exemplos destes produtos e modelos: telenovelas, festivais de música, feiras e eventos temáticos, parques temáticos, revistas e publicações e, no âmbito das artes visuais, as exposições *blockbusters* que percorrem o mundo e os museus. Todos são produtos pensados e constituídos com a lógica da economia: padronização estética, maximização de público e perpetuação da marca.

Um exemplo desta forma de gestão empresarial foi já destacado no capítulo 4.1. quando abordamos a implantação do Museu Guggenheim de Bilbao.

> Segundo os seus críticos, o modelo de *franchising* significa que projetos arquitetónicos, programas de museus, exposições, compras e toda a administração da instituição podem ser *Manhattanizados, McDonaldizados* e comercializados em todo o mundo a partir de Nova Iorque. A *franchising* museológica proposta pelo diretor Thomas Krens transformou a arte em "mercadoria", com trânsito global indiferente às especificidades de cada localidade e comunidade, nas palavras de Jacques Herzog - arquiteto e um dos responsáveis pelo projeto de requalificação da *Tate Modern* em Londres (Nuno Grande, 2009: 490).

Como pudemos notar ao longo da explanação teórica, a questão que se coloca neste estudo - A relação entre a arquitetura do museu de arte contemporânea e a exposição da coleção de obras de arte - ultrapassa os parâmetros estéticos e concetuais da arquitetura e da museologia, pois é também definido por outros critérios que afetam as escolhas dos locais, das coleções, dos arquitetos, dos curadores e dos gestores. Nem tudo é arte, quase tudo é economia e política.

Para além dos exemplos já mencionados e analisados, teremos ainda a

engrossar a lista de museus franqueados o *Guggenheim Museum Abu-Dhabi*; o *Louvre Abu-Dhabi; Centre Georges Pompidou* e o seu museu-satélite na cidade francesa de Metz, e a mais nova "filial" do *Beaubourg* - o *West Bund Art Museum* em Xangai; o museu *Hermitage* em São Petersburgo, com representação em Amesterdão, embora tenha encerrado a filial Londrina; *Musée Rodin* - sucursal em Salvador - Brasil. Os modelos são sempre os mesmos: intercâmbio de exposições e obras, gestão compartilhada com a matriz e utilização da marca e prestígio para angariar público e patrocinadores.

A pesquisadora Chin-tao Wu, que publicou o seu estudo sobre as transformações ocorridas nas décadas de 80 e 90, no contexto americano e inglês, em virtude da eleição naqueles países, respetivamente, de Ronald Reagan e Margaret Thatcher, fornece-nos um denso material sobre as transformações políticas implementadas no âmbito da cultura. Vários tipos de incentivos e isenções tributárias foram implementadas e favoreceram a criação de coleções corporativas e a implantação de inúmeros museus privados, funcionando como "moeda de valor simbólico e material" para as corporações e os seus altos executivos (Wu, 2006).

Um dos exemplos cabais do marketing cultural corporativo é a própria *Tate Gallery* de Londres. Em seu website há uma seção destinada à divulgação e angariação de *partnerships*. A administração torna explícitas as suas qualidades locais e mundiais e as vantagens para as empresas em associarem as suas marcas à instituição:

> All have demonstrable reach in the UK and around the world, offering opportunities for brand alignment and visibility through Tate's creative marketing and comms campaigns, both in gallery and online.Tate Corporate Partnerships are also truly collaborative. We work openly with our partners to personalise Tate's diverse range of sector-leading partnership benefits, creating unique

opportunities for your people and clients. [11]

Este apetite financeiro e esta ambição pela expansão e ocupação de espaço em outros países, também envolve fazer acordos agressivos em um mercado aberto e manobrar capital (dinheiro e/ou arte) através de diferentes fronteiras. Dentro dessa circunstância, a historiadora Chin-tao Wu (2006) deixa-nos uma questão: os museus multinacionais e as empresas multinacionais simplesmente alimentam-se uns dos outros? Ou os museus multinacionais servem simplesmente para promover as estratégias políticas e económicas globais dos negócios multinacionais? (Wu, 2006: 284).

[11] (disponível em: Corporate Partnerships | Tate).

II -Estudo de caso: “Anagramas Improváveis”. Obras da Coleção de Serralves.

Este estudo de caso tem como objetivo apresentar uma análise sobre a relação entre a arquitetura do Museu de Arte Contemporânea de Serralves e a mais recente exposição temporária dedicada à sua coleção. Assume, portanto, como objeto de estudo, a exposição “Anagramas Improváveis”, inaugurada na nova Ala Siza do Museu de Serralves.

A nova Ala Siza foi projetada pelo mesmo arquiteto que concebeu o Museu - Álvaro Siza, consagrado arquiteto da denominada Escola do Porto e galardoado com o *Pritzker Architecture Prize* em 1992. Esta encomenda teve como objetivo ampliar o espaço expositivo do museu, dedicando-se essencialmente às exposições da coleção de obras de arte e dos arquivos de arquitetura, atualmente um grande eixo da coleção de Serralves. A Ala Siza foi inaugurada em 23 de fevereiro de 2024 com as exposições “Anagramas Improváveis” - de obras de arte, e “C.A.S.A - Coleção Álvaro Siza, Arquivo".

Metodologicamente, para a realização deste estudo, recorreu-se à pesquisa bibliográfica realizada sobretudo na Biblioteca de Serralves, à observação não participativa da montagem da exposição “*Anagramas Improváveis*” e à entrevista semiestruturada com as doutoras Isabel Braga e Marta Almeida, ambas da equipa de curadoria da exposição, além de abarcar também as funções de produtora e vice-diretora do Museu, respetivamente. Com este estudo, e de uma maneira muito peculiar, procurou-se responder à questão principal desta investigação: como a arquitetura do museu de arte contemporânea interfere na exposição das obras de arte? Na primeira parte deste estudo, ficou demonstrado que esta interferência ocorre em diversos âmbitos e, não somente, na ótica da museografia. Esta interferência pode, também, ocorrer no protagonismo da arquitetura exterior pelo padrão ou estilo

arquitetónico escolhido, e na política que determina o programa do museu.

Sendo assim, este capítulo inicia-se com um relato sobre o contexto histórico da criação do Museu de Serralves, correlacionando-o com os acontecimentos e movimentos sociais, políticos e culturais abordados na primeira parte desta dissertação. Neste relato, procuro sintetizar os principais factos que determinaram tanto a conceção da coleção quanto a definição do programa e do local de implantação do Museu dentro do Parque de Serralves, utilizando como guia principal o livro da historiadora Catarina Rosendo, *Serralves: A história da coleção* (2016) e a vasta bibliografia disponível na própria biblioteca de Serralves. Tendo sido de consulta obrigatória as duas edições comemorativas dos aniversários de 20 e 25 anos da Fundação: *Serralves, 20 anos e outras histórias* (2009) e *Serralves: 25 anos* (2014).

Posteriormente, no capítulo 2 apresento um levantamento das principais exposições realizadas pelo Museu de Serralves, tendo como critério de seleção o facto de serem coletivas da coleção e, de algum modo, a narrativa histórica de Catarina Rosendo (2016), que identifica estas exposições como importantes angariadoras de obras para a ampliação do acervo do Museu. Este capítulo está dividido por dois momentos: antes e depois da inauguração do Museu. Veremos, na cronologia, que o empenho em formar a coleção se iniciou muito antes da existência da Fundação de Serralves, num esforço coletivo de várias personalidades da cultura e da política portuguesa para a criação e implantação de um museu de arte moderna e contemporânea no Porto.

Para a descrição da arquitetura do Museu de Serralves, desenvolvida no capítulo 3, fui buscar a classificação de Josep Maria Montaner (2003), que atribui ao Museu de Serralves (1999) a categoria de museu voltado para si mesmo. Quais são as características dessa vertente que podemos, de facto, encontrar nesta obra de Siza e na ampliação do Museu pela sua nova Ala Álvaro Siza? Com as contribuições de outras análises e olhares, utilizei-me da visão de Nuno Grande (2009), Sérgio Andrade (2009) e José Salgado (2005) para definir a

materialidade da sua arquitetura.

Nos capítulos 4 e 5, o relatório crítico e analítico de observação da montagem da exposição "Anagramas Improváveis", bem como a entrevista com duas das curadoras da exposição vêm detalhar os aspetos práticos desta relação edifício vs. obras de arte. Com um registo fotográfico/videográfico, procuro determinar estes pontos de contato entre ambos, edifício e obras de arte. Onde restou dúvidas e questões, a entrevista com as curadoras fornece-nos a perspetiva curatorial na lida com as interferências arquitetónicas.

1. Cronologia do Museu de Serralves e da sua Coleção de Arte - Contexto histórico, político, económico e cultural.

A criação de Serralves, segundo a autora Catarina Rosendo, em seu livro Serralves: A história da coleção (2016), inicia-se no contexto da redemocratização do país, logo após o advento da Revolução de 25 de Abril de 1974 que pôs fim ao alargado período de 48 anos de ditadura e do Estado Novo em Portugal. Período em que a cultura ficou à mercê do gosto e da falta de investimentos do governo ditatorial e censório. No contexto sociocultural, o país esteve isolado dos movimentos artísticos que decorreram no período Modernista e da contracultura europeu. Alguns autores chegam mesmo a afirmar que "Portugal permaneceu, no seu isolamento internacional, virtualmente alheio às ondas de choque que abalaram o século XX. Devido à longevidade da ditadura salazarista, Portugal não viveu o período moderno." (Melo, 2007). Entretanto, na cronologia apresentada por Rosendo, veremos que a gestação institucional do Museu de Serralves ocorreu logo após o restabelecimento democrático numa demonstração de que, mesmo contido, havia um esboço de inquietação e inconformismo com o rigor ditatorial que dominava a sociedade de um modo geral.

Em 25 de Abril de 1974, é decretado o fim da ditadura em Portugal e logo no ano seguinte é apresentada, no Museu Nacional Soares dos Reis, uma exposição organizada pela Comissão para uma Cultura Dinâmica, encabeçada por Fernando Pernes, jornalista e crítico de arte do caderno de cultura do Jornal de Notícias e com a participação de artistas e docentes da Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP). Com o título "Levantamento da Arte do século XX no Porto", a exposição vem demonstrar que já havia uma movimentação e mobilização de importantes personalidades do meio artístico, académico e cultural, como também da política para a criação de um Museu Nacional de Arte

Moderna no Porto (MNAM).

Como decorrência dessa mobilização, é criado o Centro de Arte Contemporânea (CAC), que congrega esforços de 1976 até 1980 para iniciar o projeto de criação do referido museu no Porto. Sob o comando de Fernando Pernes, dá-se início à aquisição de obras com vista à coleção do novo museu. Durante o período de atuação do CAC, cerca de 100 obras adquiridas serão destinadas para depósito naquilo que será a Fundação de Serralves. Hoje conhecido como o acervo do MNSR depositado em Serralves, é composto por pinturas, desenhos, objetos, esculturas, gravuras e serigrafias - obras relevantes de artistas portuenses produzidas no período 1960-1970. Nomes como Nadir Afonso, Maria José Aguiar, Manuel Baptista, Eduardo Batarda, Fernando Calhau, Carlos Carrero, Manuel Casimiro, João de Dixo, Álvaro Lapa, Eduardo Nery, Jorge Pinheiro, Júlio Pomar e Ana Vieira.

No contexto mundial, a arte moderna e os museus modernistas estão a viver as consequências da arte concetual e da *Institutional critique,* onde grandes transformações concetuais decorreram no ambiente das artes. Como abordado no capítulo 3.2, além da contestação da arte formal, a inovação dos processos criativos e artísticos com a introdução do corpo como material artístico, trouxe novas interpretações e mudanças no espaço formal da arte.

Um pouco atrasado no compasso, Portugal estava a reunir a produção artística de uma década que esteve sob o manto da ditadura. Neste período também foram tomadas diversas medidas de cunho governamental para estabelecer as bases jurídicas e administrativas do novo museu. Formação de comissão de compras, criação de fundos de fomento e toda normatização para que as obras adquiridas tivessem como destino um museu que ainda não existia.

Em 1980, o novo Secretário de Estado de Cultura, Vasco Pulido Valente, determina a transferência das obras compradas pela SEC para o MNAM. A Comissão Organizadora elabora um relatório para transparecer a situação dos esforços realizados pelo setor público e privado para a constituição do museu,

que define atribuições e competências. O primeiro resultado é a exposição "Programa e elenco das obras do acervo do MNAM ou nele integráveis" (Rosendo, 2016: 60). A exposição foi apresentada entre junho e outubro de 1980 no MNSR. Foi um marco na definição do que viria a ser o museu e a sua coleção. O Programa é assinado por Pernes e enuncia que o MNAM se destina a reunir obras esclarecedoras do processo evolutivo da arte do século XX, bem como a desenvolver uma atividade impulsionadora da vida artística local e nacional.

> Vocacionado tanto para os aspectos patrimoniais de conservação como para a vertente didática e formadora de públicos, o Programa defende a implementação de três eixos programáticos que virão a revelar-se antecipatórios do que será, anos depois, o Museu de Serralves: O desenvolvimento de atividades fomentadoras das formas de expressão complementares, desde as artes plásticas ao cinema, passando pelas artes performáticas e a arquitetura; o esforço de descentralização cultural através de um programa de itinerância da coleção para o qual se convoca o apoio das câmaras municipais nortenhas (e não só), e a criação de uma fundação que reúna múltiplas entidades ou personalidades de diversos setores econômicos e da vida intelectual da cidade do Porto que possam ,em conjunto acolher e implementar todos os aspectos inerentes ao projeto. (Rosendo, 2016:60).

Baseado no modelo MoMA, os eixos programáticos apontados definem-se pela coleção departamentalizada de maneira a agregar outras manifestações artísticas, como cinema e arquitetura; a itinerância da coleção através de exposições temporárias pelo país e a congregação de personalidades e empresas em prol da persecução do novo museu.

Neste ponto, segundo Rosendo (2016), o acervo da futura coleção reúne 275 obras provenientes de ofertas de artistas e galeristas e de depósitos da União de Bancos Portugueses. Deste total de 275 peças, somente uma pequena parcela, 57 obras, corresponde às aquisições feitas pela comissão de compras do MNAM (Rosendo, 2016: 61).

Ainda segundo a autora, no âmbito temático e cronológico, os critérios que norteiam o acervo reunido em exposição, "considera imprescindível uma representação coerente e global da modernidade artística portuguesa e de suas primeiras manifestações no início do século XX." (Rosendo, 2016: 61).

No período que decorre de 1982 até 1987, quando é instituída a Fundação de Serralves, Fernando Pernes, juntamente com António Cerveira Pinto, Alexandre Pomar e José Luis Porfírio, criam a Associação Pró -Arte, com intuito de agregar empresas e particulares para lançar a "I Exposição Nacional de Arte Moderna - Arus"[12], seguida por várias outras, e que até 1988 reverteu uma quantidade significativa de obras para a coleção. A Fundação de Serralves tem a sua sede estabelecida e passa a ocupar a propriedade homónima, com 18 hectares, localizada numa área residencial nobre da cidade e composta de uma casa de arquitetura civil Art Dèco, amplos espaços verdes e jardins de inspiração geométrica francesa, paisagismo romântico e amplos terrenos destinados a quinta.

Em 1991 Álvaro Siza Vieira é o arquiteto escolhido para conceber o projeto do novo museu.[13]

> O Museu foi inaugurado a 6 de junho de 1999 com a exposição "Circa 1968". Passando em revista uma década de radical criação

[12] Grupo económico português que promoveu esta exposição e outras subsequentes.

[13] O processo de escolha de Siza está descrito no capítulo 3, a seguir, que faz referência à descrição da arquitetura.

> artística coincidente com um período de assinalável transformação social e política em Portugal e no mundo, esta mostra inovadora constituiu um verdadeiro manifesto sobre as ambições internacionais do Museu e a baliza cronológica da sua futura coleção e do seu programa artístico. Comissariada por Vicente Todolí, seu novo diretor, e João Fernandes, diretor adjunto. [14]

Entre a encomenda e a inauguração do Museu, transcorreram cinco longos anos. Período finissecular que já foi abordado no capítulo 1.2 e destacado como uma época de expansão dos grandes equipamentos culturais, sobretudo os de arquitetura espetacularizada, como o Guggenheim de Bilbao, Kunsthal Rotterdam, MAC - Niterói, Getty Center - Los Angeles, Tate Modern - Londres, MCBA - Barcelona. Quase todos construídos com o propósito de recuperação urbana ou de marketing das cidades. Portugal, por sua vez, havia acabado de sediar três eventos: Presidência da Comissão Europeia, 1992; Lisboa Capital Europeia da Cultura, 1994; Exposição Internacional de Lisboa, 1998; e o Porto preparava-se para sediar a Capital Europeia da Cultura em 2001. Momento de robustos investimentos em infraestrutura e equipamentos financiados pelo Fundo Europeu.

No contexto económico, Portugal aderiu ao Mercado Comum Europeu, hoje União Europeia, em 1986. Processo que tramitou desde 1977 e exigiu muito esforço e adequação aos quadrantes económicos, desenvolvimento social e planeamento estrutural.

> *«Para Portugal, a adesão à CEE representa uma opção fundamental para um futuro de progresso e modernidade. Mas não se pense que seja uma opção de facilidade. Exige muito dos portugueses,*

[14] (disponível em: Institucionais Serralves - História)

> *embora lhes abra simultaneamente, largas perspectivas de desenvolvimento»*.
>
> Mário Soares, excerto do discurso na cerimónia de assinatura.[15]

Enquanto toda essa movimentação buscava formatar e implementar o Museu fisicamente, paralelamente uma coleção ou uma pré-coleção, melhor dizendo, estava a ser constituída. Claramente, durante este percurso as ideias foram-se alargando e os conceitos foram sendo permeados pela situação global. Afinal, estamos em pleno período em que a globalização económica e cultural se mais expandiu e cristalizou.

> Desde que Fernando Pernes programara uma coleção representativa do século XX português com ênfase nos artistas do Porto até a data da instituição da Fundação de Serralves, a 27 de julho de 1989, muita coisa mudou nos conceitos gerais que deveriam reger a coleção, desde logo os seus limites espaço temporais. (Rosendo, 2016: 72).

Foi assim que alguns críticos e historiadores como José-Augusto França e Alexandre Pomar iniciaram um debate e pressão na imprensa para que a coleção abraçasse artistas estrangeiros, internacionalizando o novo Museu e fugindo da tradição provinciana e de isolamento que caracterizou o período ditatorial. Nessa altura, Fernando Pernes, principal articulador e angariador de recursos e obras de arte, já tem a convicção de que o museu porvir "deverá cobrir a criação artística, em especial a partir da data em que é criado, (...) e deverá privilegiar não tanto as épocas mais recuadas do século XX, mas a

[15] (disponível em: Discurso de Mário Soares por ocasião da assinatura do Tratado de Adesão de Portugal às Comunidades Europeias (Lisboa, 12 Junho 1985)

contemporaneidade mais recente." (Rosendo, 2016: 74). Cada vez mais a internacionalização e contemporaneidade das obras, bem como a atenção aos artistas emergentes e aos portuenses, foram balizando as decisões de compras. Entretanto, os critérios estéticos e de história da arte ainda não haviam sido definidos.

Alexandre Pomar, historiador e crítico de arte, coloca a questão em público por volta de 1990: "qual era o passado histórico que convinha tomar como objetivo de partida para a coleção?" (Rosendo, 2016:74).

A partir de então, a Comissão de Compras, agora integrada por Fernando Pernes, os críticos de arte e curadores Bernardo Pinto de Almeida e Alexandre Melo, e mais o arquiteto Manuel Nunes de Almeida, passa a lidar com as dificuldades da recessão económica global, pontuando as aquisições nas obras selecionadas para exposições, onde poderiam obter melhores condições de compra. A documentação disponível sobre este período da Comissão de Compras, um Memorando de Dezembro de 1990, declara que as escolhas privilegiaram "uma linha de gosto" em detrimento de "uma abrangência de critério." (Rosendo, 2016: 107). Sendo assim, as aquisições tiveram foco nos primeiros modernismos portugueses, com um marco temporal de 1960 e adiante. Incluía, ainda, os artistas mais recentes, além das linguagens minimalistas e da arte concetual.

Em 1996, uma mudança no quadro diretor do Museu vem implementar um maior impulso na definição do perfil e identidade da coleção. Vicente Todolí é nomeado o novo diretor, acompanhado por João Fernandes como diretor adjunto. Fernando Pernes passa ao cargo de Assessor Cultural da Administração. Todolí teria sido diretor artístico do Instituto Valenciano de Arte Moderna, em Espanha, onde foi responsável por montar a coleção representativa das primeiras vanguardas do século XX. Através de seu percurso profissional, deixou como marcas da sua gestão em Serralves, segundo Catarina Rosendo, a definição do eixo simbólico da coleção em 1968; a regularização do

protocolo do depósito em Serralves da coleção da SEC; a visão abrangente da coleção para novos artistas de outras latitudes, como América Latina e uma maior articulação entre o Museu e o Parque de Serralves, agregando a sua área verde ao conceito multiuso (Rosendo, 2016: 115).

Foi sob a batuta de Vicente Todolí e João Fernandes que o Museu de Serralves foi inaugurado no ano de 1999, com a exposição "Circa 1968". Após cinco anos de projeto, ajustes, idas e vindas e mais três anos de obras, o Museu abriu as suas portas tendo como aparato financeiro os investimentos do estado e a ampliação do catálogo de empresas patrocinadoras e mecenas. Exatamente como a grande maioria ao redor do planeta. Confirmando as teorias e afirmações de Chin-tao Wu sobre a tendência de privatização da cultura (Wu, 2006). Pelo relatório de contas, documento oficial fica patente este incremento do marketing empresarial:

> De salientar ainda a evolução muito positiva dos patrocínios e apoios de entidades privadas, que quiseram deste modo associar-se e participar num acontecimento de tão grande impacto cultural, não só em Portugal como no estrangeiro. [16]

Logo a seguir, em 1997, é assinado um novo protocolo entre Serralves e o Estado, no sentido de revogar o protocolo de 1990 e adendo de 1994, na intenção de equacionar a distribuição da coleção da SEC entre o Museu do Chiado e Serralves. O critério de distribuição foi apoiado na vertente temporal e estipulou que as obras da coleção da SEC seriam repartidas de acordo com a linha divisória da década de 1960, cabendo ao Museu do Chiado todas as obras anteriores a este período e a Serralves as obras posteriores. Desta feita, as pinturas dos primeiros modernistas portugueses, tais como Almada Negreiros,

[16] disponível em: (https://www.serralves.com/fotos/editor2/1999rec.pdf), p.22

Júlio dos Reis Pereira, António Pedro, António Dacosta, Mário Cesariny e Marcelino Vespeira, foram incorporadas ao Museu do Chiado. Neste mesmo protocolo, foi aumentada a dotação orçamental do Estado para a Fundação continuar a ampliação da coleção.

Através da cronologia histórica, vê-se que, no aspeto da cultura, Portugal cumpriu as tarefas para se equiparar aos outros países da União Europeia, envidando esforços para investir e atualizar os seus equipamentos culturais como era previsto pelo presidente Cavaco Silva em seu discurso de adesão à UE.

Vicente Todolí fica na direção do Museu de Serralves até 2003, quando é substituído por João Fernandes. Todolí partiu para dirigir a *Tate Modern* de Londres, que havia sido inaugurada no ano 2000 e fez parte do aparato renovador do *Southwark* no projeto "Londres do Milénio", já descrito no capítulo 4.1.

A relação curatorial de Vicente Todolí com a arquitetura de Álvaro Siza é descrita por Nuno Grande (2009) como um "desfasamento concetual entre o "modelo" espacial explorado por Álvaro Siza até 1996 e a "tese" curatorial que viria a ser tomada pela nova direcção da instituição, a partir dessa mesma data." (Nuno Grande, 2009: 615).

Em sua descrição, Nuno Grande sintetiza, como uma das principais premissas espaciais exploradas na arquitetura de Siza, a sua "reelaboração contemporânea de tipologias museológicas clássicas (...) traduzida pelo esquema inicial em U, adotado para o museu e, completado posteriormente por um esquema em "H", em articulação com o corpo do auditório." (Nuno Grande, 2009: 615).

Uma segunda premissa será a atenção do arquiteto aos elementos pré-existentes: A Casa, O Jardim e o Parque, "com eles procurando estabelecer relações físicas e concetuais, traduzidas pela retoma de percursos estruturantes e de "apontamentos" formais encontrados nessa envolvente." Na visão de Nuno Grande, o desenho do Museu é inspirado pela Casa, e estabelece uma

"promenade arquitetural entre os sucessivos aposentos (salas de exposição), utilizando a iluminação natural de claraboias e de janelas abertas ao mundo." (Nuno Grande, 2009: 615).

Entretanto, a proposta curatorial de Vicente Todolí antagoniza com essa "domesticidade" que Siza imprimiu ao Museu:

> Assim e a partir da mostra inaugural, em 1999, os espaços fluidos e plácidos, desenhados por Siza, seriam continuamente confrontados com uma programação iconoclasta e desinquieta, centrada não apenas no questionamento permanente dos percursos recentes da arte e, particularmente dos artistas, mas também do próprio conceito de "museu", e especialmente "daquele" museu. (Nuno Grande, 2009: 616).

> Esse antagonismo inicial entre o arquiteto e o curador deu lugar a um novo diálogo interdisciplinar que sintetiza o entendimento mútuo de que o "espaço" - matéria primordial da arquitetura - se tornara, também ele, num objeto central na arte contemporânea (Nuno Grande, 2009).

Sobre esta abordagem, Nuno Grande conclui que houve uma colisão entre as duas perspetivas disciplinares: a perspetiva de Álvaro Siza, que o imaginou como um lugar de continuidades espaciais e temporais, na arte e na arquitetura dos museus; e a de Vicente Todolí, que o encarou, num sentido divergente, como um espaço revelador das ruturas de paradigma e interpelador das linearidades históricas (Nuno Grande, 2009: 616).

2. Exposições da Coleção - As diretrizes adotadas para exibir a coleção no percurso do Museu de Serralves

Desde a ocupação da Quinta de Serralves em 1989, quando a Fundação passou a ter uma sede e espaço para apresentar a sua coleção ao público, até à inauguração do Museu em 1999, as exposições decorreram em todos os ambientes disponíveis da propriedade: A Casa, o Parque, e a Capela. Além destes espaços, um grande esforço de itinerância da coleção pelo país era uma das vertentes do entendimento de democratização de acesso do público fora de portas. As exposições itinerantes, são, até à presente data, uma das opções que o Museu escolheu para dar visibilidade à coleção e, ao mesmo tempo cumprir o seu papel na divulgação dos artistas portugueses que compõem o seu acervo. Não caberia neste trabalho relacionar ou descrever todas as mostras, mas algumas merecem destaque pela sua importância histórica e concetual, sobretudo por serem responsáveis pela dinamização da coleção de Serralves, uma vez que, para além de darem visibilidade às obras incorporadas, ajudaram a angariar novos e importantes depósitos de colecionadores particulares (Rosendo, 2016: 107).

1991 - "Há um minuto do mundo que passa" - Comissariada por Bernardo Pinto de Almeida. Foi a primeira oportunidade de apresentar os artistas contemporâneos portugueses em igualdade com os estrangeiros. Para esta mostra, foram reunidas obras da SEC e das coleções privadas em depósito do fundador Carlos Sousa e da empresa Geggens ApS . Deste modo, Bernardo Pinto trouxe o minimalismo e o concetualismo de Donald Judd, Gerardo Burmester, Dan Flavin, Joseph Kosuth e António Cerveira Pinto; os objetos escultóricos e os materiais não convencionais de Dennis Oppenheim, Gilberto Zorio, Alberto Carneiro, José Pedro Croft, Pedro Cabrita Reis e Juan Muñoz; ou as variações

expressionistas e gráficas na pintura e na fotografia presentes em Julião Sarmento, António Dacosta, Michael Biberstein, Manuel Casimiro, Cindy Sherman, Pedro Proença, Gerhard Merz e Leonel Moura (Rosendo, 2016: 110).

1992 - "10 contemporâneos" - Comissariada por Alexandre Melo. Apresentou, em duas mostras sucessivas, pequenos núcleos de obras de artistas emergentes da década de 1980 e interessados na figuração narrativa e na renovação da pintura e da escultura. Os artistas representados foram Gerardo Burmester, Pedro Cabrita Reis, Pedro Calapez, José Pedro Croft, Rui Sanches, Julião Sarmento, Pedro Casqueiro, Rui Chafes, Pedro Portugal e Pedro Proença.

> "Esta exposição assinala o primeiro momento de reconhecimento institucional e museológico destes artistas em Portugal e está em sintonia com as carreiras de sucesso e internacionalização que, em especial, Cabrita Reis e Sarmento estavam a experimentar." (Rosendo, 2016: 111).

1993 - "Imagens para os anos 90" - Comissariada por Fernando Pernes e Miguel von Hafe Pérez. Reuniu, pela primeira vez, um grupo de artistas emergentes dentre os quais alguns nomes que irão moldar a arte portuguesa na década de 1990. Miguel Palma, Paulo Mendes, João Paulo Feliciano, Fernando Brito, João Louro, António Olaio, João Tabarra, Carlos Vidal, Manuel Valente Alves, Daniel Blaufuks, Miguel Ângelo Rocha, Joana Rosa, Rui Serra ou Sebastião Resende. Esta exposição trará ao debate as duas tendências deste período no âmbito da prática artística: uma que preconizava uma atitude mais essencialista e outra mais atenta às questões da conjuntura social e cultural, advogando uma prática mais ativista. Dentro da política de circulação, esta exposição cumpriu uma itinerância em Chaves e Lisboa.

1997 - "Perspectiva: Alternativa Zero" - Comissariada por João Fernandes. A exposição que deu origem a esta "retroperspetiva" aconteceu em

1977 sob a curadoria e agitação cultural comandada por Ernesto de Souza - Alternativa Zero. Considerada umas das mais importantes e autênticas exposições realizadas em Portugal no século XX. Três mostras em paralelo tiveram lugar na Galeria Nacional em Lisboa: "Tendências Polémicas da Arte Portuguesa Contemporânea"; "Pioneiros do Modernismo em Portugal"; e uma exposição documental de cartazes com o tema "A Vanguarda e os Meios de Comunicação". Houve também performances, projeções de filmes e vídeos, além de concertos de música experimental. Um evento multimédia totalmente inovativo e arrojado para os padrões de um Portugal recém-saído da ditadura.

> A 'Alternativa' era um grande zero, era necessário começar [depois do 25 de Abril]. A exposição "Alternativa Zero" que organizámos em 1977 (sempre como obra de arte) foi um esforço perspectivo e prospectivo desse estado de coisas. Foi uma espécie de balanço: o que temos, o que podemos ter? Havia obras reconstituídas com mais de dez anos, havia quem expusesse pela primeira vez. (...) os mais velhos a quem se propôs (e que fizeram) um repensar do seu trabalho; e a participação de alguns portugueses que haviam trabalhado ou continuavam a trabalhar no estrangeiro. [17]

Com a realização da Mostra "Perspectiva: Alternativa Zero", Serralves teve a oportunidade de adquirir o restante do acervo ainda disponível e remanescente da primeira edição, bem como todo o arquivo documental e o *clipping* de matérias veiculadas na comunicação social. Assim, a Fundação de Serralves possui o maior e mais abrangente arquivo sobre este evento histórico no campo das artes em Portugal, decorrido vinte anos antes.

---

[17] Ernesto de Sousa, "Uma Alternativa Zero" (texto inédito para a revista *Canal*), 1980. (disponivel em: https://ernestodesousa.com/projectos/alternativa-zero)

Nesta ocasião, foram incorporadas obras mais conceituais e performativas de Manuel Casimiro, Noronha da Costa, Albuquerque Mendes, Jorge Pinheiro, Julião Sarmento e Ângelo de Souza. Além de outras híbridas compostas por desenhos, textos, fotografias e diapositivos, de Manuel Alves, Júlio Bragança, E. M. de Melo e Castro, António Palolo, José de Carvalho, José Conduto, André Gomes e Leonel Moura.

Todo este material veio integrar a exposição inaugural do Museu - "Circa 1968", entendida como uma exposição manifesto. Em seu texto curatorial assinado por Vicente Todolí e João Fernandes, respetivamente diretor artístico e diretor adjunto do Museu, apresentava a visão de marco simbólico para a coleção, o ano de 1968 com as suas novas ideias políticas e sociais trazidas à baila pelos movimentos estudantis denominado Maio de 68, além do questionamento radical à arte e suas estruturas, bem como os seus sistemas de legitimação - o museu e o mercado de artes.

Contudo, houve críticas na época da inauguração que manifestaram algumas incoerências e contradições no discurso curatorial. Um destes críticos publicou uma resenha no Jornal Expresso em 5 de junho de 1999. Sob o título "Expor um paradigma" - A arte contemporânea começa em 68? O Museu de Serralves oferece obras e argumentos para o debate, Alexandre Pomar apresenta as suas contra argumentações para demonstrar fragilidades em torno de ideias e mistificações como "mudança de paradigma";" arte internacional" e "vanguarda", acusando os curadores de uma manipulação de ideias e conceitos de história da arte para justificar o marco temporal imposto, mais por limites financeiros de aquisição do que propriamente por limites concetuais ou curatoriais. Em seu artigo, Pomar refuta a informação de que exista uma arte Internacional, pelo fato de que todas as artes são nacionais para o seu país e internacionais para os outros e vice-versa.

> "A mitificação do internacional, tomando um regime de

> circulação como fórmula de valoração de artistas, certificada por uma rede de «especialistas» também internacionais(...)" que serve somente ao fetichismo da arte. (Pomar, 1999).[18]

A partir da inauguração do novo edifício, as exposições de Serralves passam a ocupar o Museu recém-construído, além de continuar a fazer uso dos restantes espaços. A Casa, a Capela e o Parque. Mais tarde, outros setores da propriedade serão recuperados para as atividades, assim como será também construída a Casa do Cinema Manoel de Oliveira.

Observa-se que o modelo encontrado por Serralves é de clara inspiração ou replicação do modelo MoMA, abordado no capítulo 1.3. Mostras de curta duração que envolvem uma parcela da coleção sob uma determinada perspetiva curatorial e itinerâncias nacionais ou internacionais. Este modelo foi replicado até os dias de hoje a despeito das alternâncias de diretores artísticos que passaram pela Fundação. Essa decisão ou opção por mostrar a coleção sempre em exposições temporárias, é afirmada e confirmada em entrevista realizada no âmbito deste estudo. A Doutora Isabel Braga, curadora da Coleção, afirma que: "A Ala Álvaro Siza foi construída para abrigar a coleção, as exposições da coleção. Não só as atuais, mas também as próximas que virão, porque as exposições aqui nunca são permanentes, são exposições temporárias." Informação que é também reafirmada pela doutora Marta Almeida - Diretora-Adjunta do museu, quando diz que "a Ala Siza foi pensada para a coleção, para as exposições temporárias da coleção."[19]

Talvez o diferencial de Serralves com relação aos seus coevos europeus e ao modelo MoMA seja a determinação e o modo como construiu o seu conceito de coleção ao longo do tempo.

---

[18] (disponível em: Alexandre Pomar: Circa 1968 - 1)

[19] Ver o capítulo 5, a seguir - Entrevistas com as Curadoras.

> Sempre se tentou evitar uma repetição do que se passou nos museus europeus com relação ao impressionismo. À rigor, quase todos possuem um núcleo impressionista dos mesmos artistas e fases. Nesse ponto, Serralves diferenciou-se por priorizar as obras mais idiossincráticas e experimentais, fazendo valer a vocação de "laboratório" que Fernando Pernes sempre quis imprimir à coleção. (Rosendo, 2016: 119).

Tendo em vista que a priorização de exposições temporárias e itinerantes pelo país ou exterior fazem parte da estratégia adotada pela Fundação para apresentar a coleção, não seria possível listar e analisar tudo que foi realizado ao longo destes 25 anos que decorreram entre a inauguração do Museu e da nova Ala Siza. Farei uma abordagem pontual, priorizando as mostras coletivas ou comemorativas mais relevantes.

A primeira grande mostra da coleção, após a inauguração em 1999, permaneceu em exibição por nove meses e teve um caráter comemorativo pelos dez anos da inauguração do Museu. "Serralves 2009: A Coleção" foi comissariada por João Fernandes e Ulrich Loock e ficou patente de 30 de maio de 2009 até 7 de março do ano seguinte, 2010. Reúne duzentos trabalhos dos diferentes períodos da história da coleção. As obras não são apresentadas por ordem cronológica, nem por movimentos, mas sim, como diz João Fernandes, "em inesperados grupos de peças de épocas e técnicas diferentes." (folha de sala, consultada na Biblioteca de Serralves).

Dividida em três momentos, com uma primeira parte de 29 de maio até setembro/ 2009, procurou, segundo Rosendo (2016), trazer a público um balanço do trabalho realizado nestes vinte anos da Fundação. Demonstrando fragilidades para completar todos os momentos e movimentos da arte no período que abrange.

Essa dificuldade passa pelo fato de não haver espaço para expor a coleção na sua totalidade até as consequências da crise económica mundial de 2008, inibindo bastante os investimentos. A segunda parte, constituída por filmes, vídeos e livros de artista, decorre a partir de 3 de junho 2009, nas antigas instalações da RDP [20], na rua Cândido dos Reis, na baixa do Porto. A terceira parte é apresentada novamente no Museu, de 13 de novembro até 7 de março de 2010. Esta terceira parte da exposição comemorativa incide sobre formas de edição múltipla da obra de arte através da publicação de artistas, do som e da fotografia. Para a celebração, também foi editado um livro "Serralves - 20 anos e outras histórias". Com textos de Sérgio C. Andrade e Edição de Cláudia Gonçalves e Teresa Godinho. O livro é dedicado a fazer uma revisão da história da Fundação e da formação da Coleção.

Em 2014, mais uma mostra comemorativa do aniversário da Fundação. Denominada "Histórias" e comissariada por Suzanne Cotter, então diretora do Museu, esteve em exibição de 29 de maio a 21 de setembro, também dividida em dois momentos. Como tem sido a norma nestas exposições coletivas comemorativas, ocupou a totalidade do Museu, da Casa e do Parque. Num retorno às primeiras diretrizes de Vicente Todolí, que dinamizou e aumentou expressivamente o número de obras no Parque, com esta exposição, este olhar atento é retomado e mais uma instalação vem a ser agregada - a obra do artista brasileiro Cildo Meireles - "Pertubarão!"

A crise dos mercados financeiros globais ainda fazia-se sentir no âmbito da gestão da coleção, ampliando o foco para outras tipologias e eixos menos concorridos do mercado de arte. Momento em que a coleção de arquitetura recebeu uma grande oferta do arquiteto Álvaro Siza Vieira de uma parte do seu arquivo. Esta doação deu-se em decorrência da exposição de arquitetura realizada no mesmo ano, "O Processo SAAL: Arquitetura e participação, 1974-

[20] A RDP é uma empresa de capitais públicos concessionária do serviço público de radiodifusão em Portugal.

1976", com curadoria de Delfim Sardo (Rosendo, 2016).

Em termos curatoriais, a exposição tentou realçar a pluralidade estética e o especial interesse pela articulação de histórias fictícias com acontecimentos reais, através do recurso a uma multiplicidade de meios. Desenrolando-se em cinco momentos cruzados dedicados à pintura, à fotografia, ao filme, à escultura e à performance, a exposição no Museu aborda questões situadas na confluência entre história e memória, identidade e cultura, realidade e ficção (Andrade, 2104).

Dando prosseguimento ao retorno e valorização do Jardim como património natural e cultural da Quinta de Serralves, em 2015 foi apresentada a exposição "Pode o Museu ser um Jardim?", comissariada por João Ribas. A mostra também foi apresentada em dois momentos, e as obras foram trocadas de acordo com as estações do ano - inverno/primavera, que ocorreu entre 6 de fevereiro e 26 de abril. A seguir, de 29 de abril até 13 de setembro foi a vez de primavera/verão. Ambas as temporadas apresentaram os mesmos artistas mudando, entretanto, as obras. A exposição teve como objetivo promover uma clara ligação entre o espaço exterior do parque e o espaço interior do Museu através da partilha de noções e ações como o natural e o artificial, a cultura e o cultivo, a deambulação e a contemplação. Esta proposta sugere que as obras dentro do museu e as diferentes espécies e tipologias paisagísticas do parque fossem experimentadas através de um semelhante caminhar com a imaginação, como o curador escreve no livro que acompanha a exposição (Rosendo, 2016).

A exposição "Coleção de Serralves: 1960-1980" esteve patente de 8 de maio de 2017 até 28 de janeiro de 2018, com curadoria de Suzanne Cotter e João Ribas. Esta exibição marca a presença visível e permanente da Coleção através de um programa contínuo de diferentes apresentações da mesma. Com obras de artistas portugueses e internacionais em diferentes suportes, abrange a arte produzida nas décadas consideradas fundadoras da história e desenvolvimento da arte contemporânea e do lugar da arte portuguesa nessa história. Para além de obras icónicas produzidas nesse período, as novas apresentações também

incluem uma seleção de peças mais contemporâneas, que acentuam a relevância contínua dessas atitudes e posições artísticas mais antigas. As obras expostas refletem a diversidade da produção artística desde a década de 1960 até 1980. Com uma apresentação dinâmica que inclui pinturas, desenhos, esculturas, fotografias, filmes e vídeos, esta mostra abrange vários temas centrais à prática artística do período do pós-guerra e que influenciaram as práticas artísticas do século XXI, incluindo: materiais e processos, abstração e figuração, linguagem e conceito, e o corpo e a performatividade.

De 1 de junho a 9 de setembro de 2018, foi a vez de "Zéro de Conduite - Coleção de Serralves". Comissariada por João Ribas, o novo diretor do Museu que, entretanto, já atuava nele desde 2014, colaborando em várias curadorias. As escolhas são inspiradas no filme *Zéro de conduite* (1933), de Jean Vigo, e as peças que compõem a exposição assumem-se contra as regras impostas pelos sistemas, neste caso, políticos e sociais, enunciando inúmeras problemáticas e opressões que resultam desses contextos e convenções. Expõem-se manifestações contra o racismo e o sexismo A exposição ecoa o tempo presente e questiona os vários tipos de poderes e autoridades dominantes, tanto políticos como sociais, morais, éticos, religiosos, estéticos, comportamentais, sexuais e económicos (folha de sala consultada na Biblioteca de Serralves).

Paralelamente, pode compreender-se um idêntico caráter ativista na própria dinâmica da prática da curadoria. *Zéro de conduite* questiona as "condutas" ou práticas das instituições culturais, através de uma distribuição e conjugação irreverente das obras no espaço, desconfigurando os conceitos expositivos estabelecidos e as suas regras e convenções. Erguem-se estruturas de ferro que, tais como celas, aprisionam as obras e convidam o espetador a relacionar-se com elas nesse singular e inusitado contexto. Apresenta-se uma pintura (*Sem título*, 2014) *pseudokitsch* de Josh Smith, suspensa do teto, propondo novos modos de observar e experienciar a arte, mesmo a expressão artística primordial que é, habitualmente, exposta nas paredes (folha de sala,

consultada na Biblioteca de Serralves).

Em 2024, a nova Ala Siza Vieira é inaugurada com a exposição "Anagramas Improváveis - Obras da Coleção", no piso 2, e "C.A.S.A - Coleção Álvaro Siza - Arquivo", no piso 1. Nesta exposição estão exibidas 143 obras de 65 artistas. Uma fatia um tanto modesta para uma coleção considerada a mais importante e numerosa de arte contemporânea em Portugal e que comporta nada menos do que 4.300 obras, entre próprias e de depósitos privados e públicos. A exposição, assumidamente temporária, estará patente de 24 de fevereiro até setembro de 2024.

> Embora concebido pelo arquiteto que desenhou o Museu de Serralves inaugurado há vinte e cinco anos, este novo edifício propõe uma experiência de circulação muito diferente: apostando, pelo menos no piso onde se apresentará a coleção de arte contemporânea, numa sucessão de galerias de exposição de escala relativamente modesta que contempla a possibilidade de visionar em simultâneo o conteúdo de diferentes salas, e libertando o visitante de qualquer percurso pré-definido, a Ala Álvaro Siza veio permitir aos curadores desta mostra pensarem numa exposição que também desafia quaisquer percursos ou ideias pré-definidas sobre a Coleção de Serralves, apostando em relações inéditas e intrigantes entre obras de artistas de diferentes gerações e nacionalidades; digamos que à fluidez, simultaneidade e potencial vaivém que são marcas do edifício, a equipa curatorial da presente exposição, tirando partido destas características físicas, quis contrapor fluidez, simultaneidade e vaivéns conceptuais.[21]

No excerto do texto curatorial acima, disponível no website da Fundação

[21] (disponível em: Anagramas improváveis. Obras da Coleção de Serralves)

de Serralves, pode-se destacar claramente que existiu uma preocupação da curadoria em criar uma mostra em harmonia e diálogo com a arquitetura. Ou, talvez, que a arquitetura tenha servido como inspiração ou *insight* para definir a linha curatorial. Uma vez que a exposição procura fazer um cruzamento entre artistas de diferentes nacionalidades e gerações, buscando o ponto de interseção entre eles, apostando em relações inéditas.

A nova Ala Álvaro Siza nasce de uma necessidade declarada de ter um espaço exclusivamente destinado à exibição da coleção, não só de obras de arte como também de arquitetura. A expansão do museu atinge com esta nova galeria o limite de área edificada dentro da propriedade estabelecido pela legislação vigente.[22]

[22] O Parque de Serralves, no qual este projeto se insere, está definido no Plano Diretor Municipal (PDM) na Carta de Qualificação do Solo como "Área Verde de Utilização Pública". De acordo com o PDM, o total de área impermeabilizada de construção permitida é de 5% da área total do Parque. Sendo esta área total 196 021,95m2, este limite de área impermeabilizada é de 9.801.09m2. Adicionando este novo edifício, a área total impermeabilizada perfaz 9 519,20m2 – o que constitui 4,85% da área total do parque, abaixo do limite máximo permitido. Realidade que demonstra ser praticamente impossível a ampliação dos espaços expositivos em Serralves. Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/1015890/ala-alvaro-siza-do-museu-serralves-alvaro-siza-vieira?ad_source=search&ad_medium=projects_tab

3. Descrição da Arquitetura do Museu de Serralves e da Ala Álvaro Siza - Programa arquitetónico

O conceito de espaço expositivo é um importante ponto de partida para determinar a relação exposição vs. arquitetura, matéria desta dissertação. Trarei como referência a definição de José Salgado, em seu artigo *Espaços expositivos de Álvaro Siza,* apresentado no livro *Álvaro Siza - Expor | On Display*, de 2005.

O espaço expositivo é o espaço que se destina a suportar exposições. "Suportar" quer dizer "apoiar", "servir de apoio", "garantir a estabilidade", "fornecer as condições para que algo se possa pousar", "instalar", etc. (Salgado, 2005: 26). Ao mesmo tempo, podemos definir Exposição como o ato de mostrar algo para alguém. Desde o singular até o plural. Sendo uma das atribuições institucionais do museu expor a sua coleção, pode-se depreender a importância da função na arquitetura, no caso específico deste equipamento cultural. Mal comparando, um museu sem um espaço expositivo adequado seria como uma casa de concertos que não previsse um sistema acústico eficiente. A sua função estará comprometida. Mas o que podemos definir como um espaço expositivo ideal? Ele existe? Quais são os critérios? Haverá um manual genérico ou "a coleção" do próprio museu é seu principal definidor? Se a coleção de arte contemporânea está sempre a crescer e aumentar, como podemos definir a coleção para definir o espaço?

De maneira subjetiva, podemos definir esse espaço expositivo como possuidor de várias características ligadas à fruição da arte, como: iluminação adequada, temperatura confortável, amplitude de circulação, ambiente sonoro harmónico, aparato estético e entorno atraentes. Essas mesmas características podem ser elencadas de maneira objetiva quando tratamos esses aspetos pelo

prisma tecnológico, denominando-os de condições físicas, objetivas, reais - da dimensão dos espaços à disposição da luz, à temperatura, umidade, ruído. São todos requisitos básicos e intrínsecos que fazem parte dos equipamentos atualmente. Uma vez realizado o projeto arquitetónico, com a observação e cumprimento destas necessidades, o resultado real do projeto, a construção, a materialidade do edifício irá interagir com estes fatores objetivos, transmitindo sensações e experiências subjetivas ao público visitante do museu. Nesse momento haverá uma leitura mais emocional da obra arquitetónica que irá descrever as sensações que o edifício nos proporciona.

> Essa diferenciação entre o objetivo, concreto e real da materialidade do museu e a experiência sensorial que sua arquitetura provoca é o ponto de equilíbrio que favorece uma boa exposição." Uma "boa" exposição mostra sempre muito mais do que aquilo que efetivamente expõe. (Salgado, 2005:26).

Seguramente, muitas outras componentes arquitetónicas irão juntar-se aos elementos técnicos e tecnológicos para desencadear a perceção dos fatores subjetivos do espaço expositivo. O percurso proposto pelo edifício e as proporções espaciais, nomeadamente amplitude e pé direito são fatores determinantes para uma boa montagem expositiva e consequentemente boa fruição. Soma-se a estes os acabamentos das superfícies, como paredes e pisos, e as soluções encontradas para as necessidades de inclusão e acessibilidade, bem como de cumprimento de normas e mandamentos legais. Como se pode notar, a sensação positiva e agradável que temos ao entrar em determinado ambiente arquitetônico é proporcionada por uma enorme gama de condições objetivas e técnicas e também subjetivas.

Haverá, neste momento, a interpretação e descrição lírica das emoções que a arquitetura nos provoca. Salgado, assim, descreve a sua perceção da

arquitetura de Siza, nomeadamente às que se dedicam aos museus.

> Se há constantes na sua obra, e eu penso que as há, uma delas é instituir tensões. Como? Acho que no apelo simultâneo ao movimento e ao repouso, que talvez enraíze na sedução do pormenor tratado como mundo fechado e ao mesmo tempo construtor de um universo mais amplo. Penso que em todas as suas obras existe, como naqueles passatempos que pedem que se faça um percurso, uma espécie de itinerário escondido que exige ser percorrido. Não sei se directamente dos gregos, se da Grécia corbusiana, ou da "organicidade" de Aalto, o certo é que as aproximações tangenciais são outra das suas constantes. Os acessos (os caminhos para...) quase nunca são frontais, directos, desvendadores da totalidade do destino. A chegada é uma suspensão do mistério... (Salgado, 2005: 28).

Evidentemente, esse espaço expositivo será preenchido, ao longo do tempo, por um desfile de obras de arte e fazeres artísticos que se vão alternando e demandando soluções temporárias e exequíveis. Neste ponto, o curador defronta-se com diversos desafios que podem pôr em causa o resultado de uma exposição. Ou, de uma maneira menos dramática, o resultado de uma sala da exposição ou uma determinada obra.

Comparativamente, o Museu de Serralves - que se refere à primeira construção de 1991 até 1999 - enfrentou muito mais desafios e percalços do que a sua ampliação, a Ala Álvaro Siza (2024). Por ser uma ampliação contígua, onde o acesso faz-se pelo edifício original e pela continuidade nos padrões de acabamento, podemos concluir que algumas etapas foram transpostas com mais facilidade neste segundo projeto. No caso do primeiro edifício, entre o anúncio da escolha do arquiteto, o aceite por este e a conclusão do projeto e aprovação para construção, deu-se uma longa batalha: implantação, proporção, impacto

ambiental, logística de acesso do público, dimensões, previsões orçamentárias, financiamentos, pertinência do projeto, consonância e harmonia com a envolvência residencial. Uma infinidade de pormenores e polémicas que levaram à execução de 4 anteprojetos diferentes até se chegar àquele que seria efetivamente erguido. Na ampliação do Museu, não houve polêmicas. Todas as questões acima já estavam superadas.

Anteriormente à escolha de Álvaro Siza, a direção da Fundação de Serralves fez uma consulta projetual a dois especialistas estrangeiros para embasar os rumos da encomenda. Uma vez que a Fundação recebeu como sede uma área de grandes proporções territoriais, agregada com uma belíssima propriedade de Arquitetura *Art Déco* e um paisagismo estruturado e bem preservado, era suposto que houvesse melindres em fazer uma interferência neste terreno que pusesse em causa a sua originalidade e essência.

> "Os estudos foram solicitados ao holandês Rudi Fuchs, director do Stedelijk Museum de Amesterdão, e ao dinamarquês Knud W. Jensen, fundador do Louisiana Museum for Moderne Kunst, em Oresund, pequena cidade situada 35 quilómetros a norte de Copenhaga. O recurso a este último justificava-se pelo facto de o museu dinamarquês ter resultado da adaptação e ampliação de uma casa histórica num amplo jardim. A solução sugerida por Jensen replicava, no essencial, o conceito do Louisiana, ampliando o Museu de Serralves em várias alas a partir da Casa. Já a proposta de Rudi Fuchs - que depois se tornaria num importante conselheiro de Álvaro Siza - era mais radical: Ele entendia que a casa e os jardins eram tão extraordinários que nada deveria ser construído aqui, e defendia a construção de pequenos e discretos pavilhões de exposições espalhados pelo parque", recorda Teresa Andresen" (Andrade, 2009 :78).

Nem uma coisa, nem outra. Devido às grandes alterações nas dimensões propostas inicialmente e as que foram assumidas para o projeto final, que praticamente triplicou o tamanho do Museu, decidiu-se por afastar o novo edifício da casa, do jardim de Gréber e da vegetação de alto porte, evitando-se um grande abate de árvores e consequente impacto ambiental. Outra questão que favoreceu o local de implantação foi a possibilidade de criar um acesso exclusivo para o Museu, diminuindo a sobrecarga por um único acesso central da propriedade.

Enquanto uma categoria concetual arquitetónica, o Museu de Serralves, bem como a sua extensão, configura-se como um museu voltado para si mesmo, segundo a teorização de Josep Maria Montaner (2003), abordada no capítulo 1.2. Essa característica presente em dois projetos praticamente simultâneos - o Centro Galego de Arte Contemporânea (1993) e o Museu de Serralves -, introspetivo e ao mesmo tempo em diálogo com o exterior, fechado em torno da sua coleção e dos seus espaços é também replicada na ampliação de Serralves. O volume exterior é discreto, quase mimetizado no parque com o qual interage através de janelas que desvendam a paisagem. Quem trafega ou caminha pela avenida Marechal Gomes da Costa não vislumbra o edifício, pousado e desenrolado nas variáveis topográficas do terreno. Também os acabamentos exteriores são minimamente utilizados, fazendo da vegetação envolvente os elementos decorativos. Essa discrição construtiva e conceitual é resultante do entendimento, recorrente na arquitetura de Álvaro Siza, de estudar minuciosamente o entorno histórico. É preciso respeitar os edifícios pré-existentes. Neste caso, a casa, os jardins e o parque. Valorizar a sua história e dialogar com as suas aparências. Essa tem sido uma característica amplamente reconhecida na obra de Siza.

> Menos evidente, mas definitivamente singular foi o facto de Siza ter decidido que a Casa e o museu não se confrontariam ao olhar

> do visitante, obrigando-o ao "percurso" e à "memória" para reconstituir a sua reelaborada totalidade. (Raquel Henriques da Silva, 2001:55)
>
> É esse diálogo com o lugar que Álvaro Siza privilegiou no seu projecto como agora pode verificar quem entra no átrio do MACS: neste espaço, a disposição das escadas, o mezanino e a relação que as quatro janelas em cruz permitem estabelecer com o exterior e os jardins fazem uma rima assumida com o hall da casa do Conde de Vizela. "É claro que há aqui uma homenagem à Casa. Na arquitectura, concorrem sempre muitas ideias ou emoções, às vezes até inconscientes", diz o arquitecto, assumindo esse diálogo com o edifício preexistente. (Andrade, 2009: 80).

Nuno Grande (2009) aponta as características do Museu de Serralves, no que tange à disciplina da arquitetura, como "uma leitura ética e cosmopolita sobre a identidade e a memória do "local", para nele, e a partir dele, projectar uma nova condição "global", ou, vista pelos seus olhos, "universal"." (Nuno Grande, 2009: 612).

A nova Ala Álvaro Siza está na mesma cota do museu, permitindo, como foi determinado na encomenda, o acesso desde a receção e uma utilização comum dos serviços existentes. É conectada ao primeiro edifício através de um corredor, denominado pelo arquiteto de ponte. Uma parte dele só existe no piso 2, fazendo uma ponte de ligação entre os dois prédios. O único acesso pela ponte conduz o visitante ao centro da construção. Esta integração entre os dois edifícios remete-nos ao conceito do Museu do Crescimento ilimitado de Le Corbusier. De facto, a continuidade de acabamentos interiores e exteriores não permitem diferenciar um prédio mais antigo do outro recém-inaugurado. Embora internamente existam diferenças concetuais de circulação e de planta. O

primeiro edifício possui 17 espaços/salas, todos diferentes entre si, em proporção, formato e amplitude. A planta em H contempla, ainda, o auditório, cafetaria, livraria, restaurante e biblioteca. Já o novo edifício segue uma planta linear, com 18 salas bem menores, no piso 2, porém todas conectadas e abertas entre si, no segundo pavimento está patente a exposição de obras de arte. A estrutura em dois pavimentos é ligada nas suas extremidades por escadas, de modo que qualquer percurso que façamos, seja pela direita ou pela esquerda, encontraremos uma escada ao final que nos levará ao piso inferior onde atualmente se apresenta a exposição "C.A.S.A. COLEÇÃO ÁLVARO SIZA, ARQUIVO".



Figura 11– Planta baixa – Ala Álvaro Siza - piso 2

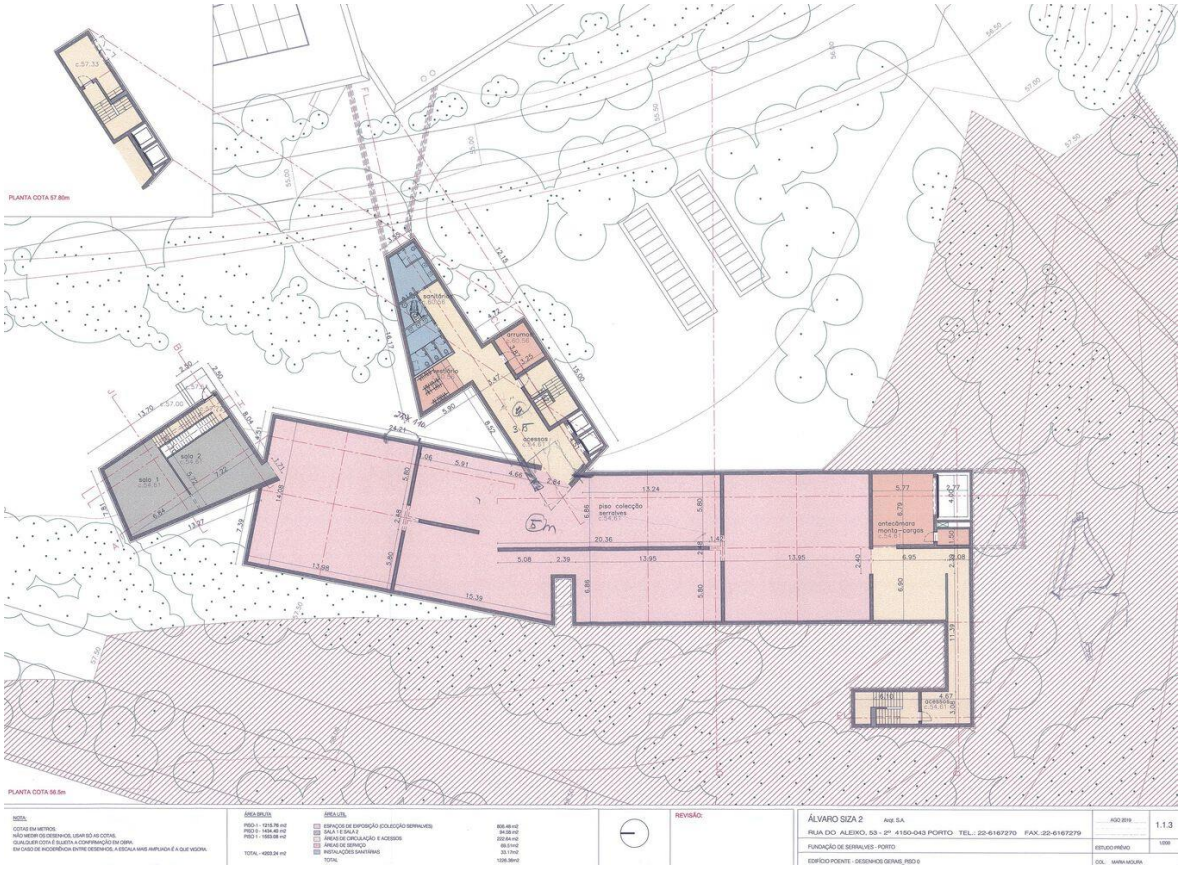


Figura 12 – Planta baixa – Ala Álvaro Siza - piso 1

O novo edifício é composto por dois pisos de igual tamanho dedicados a exposições, e um terceiro destinado aos serviços técnicos e arquivos. Com uma metragem quadrada perfazendo um total de 4.204m. Este volume dividido pelo número de pavimentos dá-nos o resultado de cerca de 1400 metros quadrados cada.

Assim como no edifício original, onde a primeira sala de exposição à entrada é caracterizada por uma configuração diferenciada das demais, no novo edifício este conceito também se repete. Ambas se apresentam como um *overture* do percurso que se inicia. No museu, a primeira sala contempla uma

grande janela na parede frontal que deixa penetrar a luz exterior e a paisagem do parque. O piso é em desnível, sendo acessível por uma rampa em "Z" e um pé direito duplo. A iluminação é conseguida por uma claraboia central em vidro opalino. Na nova Ala, após cruzar o longo corredor ou ponte de ligação entre os dois edifícios, uma ampla sala objetiva, também, causar impacto no visitante. Com formato irregular, é aberta frontalmente por uma passagem triangular que rasga a parede do teto ao piso e deixa visualizar uma janela, também frontal, em formato de triângulo invertido que transparece a vegetação exterior. Talvez seja essa a única excentricidade que possamos apontar no projeto.



Figura 13: Sala de entrada do Museu de Serralves.
Fotógrafo: Filipe Braga, Pedro Cardigo



Figura 14: Detalhe da passagem em formato de triângulo com janela ao fundo.

Fotógrafo: Filipe Braga, Pedro Cardigo

No que tange às proporções e percurso, a nova Ala distancia-se bastante do Museu. Conforme descrito no texto curatorial da exposição:

> "(...) este novo edifício propõe uma experiência de circulação muito diferente: apostando, pelo menos no piso onde se apresentará a coleção de arte contemporânea, numa sucessão de galerias de exposição de escala relativamente modesta que contempla a possibilidade de visionar em simultâneo o conteúdo de diferentes salas, e libertando o visitante de qualquer percurso pré-definido." [23]

Ao longo dos anos, a Fundação começou a ampliar o foco de sua coleção, também numa replicação do modelo MoMA, desenvolvendo e ampliando um arquivo de Arquitetura (plantas, esquiços, maquetas e documentos afins), e em abril de 2005 é inaugurada a exposição "Álvaro Siza - Expor: Museus e Espaços". Desde então, a Fundação detém grande parte dos arquivos que foram doados pelo arquiteto. Por este motivo, o programa desta ampliação passa pela necessidade e desejo de expor esta coleção de arquitetura de maneira mais frequente e de ter uma reserva técnica adequada aos arquivos e documentos. Assim, desde o início da encomenda estava previsto que um andar seria destinado às exposições de obras de arte e o outro às exposições de arquitetura.

Num primeiro momento, segundo informação das curadoras da exposição "*Anagramas Improváveis*", Marta Almeida e Isabel Braga, a exibição de arquitetura seria endereçada para o piso 2, que está na mesma cota do museu, e a exposição de obras de arte no piso 1. Este, com as salas mais amplas e com poucas divisórias, parecia ideal para as obras de arte. Contudo, durante o processo de curadoria, esta ideia foi revista e chegou-se à conclusão de que o piso 2 poderia desafiar mais a curadoria e montagem.

---

[23] (disponível em: Anagramas improváveis. Obras da Coleção de Serralves).

> Numa primeira fase, estávamos todos convencidos de que a exposição de arquitetura iria ficar no segundo piso e a da coleção no andar de baixo porque as salas são mais amplas. Porém, a meio do percurso, e durante a fase de *layout,* acabamos por considerar que não fazia sentido... entendemos que poderíamos tirar partido do facto do arquiteto Siza ter desenhado aquelas salas contíguas que, no fundo, possibilitaram aqueles diálogos entre as diferentes obras. (Marta Almeida - entrevista 6/5/24)

Para já, as exposições de obras de arte e de arquitetura podem alternar-se entre as galerias, de acordo com as decisões e necessidades curatoriais. A versatilidade dos tamanhos das salas e do percurso entre ambos os andares é um ganho neste sentido.

4. Relatório: descrição e análise da Exposição "*Anagramas Improváveis*" na Ala Álvaro Siza.

O acompanhamento de montagem da exposição "Anagramas Improváveis", mostra inaugural da Ala Álvaro Siza, deu-se no período de 19 a 23 de fevereiro de 2024, com a permanência no recinto de montagem, observando, apontando e fotografando todos os aspetos onde identifiquei alguma interferência ou dificuldade como também alguma colaboração entre a arquitetura e as obras expostas. Essas observações partem do pressuposto de que o projeto curatorial e expositivo, com amplo conhecimento da coleção, previu determinadas adequações e necessidades especiais de montagem. Deste modo, o texto curatorial tenta esclarecer e relatar algumas características do edifício que contribuíram para a seleção e arranjo das obras. São eles:

1 - "Este novo edifício propõe uma experiência de circulação muito diferente: apostando, pelo menos no piso onde se apresentará a coleção de arte contemporânea, numa sucessão de galerias de exposição de escala relativamente modesta que contempla a possibilidade de visionar em simultâneo o conteúdo de diferentes salas, e libertando o visitante de qualquer percurso pré-definido."

2 - "...digamos que à fluidez, simultaneidade e potencial vaivém que são marcas do edifício, a equipa curatorial da presente exposição, tirando partido destas características físicas, quis contrapor fluidez, simultaneidade e vaivéns conceptuais."

3 - "...algumas obras adaptadas ao espaço com a cumplicidade de seus autores..." [24]

[24] (disponível em: Anagramas improváveis. Obras da Coleção de Serralves)



Figura 15: Planta baixa Ala Álvaro Siza – piso 2 – percurso

José Salgado, em seu artigo "Espaços Expositivos de Álvaro Siza", no livro *Álvaro Siza - Expor | On Display*, de 2005, descreve a capacidade do arquiteto em criar percursos imaginários e não obrigatórios, inserindo o movimento e o repouso num fluxo contínuo que desbrava o ambiente.

> Penso que em todas as suas obras existe, como naqueles passatempos que pedem se faça um percurso, uma espécie de itinerário escondido que exige ser percorrido... o certo é que as aproximações tangenciais são outra das suas constantes. Os acessos (os caminhos para...) quase nunca são frontais, directos, desvendadores da totalidade do destino. A chegada é uma suspensão

do mistério (...) (Salgado, 2005: .28)

O início do percurso, "a ponte" que liga o museu à nova ala é a primeira sala de exposição. Assim como descrito no texto curatorial, além de novas aquisições da coleção, esta mostra contempla uma encomenda à artista portuguesa Luísa Cunha para ocupar este primeiro espaço. Trata-se de uma peça sonora reproduzida através de dois pequenos alto-falantes posicionados nas extremidades da mesma. Isabel Braga esclarece na entrevista qual foi a motivação para esta obra:

> "De que maneira é que nós podemos fazer a transição e ocupar aquele corredor inicial? Porque o público vem de uma exposição, e vai entrar numa outra. E há todo aquele percurso, e acho que foi uma ótima ideia." (Isabel Braga - entrevista 6/5/24).

Este corredor de ligação entre os dois edifícios, remete ao que José Salgado destaca como "as tensões" presentes na arquitetura de Siza. Um movimento, a saída de uma exposição no Museu... a conexão e uma pausa... um percurso em pausa, sem imagens, sem texto, onde através de uma grande janela se contempla o parque e vai-se guiando para a nova exposição.

> Acho que no apelo simultâneo ao movimento e ao repouso, que talvez enraíze na sedução do pormenor tratado como mundo fechado e ao mesmo tempo construtor de um universo mais amplo. (Salgado, 2005: 28).

Esta característica, que o autor aponta como uma constante na obra de Siza, patente em três projetos que toma como partida, a Faculdade de Arquitetura - FAUP, o CGAC e o Museu de Serralves, pode também ser detetada

nesta ampliação de Serralves.

Este é um exemplo de como uma coleção em progressão, sempre a ser ampliada, pode dialogar com a arquitetura, dando origem a uma obra quase *"site- specific"*.

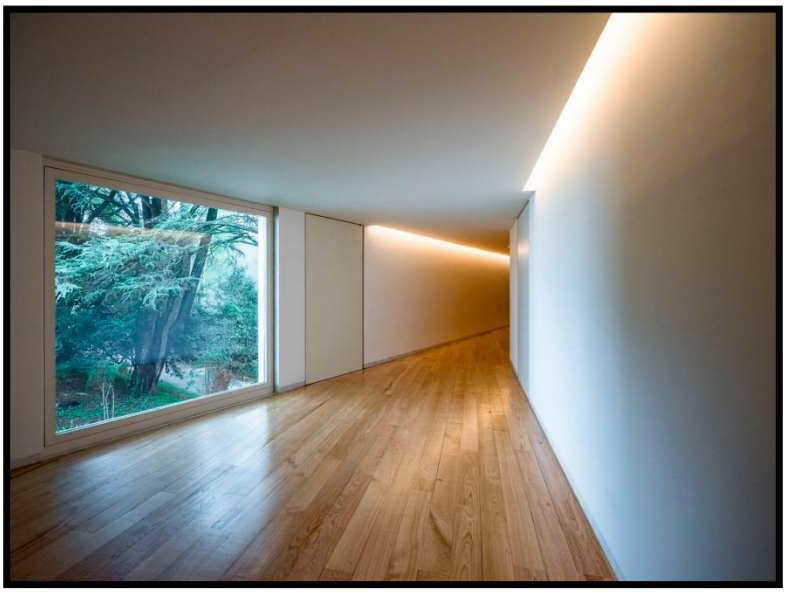


Figura 16 – Corredor / ponte de ligação entre o Museu e a nova Ala Fotógrafo: Filipe Braga, Pedro Cardigo

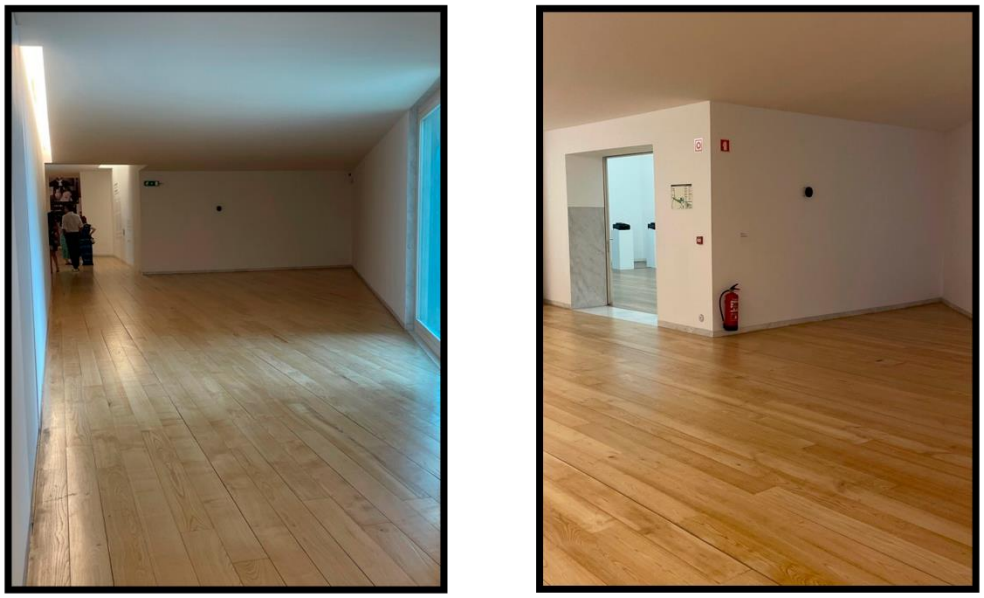


Figura 17 – Instalação " É o quê? " , obra de Luísa Cunha – Foto da autora

A seguir, somos defrontados com a sala principal, o pórtico de entrada para o percurso. Nesta galeria, o "detalhe" que se tornou a "marca" do novo edifício é um vão, uma passagem em formato triangular que dá acesso aos demais espaços e tem uma parede ao fundo com uma janela em formato de triângulo invertido.

Neste ambiente, a obra instalada é um wallpaper - Misdirected Kiss (2016), da artista Martine Syms, que é replicado e ocupa as quatro paredes. Claramente a impressão é adequada ao recorte arquitetónico da sala, mas como a obra está multiplicada várias vezes para ocupar todo o ambiente, isso não afeta a leitura ou fruição. Certamente será uma questão para outras exposições uma vez que a singularidade das interferências é bastante destacada.

O recurso de iluminação, a "mesa invertida", uma solução já consagrada nos museus projetados por Álvaro Siza: CGAC, Fundação Iberê Camargo, Museu de Serralves, é também explorado na quase totalidade das salas. Nele estão embutidos os equipamentos necessários para a automação e iluminação. As mesas invertidas são responsáveis pela luz difusa que banha todas as paredes do ambiente e pode ser minuciosamente controlada parede a parede.

A partir desta primeira galeria, o visitante pode optar pelo percurso desejado. A estrutura em dois pavimentos é ligada em suas extremidades por escadas, de modo que qualquer percurso que se faça, seja pela direita ou pela esquerda, encontraremos uma escada ao final que levará ao piso inferior onde atualmente se apresenta a exposição "C.A.S.A. COLEÇÃO ÁLVARO SIZA, ARQUIVO".

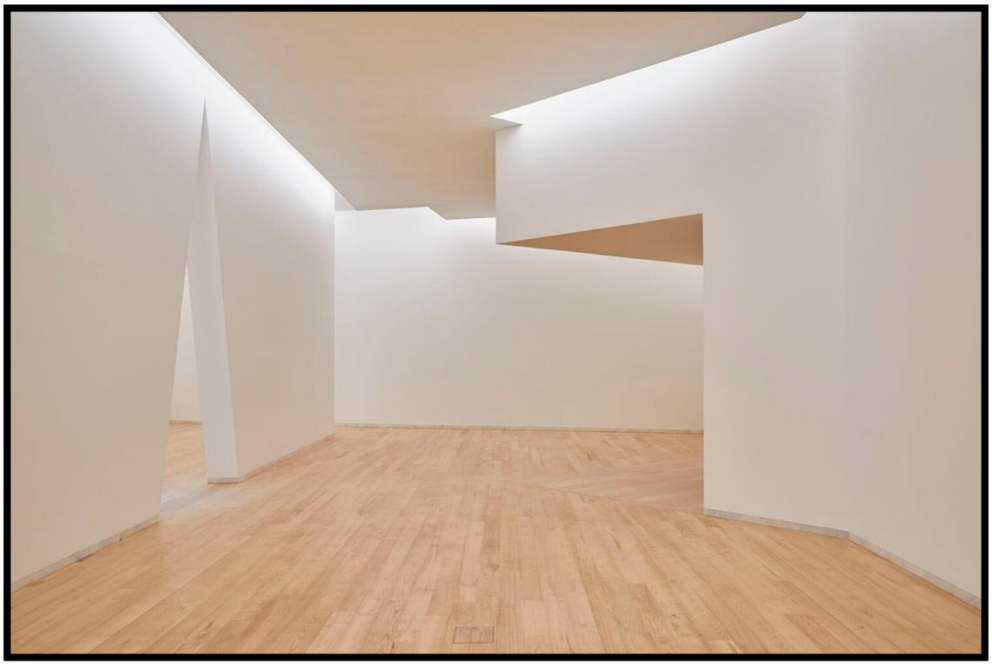
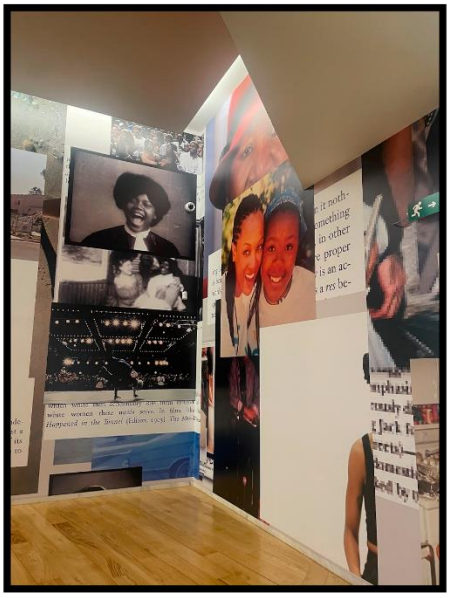
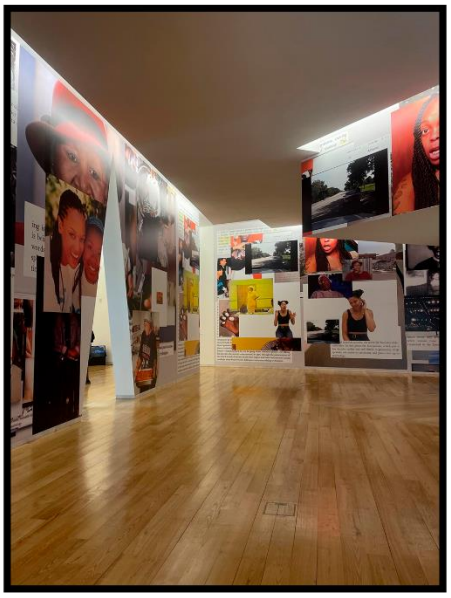


Figura 18 : Ambiente sala 2 antes da instalação da obra.
Fotógrafo: Filipe Braga, Pedro Cardigo





Obra: Misdirected Kiss (2016)
Autor: Martine Syms
Tipologia: Wall paper

O percurso descrito a seguir fez-se pela direita da sala de entrada 2. Começo por descrever cada ambiente bem como relacionar as obras/artistas em cada um, reforçando as relações criadas com a arquitetura.

Na sala 3 apresentam-se as obras de Sónia Almeida, David Douard e Silvestre Pestana. O ambiente, apesar de pequeno, tem boa circulação pois a maioria das obras estão nas paredes, sendo apenas a escultura de David Douard (pendente do teto) e os dois plintos com suportes de vídeo de Silvestre Pestana a ocuparem o espaço de circulação. Nesta sala, nenhuma característica foi por mim identificada que desfavoreça a "boa exposição", na visão apresentada por Carlos Salgado, onde refere que uma "boa exposição mostra sempre muito mais do que aquilo que efetivamente expõe." (Salgado, 2005:26).



Obra: Red Signal, 2013
Autor: Sonia Almeida
Tipologia: Tela retro-iluminada com led



Obra: TBA, 2021
Autor: David Douard
Tipologia: Escultura



Obra: Bio Virtual, Corpo-performance, 1982 (4 elementos)
Autor: Silvestre Pestana
Tipologia: Fotografia com sobreposição de luz neon



Obra: Nuclear, 1982
Autor: Silvestre Pestana
Tipologia: Fotografia com sobreposição de luz neon



Obra: Computer Poem para Spectrum dedicado a Julian Beck, 1983
Autor: Silvestre Pestana
Tipologia: Vídeo sem som.

Obra: Computer Poem para ZX81 dedicado a Henri Chopin, 1982
Autor: Silvestre Pestana
Tipologia: Vídeo sem som.

Na sala 4, apesar do espaço pequeno, temos uma grande variedade de artistas e tipologias de obras. Marlene Dumas, Gretta Sarfaty, João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira, Tala Madani, além de uma instalação que contém seis vídeos de seis diferentes artistas, apresentados em *looping*. O facto de estes suportes para os vídeos estarem apoiados diretamente no chão não favorece a observação atenta dos visitantes. A sua localização junto à porta de conexão com a sala 6 dificulta a concentração do público.



Obra: No Interviews - 1980-89
Autor: Marlene Dumas
Tipologia: Telas - composição com 20 telas



Obra: Transformations II - 1977
Autor: Gretta Sarfaty
Tipologia: 5 telas em sequência vertical



Obra: Don't Ever wipe your tears without gloves, 2002
Autor: João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira
Tipologia: Escultura



Obra 1: Shitty Disco II, 2016
Obra 2: Flashlight in mouth, 2013
Autor: Tala Madani
Tipologia: Tela



Obra: 6 videos
Autor: 6 autores diferentes
Tipologia: Vídeo

A sala 5 apresenta uma escultura/instalação de Korakrit Arunanondcha! em grande formato, que vem desafiar as proporções internas da galeria, e a sua localização impede a circulação do público por toda a sua volta. Ficou visivelmente desproporcional ao ambiente. As restantes obras, de Juliana Huxtable e Lothar Baumgarten, estão suportadas na parede.



Obra: Garden, 2019
Autor: Korakrit Arunanondcha!
Tipologia: instalação



Obra: Face off, 2019
Autor: Juliana Huxtable
Tipologia: Tela

Obra: Mosquitos in Cópula, 1969
Autor: Lothar Baumgarten
Tipologia: Escultura



Obra: Cow 1 | Cow 2, 2019
Autor: Juliana Huxtable
Tipologia: Tela

A sala 6 é cem por cento dedicado às obras de Paula Rego, que já foram exibidas nesta mesma configuração por ocasião da exposição comemorativa dos 20 anos da Fundação de Serralves: "Serralves 2009: A Coleção". Devido à grande intensidade da iluminação requerida pelas telas, com predominância de tons escuros, o piso em madeira de alto brilho é muito proeminente, ofuscando o visitante à entrada.





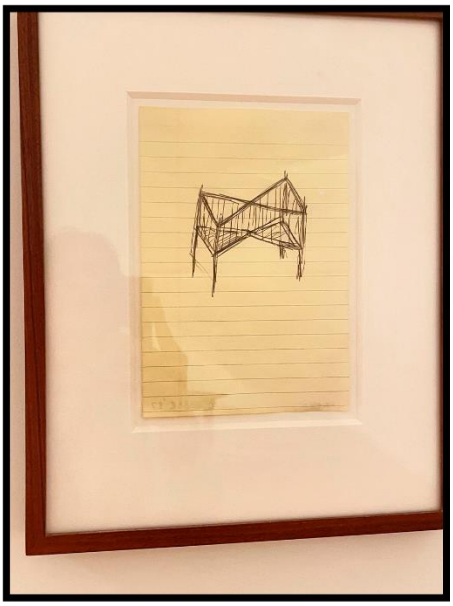
Obra: Possessão I - VII, 2004
Autor: Paula Rego
Tipologia: Tela

A obra de João Sarmento está posicionada bem no centro da sala 7 e favorece a circulação e interatividade proposta pela mesma. Em diálogo com ela, um pequeno desenho na parede, de Robert Gober.





Obra: Guibert, 2007-8
Autor: João Sarmento
Tipologia: instalação



Obra: Sem título, 1987
Autor: Robert Gober
Tipologia: Tela

Durante a observação da montagem da exposição foi possível notar como a solução de iluminação conseguida pelas “mesas invertidas” possibilita a apresentação em um ambiente pequeno, de quadros, numa parede e projeção na parede oposta, sem que haja prejuízo da visibilidade das obras que se apresentam na sala 8.





Obra: Sombras à volta de um centro, 1980 (10 variações)
Autor: Lourdes Castro
Tipologia: Tela



Obra: Volcano Saga, 1989
Autor: Joan Jonas
Tipologia: Projeção



Obra: Mosquitos in Cópula, 1969
Autor: Lothar Baumgarten
Tipologia: Escultura

A sala 9 faz referência à exposição inaugural do Museu de Serralves - "Circa 68". Como demonstra o excerto do texto curatorial abaixo: uma grande miscelânea que procura documentar e demarcar o momento criativo onde se iniciou a coleção.

(Texto Curatorial)

"No percurso da exposição, esta sala é talvez a mais atípica e foi apelidada pelos curadores de *bordel philosophique* (bordel filosófico), ou seja, um espaço de agradável "desarrumação", que aqui serve para espelhar um momento preciso da história da arte, os anos 1960 e 1970, em que a questionação e o ensaio proliferavam. Ao percorrermos o espaço, encontramos exemplos de muitas dessas experimentações: do próprio reequacionar da definição de arte, às novas maneiras de utilizar o suporte fotográfico, às ligações de determinados artistas com a natureza, ou à utilização intensa de publicações e livros de artista como suportes artísticos. E é aqui também, em 1960 (com algumas exceções), que encontramos o berço da Coleção de Serralves e que se inicia o arco temporal que vem até aos nossos dias sempre em constante procura de atualização, diversidade e renovação.

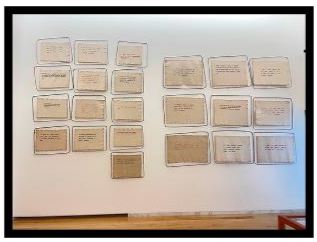
Existem duas obras, colocadas frente a frente, que são emblemáticas da Coleção e que também estiveram nesta posição - em comunicação frontal, na exposição inaugural do Museu de Serralves em 1999, "Circa 1968": Profecias de Abdul Varetti, escritor falhado de Álvaro Lapa e Entrare nell'opera de Giovanni Anselmo. A primeira, uma das obras da personagem ficcionada por Lapa, Abdul Varetti, cujas máximas são bordadas em tela e onde a linguagem se eleva imagem; a segunda, uma peça de uma figura fundamental da arte povera, uma fotografia impressa em tecido que surge de uma epifania de Anselmo: uma subida ao monte Stromboli e a realização da sua pequeníssima escala em comparação com a natureza que o rodeava.

Importante referir também que se mostra aqui pela primeira vez uma parte do arquivo de "Alternativa Zero", que se juntou recentemente à Coleção de Serralves. A mítica exposição, concebida e organizada por Ernesto de Sousa, em 1977, na Galeria Nacional de Arte Moderna, em Lisboa, reuniu já num país em liberdade um grupo de artistas e práticas, em sintonia com o momento de experimentação internacional, e dinamizou também uma série de outros eventos a par da exposição, como debates, conferências e performances. Podemos ver nesta seleção, por exemplo, os estudos de Clara Menéres para a sua escultura, Mulher-Terra-Viva, obra composta de terra e relva que germinou durante o tempo da exposição, entre fevereiro e março de 1977."













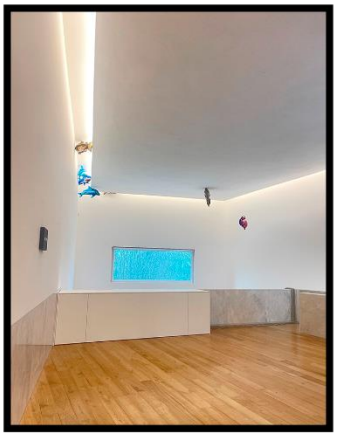

Obra: Mutações geográficas - fronteira Rio | São Paulo, 1969
Autor: Cildo Meireles
Tipologia: Escultura



Obra: Caixa de Baratas, 1967
Autor: Lygia Pape
Tipologia: Escultura

Na sala 10 estão expostas as obras de Merce Cunningham e On Kawara. A compreensão das obras que estão patentes nesta sala torna-se bastante prejudicada pela interferência das obras de Philippe Parreno, dispostas na sala 11, abaixo. A comunicação entre ambas pelo pé direito duplo da sala 11 e a ligação pela estreita escada de acesso do piso 2 para o piso 1, causa bastante confusão visual, neste caso.

Quando se entra na sala 10 vindo pelo percurso da sala 9, a primeira visão do visitante é um balcão em madeira que ocupa quase toda a parede frontal, construído para abrigar os equipamentos que acionam as lâmpadas e o piano em exposição na sala 11, abaixo, que compõem as obras de Philippe Parreno.

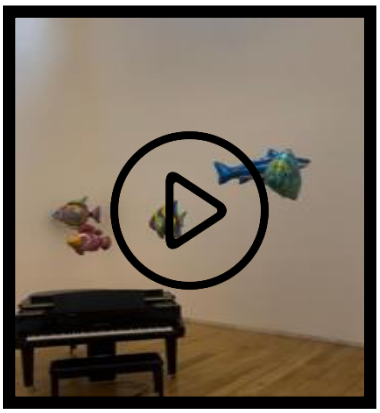




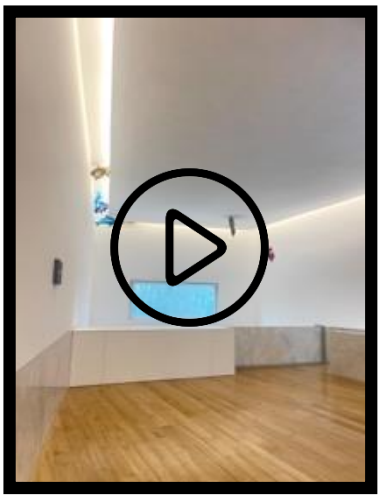
Notoriamente, a obra que demandou mais trabalho e adequação ao espaço expositivo foi Quasi Objects, 2014, instalada na sala 11 e que é visível, também, pela sala 10. Compõe-se por três obras distintas de Philippe Parreno, mas que têm em comum "o mistério" de como funcionam. *Disklavier Piano* toca a Fuga n° 24 em Ré menor de Dmitri Shostakovich; *Marquee* (cluster), peça que faz referência à sinalética dos cinemas e teatros do início do século XX, em que os nomes eram animados por lâmpadas cintilantes que também se acionam

"sozinhas"; e *My Room is a Fish Bowl*, constituída por balões em forma de peixe cheios de hélio a deambular em diferentes alturas pela sala.

Para visualizar uma outra hipótese de montagem, fui buscar imagens de registo da primeira exibição das obras *Disklavier Piano e Marquee* (cluster) na exposição individual de Philippe Parreno em Serralves no ano de 2017. A mostra intitulada "A Time Coloured Space" ocupou todas as galerias do edifício de Álvaro Siza e foi assim definida pelo artista, no terceiro vídeo abaixo: "a exposição não é uma uma projeção minha na arquitetura, é a minha interpretação da arquitetura".



Quase Objectos sala 11 (Exposição 2024)

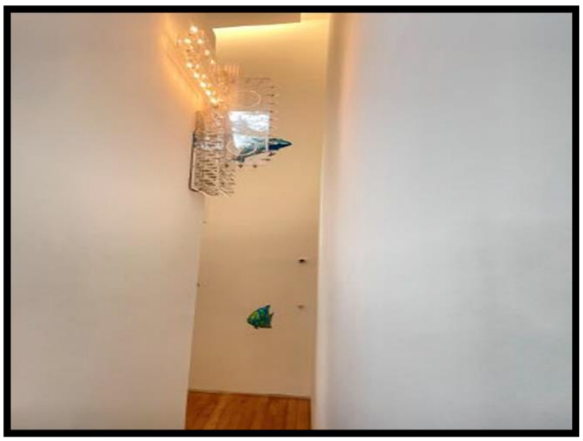


Quase Objectos sala 10 (Exposição 2024)

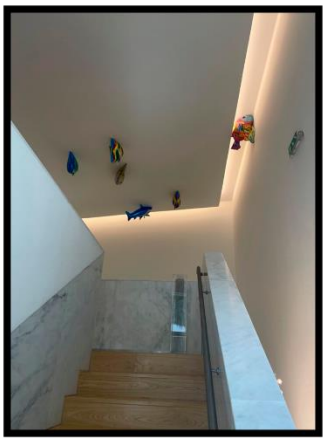


(Exposição 2017)

Não fica claro, ao percorrer a exposição, porque esta foi a sala escolhida para exibir estas três obras em conjunto. O espaço é pequeno e não transmite a sensação prevista no texto curatorial: "o mistério" de como funcionam. O contentor criado para abrigar os equipamentos de *back stage* está destacado no ambiente e demonstra a sua função de forma proeminente. Ao criar uma sala com pé direito duplo, presume-se que o arquiteto quis premeditar uma instalação ou montagem mais monumental. Entretanto, o acesso à mesma, quando é feito pela descida do piso superior, não permite visualizar toda a extensão do pé direito. Temos uma interferência de um muro de proteção, numa altura um tanto avantajada e, para complicar, totalmente coberto em mármore.



Obra: Quasi Objects, 2014
Marquee (cluster)
Autor: Philippe Parreno
Tipologia: Instalação



Obra: Quasi Objects, 2014
My Rom mis a Fish Bowl
Autor: Philippe Parreno
Tipologia: Instalação



Obra: Quasi Objects, 2014
Disklavier Piano
Autor: Philippe Parreno
Tipologia: Instalação



> "A obra de Philippe Parreno, *Quasi Objetcs* nunca tinha sido apresentada completamente, com os três componentes: o Piano, a Marquise, que é parte das luzes e os Peixes. Ela tinha sido apresentada só parcialmente na altura da exposição individual do artista (2017). E surgiu a ideia de aproveitar aquele vão muito grande para conseguir apresentar as três partes do trabalho simultaneamente. E foi um trabalho feito com imensa antecedência para tentar adaptar a montagem à arquitetura. Foi feito em colaboração com o artista, com o estúdio dele e com os técnicos. " (Isabel Braga - entrevista 6/5/24).

Isabel Braga considera que esta obra pode ser vista como um bom exemplo em que a arquitetura possibilitou, por um lado, apresentar o trabalho nas suas melhores vertentes:

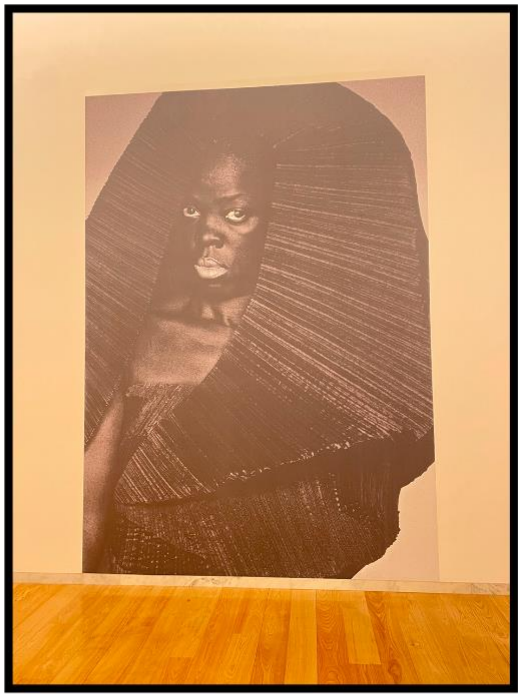
> "Este é um exemplo em que a arquitetura possibilitou, por um lado, apresentar o trabalho completo. Por outro lado, houve sempre o constrangimento de termos as escadas, de o pé-direito ser altíssimo, de como é que os cabos iam chegar do lado de baixo onde está o piano até à zona técnica na parte de cima, enfim, tudo isso. Portanto, este é um exemplo em que é muito clara essa dualidade." (Isabel Braga - entrevista 6/5/24).

O fato de haver adaptações ou soluções extremas para mostrar e exibir a obra não significa conflito ou interferência entre a mesma e a arquitetura. O que deve ser analisado é o resultado estético final e a fruição. Se o visitante acessar a obra através do piso inferior, visualizando primeiramente o piano, os balões e a marquise, na esquina da escada, a perceção do conjunto é mais nítida e favorável. Entretanto, se o acesso é feito de cima para baixo, o que se vê, em

primeiro plano, é o balcão/contentor dos equipamentos, uma janela ao fundo e alguns peixes/balões a flutuar pelo espaço. Neste segundo caso, a compreensão da instalação e mesmo a sensação do espaço físico fica totalmente comprometida e confusa. A disrupção proposta pelo percurso aleatório, neste caso específico, traz comprometimento tanto para a estética quanto para a fruição.

Dando prosseguimento ao percurso, chegamos às salas 19 e 20, que estão no piso 1 inferior e onde está apresentada a exposição de arquitetura. Nestas duas últimas salas, o ambiente é amistoso para as obras e a montagem flui sem intercorrências. A registar, somente o recorte do sistema de refrigeração junto ao rodapé, e o equipamento de prevenção de incêndio, ambos no campo de visão das obras.

Sala 19



Obra: Bester VII, 2017
Autor: Zanele Muholi
Tipologia: Fotografia



Obra: Sem título, 1977
Autor: Marisa Merz
Tipologia: Escultura



Obra: Respirar-te mais próximo I - VI, 1989
Autor: Rui Chafes
Tipologia:Escultura



Obra: Firefly (pirilampo), 2014
Autor: Philippe Parreno
Tipologia: Tela

Sala 20



Obra: Sendeschluss VII, 2014
Autor: Wolfgang Tillmans
Tipologia: Tela



Obra: The white album, 2018
Autor: Arthur Jafa
Tipologia: Projeção



Obra: Looking (prospection/exchange/profit), 2015
Autor: André Romão
Tipologia: Vídeo



Autor: R.H. Quaytman (data) e titulo
Tipologia: Tela

A seguir, temos a situação do percurso circular, onde as conexões entre os dois pisos estão disponíveis nas extremidades dos andares. Desse modo, quando o visitante chega neste ponto, apresentasse-lhe duas alternativas: 1 - ele volta de onde está para retomar a exposição de obras de arte do ponto inicial, ou seja, a sala 2; ou 2 - ele continua o caminho, visita a exposição de arquitetura no piso 1 e retoma a exposição de obras de arte ascendendo a escada de acesso no final desta. Nas minhas sucessivas visitas durante o desenvolvimento deste estudo, pude experienciar as duas alternativas incontáveis vezes. Quase todas elas a observar o percurso de visitantes que pela primeira vez percorriam o espaço expositivo. A partir destas observações, duas hipóteses são levantadas: ou o visitante passa os olhos rapidamente pela exposição de arquitetura e vai rapidamente acessar o piso superior; ou percorre o percurso expositivo no sentido inverso, visivelmente confuso e cansado

Retomando a descrição da exposição, restam-nos ainda as salas 12, 13, 14, 15, 16, 17 e 18. Segue-se aqui a sequência de salas para o lado esquerdo em relação à entrada na sala 2.

Na sala 12 está exposta a obra de Pedro Cabrita Reis está disposta bem no centro da sala e, nos dias de gratuidade no museu (primeiro domingo de cada mês), devido ao grande contingente de visitantes, é mantida isolada por cordas, não sendo permitido aceder ao seu entorno e às obras de Julie Mehretu na parede. Mais um reflexo do tamanho diminuto das salas.



Obra: Untitled, 2021
Autor: Julie Mehretu
Tipologia: Tela



Obra: Mind Breath Drawings, 2012
Autor: Julie Mehretu
Tipologia: Tela



Obra: Untitled, 2021
Autor: Julie Mehretu
Tipologia: Tela



Obra: 21, 2019
Autor: Cabrita
Tipologia: Instalação

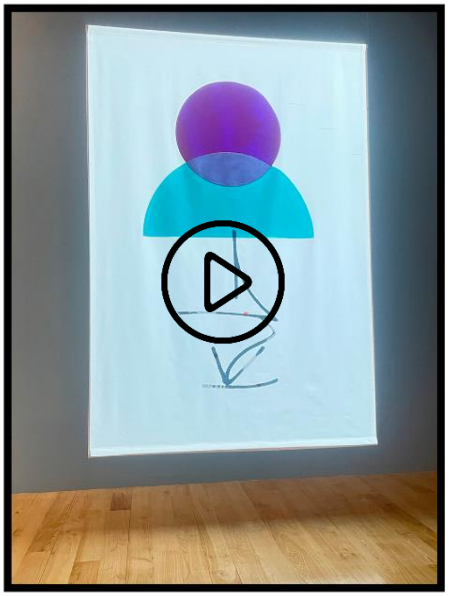
A sala 13, onde estão expostas as obras dos artistas Jorge Pinheiro e Alexandre Estrela teve as suas paredes pintadas em cinza escuro para servir de suporte a uma projeção de vídeo. Por este motivo, teve de ser acrescentada iluminação suplementar direcionada em foco para os quadros.



Obra: Sem título, 1970 / 1972-3
Autor: Jorge Pinheiro
Tipologia: Tela



Detalhe da iluminação extra



Obra: Lanterna, 2021
Autor: Alexandre Estrela
Tipologia: ProjeçãoLink :

Sala 14



Obra: Obs 6, 2002-10 (díptico)
Autor: Paulo Nozolino
2003
Tipologia: Fotografia



Obra: Flea Market, Budapeste, 1996
Blinds - Póvoa de Varzim,
Autor: Paulo Nozolino
Tipologia: Tela



Obra: 2 x (270x90x8), 1994
Autor: Miroslaw Balka
Tipologia: Escultura

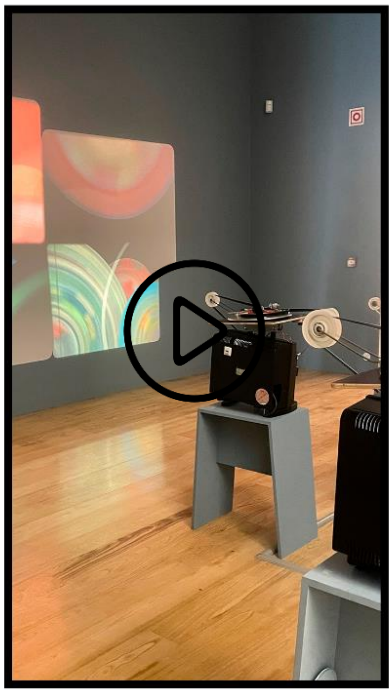
A sala 14 é composta por 1 escultura com duas peças apoiadas no piso e uma peça encostada à parede, do artista Miroslaw Balka. Nas duas paredes opostas temos quatro fotografias em moldura.

A sala 15 também foi pintada em cinza escuro, e os cinco projetores da obra Onça Geométrica, dos artistas João Maria Gusmão e Pedro Paiva ficam no centro do espaço, sendo necessário o isolamento nos dias de gratuidade. Deste modo, a visibilidade das obras Fuji Color | Kodak Color, de Christopher Williams, na parede fica limitada.



Obra: Fuji Color, Kodak Color, Agfa Color, 2000
Autor: Christopher Williams
Tipologia: Fotografia





Obra: Onça Geométrica, 2013
Autor: João Maria Gusmão e Pedro Paiva
Tipologia: Projeção
Link:

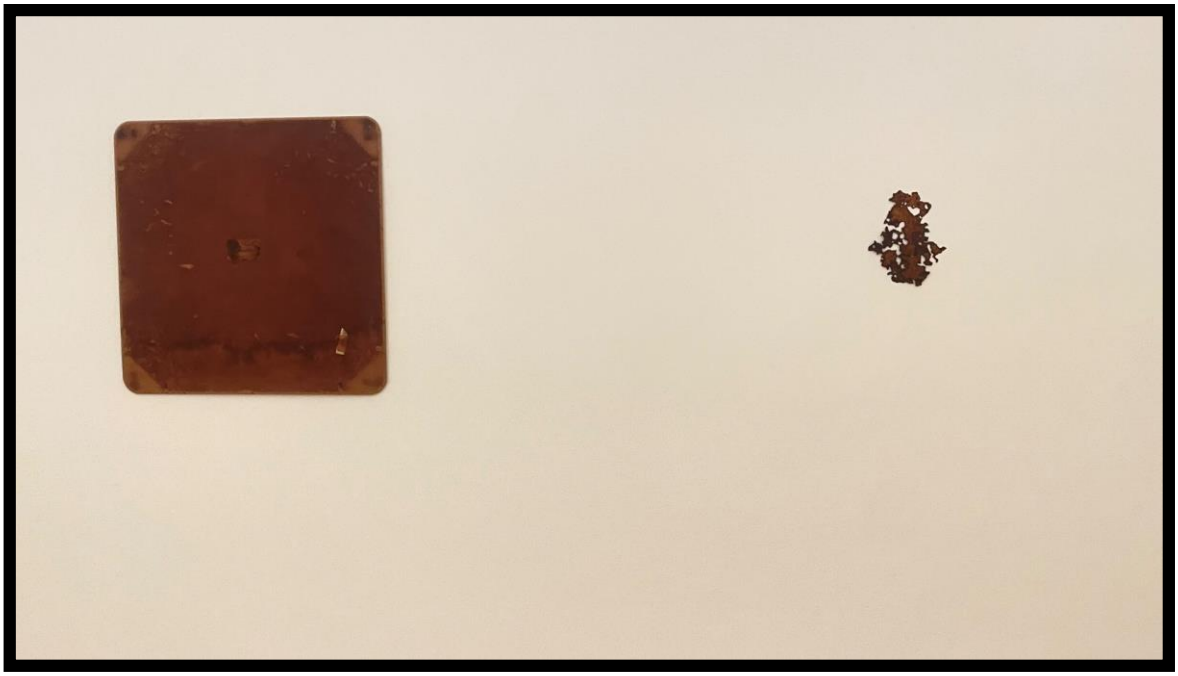
O mesmo procedimento ocorre nestes dias nesta sala 16, devido à obra sensível ao toque, de Lygia Pape. É feito um isolamento por cordas limitando a visualização das obras de Fernanda Gomes e Ana Santos na parede oposta, bem como a leitura das tabelas.



Obra: Ttéia 1B, 1976-2000
Autor: Lygia Pape
Tipologia: Instalação



Obra: Sem título, 2017
Autor: Ana Santos
Tipologia: Escultura



Obra: Sem título (last forever), 2006

Autor: Fernanda Gomes

Tipologia: Objeto

A Ala Siza, como já foi mencionado, segue os mesmos padrões e materiais de acabamento interior e exterior do Museu. A opção pelo piso em madeira, rodapés e algumas meias paredes em determinados pontos de conexão (escadas, corredores) em pedra mármore, além das paredes brancas, são uma constante nos museus construídos por Siza. Repetem-se na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, e no Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, em Chaves. Estes elementos tornam-se muito proeminentes, como se pode notar pelas fotografias abaixo, trazendo uma poluição visual para as obras expostas. Definitivamente uma relação de negatividade.



Obra: Variations V, 1966
Autor: Franz West
Tipologia: Tela



Obra: Rosa (estudo de cor), 2008
Autor: Merce Cunningham
Tipologia: Vídeo





Obra: Rosebud, 1978
Autor: Julião Sarmento
Tipologia: Fotografia

Embora não tenha encontrado nenhuma análise crítica arquitetural sobre estas opções, observo que impactaram a montagem das obras na sala 17. Por exemplo as esculturas, dos anos 1970, assinada por Ângelo de Souza e dispostas na parede "onde vemos uma tira de aço, seguida de duas, três, quatro, até aos sete elementos, "[que] replica brincadeiras feitas com os papéis prateados dos maços de cigarros durante reuniões." (texto da tabela, sala 17).

O conjunto possui tamanhos variados e ao encostar as duas peças maiores no rodapé perdem totalmente a sensação de flutuação que as menores transmitem, comprometendo, assim, a estética do conjunto.

Para além das obras de Ângelo de Souza, estão expostas nesta sala as obras de Ana Jotta.



Obra: Sem título,1979-72 (7 elementos)

Autor: Angelo de Souza

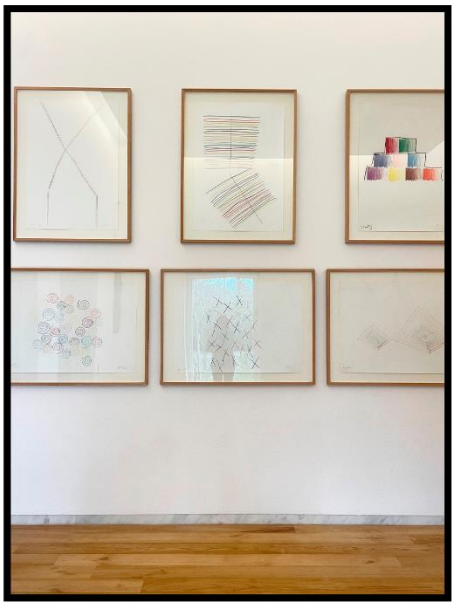
Tipologia: Escultura



Obra: Sem título, 2006 (tambor)
Autor: Ana Jotta
Tipologia: Escultura



Obra: A Master's View, 2006
Autor: Ana Jotta
Tipologia:Escultura

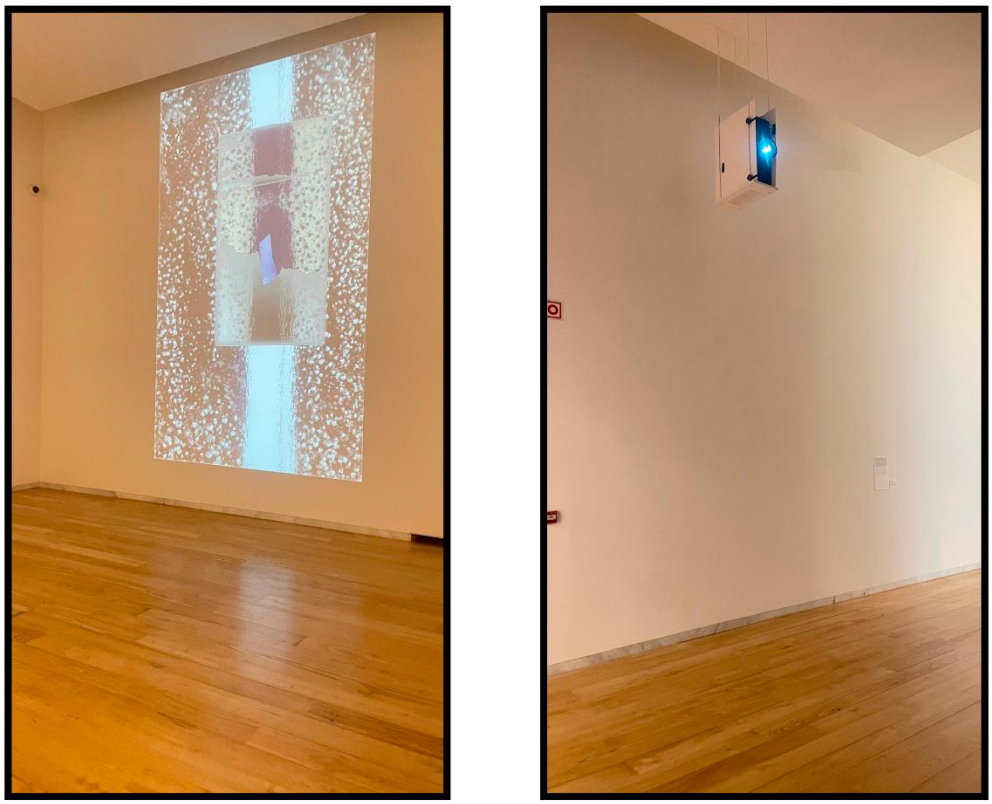


Obra: Sem título, 1969 (6 elementos)
Autor: Angelo de Souza
Tipologia: Tela



Obra: Sem título, 1998 (cortina)
Autor: Ana Jotta
Tipologia: Tela

Para esta instalação, do artista Trisha Donnelly, foi necessária a construção de um *box* em madeira, que está discretamente pendente do teto, mas que demandou uma intervenção difícil no forro de gesso, conforme descrito pela curadora na entrevista.



Obra: Untitled, 2016
Autor: Trisha Donnelly
Tipologia: Projeção de imagem digital

Devido à configuração da Ala Álvaro Siza, com as salas em "escala modesta", nota-se que a curadoria optou pela escolha de obras de parede, em sua maioria, com objetivo de facilitar a circulação do público e compor uma montagem mais harmónica. Assim, das 143 obras que compõem a mostra, aproximadamente 73% correspondem ao suporte convencional da tela. Na grelha abaixo é possível comparar esta proporcionalidade. Em entrevista

realizada no âmbito deste estudo, Isabel Braga e Marta Almeida, curadoras da mostra, foram específicas em afirmar que as exposições, sendo temporárias, também não estarão vinculadas aos pisos de maneira permanente. Existe o pensamento de alternância entre as obras da coleção e os arquivos de arquitetura para as próximas exposições. Ou seja, as decisões arquitetónicas não estiveram diretamente ligadas ao conhecimento e dimensão da coleção. Apenas que há dois tipos de coleção previstas para serem exibidas neste espaço: a coleção de obras de arte e a coleção de arquivos, documentos e maquetas de arquitectura. Dessa maneira, ao conceber o espaço expositivo global, foram projetados dois andares completamente diferentes entre si na disposição interna e dimensão das salas. A definição de qual exposição irá ocupar qual andar é livre e pode ser alterada sempre de acordo com o que prevê a curadoria em termos de escolha de obras.



Figura 19 - Quadro analítico de tipologias de obras – pela autora

> Não é possível apresentar a coleção toda de uma vez. Ou seja, acho que o edifício, apesar de tudo, entre o piso 2 e o piso 1, apresenta características suficientemente diferentes nos espaços, áreas, pés direitos etc. que permitem apresentar obras de naturezas diferentes. Mas isso obviamente depende da programação e é suposto haver sempre também uma exposição de arquitetura naquela área. (Isabel Braga - entrevista 6/5/24).

Não é de surpreender que a exposição decorra sem grandes atritos com a arquitetura, partindo-se do pressuposto de que as obras foram selecionadas tendo em conta o espaço expositivo. Porém, conforme a descrição feita, algumas obras foram desafiadoras para instalação e fruição.

De um modo geral, devido ao grande volume proporcional de obras na parede, os desafios de montagem e as adequações necessárias não foram de grande dimensão. Algumas dificuldades com os materiais empregados, especialmente o forro do teto, foram fatores que necessitaram de soluções mais estudadas e que são constantes na quase totalidade das montagens, no Museu de Serralves.

No capítulo 5, a seguir, disponibilizo a transcrição na íntegra da entrevista semiestruturada, realizada com as curadoras, Isabel Braga e Marta Almeida, onde são discutidas e aprofundadas mais alguns aspetos da relação entre arquitetura, curadoria e coleção, na exposição Anagramas Improváveis.

5. Entrevistas com as Curadoras - Isabel Braga e Marta Almeida

A entrevista que aqui se apresenta foi realizada durante o desenvolvimento deste estudo e após a observação não participante da montagem da exposição Anagramas Improváveis. As perguntas foram formuladas com intenção de colmatar algumas lacunas de entendimento e confirmar pressupostos suscitados durante a observação. Estas questões estão aqui separadas em dois temas, Arquitetura e Curadoria, para facilitar a compreensão pretendida. As respostas não são conclusivas, mas considera-se relevante a sua publicação pois trata-se do ponto de vista dos profissionais diretamente envolvidos na exposição "*Anagramas Improváveis*". Faz-se importante mencionar que A exposição "*Anagramas Improváveis*" contou com a curadoria de Isabel Braga, Curadora da coleção; Marta Almeida, Diretora Adjunta; Inês Grosso, Curadora-chefe; Ricardo Nicolau, Adjunto da Direção; Sónia Oliveira, Coordenadora da Biblioteca; Joana Valsassina, Coordenadora do Programa de Itinerâncias; e Philippe Vergne, Diretor do Museu de Serralves

Questões relacionadas com a Arquitetura, o Espaço expositivo da Ala Álvaro Siza

> Claudia Torres: Qual a função da Ala Álvaro Siza no atual programa museológico/expositivo do Museu de Serralves? É um espaço que será dedicado apenas à exposição da Coleção?

Isabel Braga: Sim, a Ala Álvaro Siza foi construída para abrigar a coleção, as exposições da coleção. Não só as atuais, mas também as próximas, porque as exposições da Coleção, em Serralves, nunca são permanentes, são exposições temporárias. E para abrigar também o arquivo de arquitetura de Álvaro Siza que

é o que ocupa, no momento, o piso inferior. Há ainda uma zona de reservas.

Marta Almeida: O projeto de ampliar o museu partiu da necessidade de termos um espaço permanente dedicado às coleções de Serralves. Principalmente aos arquivos de arquitetura que fomos incorporando, como o do próprio Álvaro Siza. A ideia passou por se construir um edifício para acolher novas coleções e arquivos, daí este desenho mais fechado para o exterior, com menos janelas.

> Claudia Torres: Na sua opinião, foi uma encomenda de acordo para a coleção de Serralves, ou ela poderia abrigar qualquer coleção ou qualquer exposição? Ela envelopa, ela abraça a coleção, especificamente?

Isabel Braga: O piso de baixo e o piso de cima têm características muito diferentes. O que quer dizer que há obras que podem não se adaptar a um piso e adaptar-se ao outro. Não é possível apresentar a coleção toda de uma vez. Ou seja, acho que o edifício, apesar de tudo, entre o piso 2 e o piso 1, apresenta características suficientemente diferentes nos espaços, áreas, pés direitos etc. que permitem apresentar obras de naturezas diferentes. Mas isso obviamente depende da programação e é suposto haver sempre também uma exposição de arquitetura naquela área.

> Claudia Torres: O âmbito da minha dissertação é o impacto da arquitetura do museu na apresentação da coleção de arte contemporânea. Existem vários arquitetos, uma gama gigantesca de modelos e tendências. Álvaro Siza, por acaso, é um dos minimalistas que estão em voga. Na sua opinião, esse diálogo entre a arquitetura e as obras de arte é difícil para o curador administrar?

Marta Almeida: No caso específico desta encomenda, acho que este diálogo entre a equipa de programação e o arquiteto foi mais recente. Tenho a impressão de que toda a conceção do edifício, a ideia em si, foi concretizada antes das conversas curatoriais.

> Claudia Torres: Quando foi feita a encomenda, o Sr. Siza fez uma proposta. Essa proposta, o esboço, o esquiço do que ele propôs é bem parecido com o que foi feito, ou houve muita alteração nas ideias? O caminho foi direto?

Isabel Braga: Eu não estive envolvida nessa fase. O que eu sei foi o que, posteriormente, o arquiteto Álvaro Siza disse sobre a maneira como desenvolveu o projeto e o tipo de encomenda que lhe foi feito. No fundo, foi-lhe pedido para criar uma zona para alargar a área destinada às exposições da coleção e do arquivo da arquitetura, considerando sempre a questão do respeito pelo parque. E, portanto, toda aquela forma acaba por ser resultado de alguns constrangimentos (podemos chamar-lhe assim) que acabaram por ser quase um estímulo para a forma como ele desenvolveu o projeto e a própria planta. Ele destacou, por exemplo, a existência de algumas árvores que era necessário respeitar. E daí aquelas curvas e aquele percurso que levam à ala nova. Não acompanhei o projeto, como disse, nem a encomenda, mas daquilo que eu ouvi o arquiteto falar depois, na altura da abertura, depreende-se que houve esse tipo de questões que determinaram o resultado final. Porque não é só a coleção, há também o parque, há também a parte anterior já construída. É praticamente uma continuação do Museu. E uma das coisas que também foi pedida ao arquiteto é que a entrada, até por uma razão de custos, seja pela mesma receção do museu. Portanto, a entrada na ala continuará a ser através da entrada principal do museu.

> Claudia Torres: Existe no edifício, na parte da arquitetura, alguma coisa que seja realmente muito difícil de lidar em termos de curadoria? Materiais de acabamento, estruturas, alguma coisa que incomode, que não está adequada ao objetivo da exposição?

Marta Almeida: Tenho de admitir que também estou habituada a trabalhar em espaços desenhados pelo arquiteto Álvaro Siza. Já são muitos anos. Eu não parto de uma forma negativa para o projeto. Considero que o desafio fundamental é encontrar o diálogo entre o edifício e a exposição. Esse foi o desafio para a exposição *Anagramas Improváveis*. Numa primeira fase, estávamos todos convencidos de que a exposição de arquitetura iria ficar no segundo piso e a da coleção no andar de baixo porque as salas são mais amplas. Porém, a meio do percurso, e durante a fase de *layout,* acabamos por considerar que não fazia sentido... entendemos que poderíamos tirar partido do facto do arquiteto Siza ter desenhado aquelas salas contíguas que, no fundo, possibilitaram aqueles diálogos entre as diferentes obras.

> Claudia Torres: Há alguma característica na construção, algum pormenor, que vocês consideram que não seja amigável para uma exposição?

Isabel Braga: Tecnicamente falando, o problema que nós temos na ala Siza, e que não tínhamos aqui no edifício original, tem a ver com o material que ele usou nos tetos. Muitas vezes temos obras para pendurar no teto, e podemos ter obras mais ou menos pesadas. E o facto de ser um teto acústico e ser feito de um material que não é fácil de trabalhar, dificulta. Mas que se pode resolver. Foi o caso do projetor do filme da Joan Jonas, não é? Muitas vezes o que acontece é que, como são coisas muito pesadas, é necessário ir à estrutura do edifício... E

ali, de facto, não foi fácil. Quer pela distância relativamente ao teto estrutural, quer também pelo próprio material do teto. E eu acho que, assim, de repente, como resposta a essa pergunta, é a única situação que me ocorre. A dificuldade maior, creio que foi essa. Que se resolveu. Quanto aos materiais, nós estamos muito habituados a trabalhar com os materiais que o arquiteto Álvaro Siza utiliza... Apesar de serem ligeiramente diferentes dos do edifício antigo, no fundo, são semelhantes

> Claudia Torres: Considera que esse tempo que está aqui dedicada a Serralves e habituada a lidar com a arquitetura de Álvaro Siza, com esses materiais, com a maneira como ele construiu, isso já facilita enxergar essa flexibilidade que tem que haver?

Marta Almeida: Eu acho que sim. Acho que as coisas acabam por resultar sempre muito bem. Este trabalho que desenvolvemos no espaço desenhado por Álvaro Siza acaba por ser realmente muito enriquecedor, tornando os desafios muito positivos.

> Claudia Torres: Houve alguma modificação solicitada ao arquiteto Siza?

Marta Almeida: No piso da entrada, por exemplo, as salas que estão divididas por aquelas meias-paredes e unidas pelo centro, foi considerada a possibilidade de conseguirmos de demolir as tais meias-paredes, de as transformar em temporárias. Teríamos assim a possibilidade de, quando quiséssemos, ficar com salas amplas como são as do andar debaixo... Mas, depois, tecnicamente, soubemos que existiam vigas estruturais do edifício e que não poderiam ser retiradas temporariamente. Mas, sim, ainda houve tempo para adaptar algumas dimensões de portas, alturas e larguras, porque estudamos a entrada das peças mais volumosas da coleção.

Claudia Torres: E quanto à reserva técnica que foi feita também, ela é bem ampla?

Marta Almeida: Estas reservas são diferentes das reservas do museu, porque são mais vocacionas para arquivos, ou seja, foram concebidas para coleções com uma escala muito diferente, mais pequena: desenho, fotografia, com certeza, pintura também. Vai obrigar a uma gestão diferente do espaço de reserva. As obras de grande escala vão-se manter na reserva do Museu, e não na nova ala do museu.

Claudia Torres: No caso dessas duas exposições que estão a decorrer, a *C.A.S.A* e a *Anagramas Improváveis*, qual foi o critério para escolher um andar ou outro? Foi a planta interna?

Isabel Braga: Isso foi um processo... As localizações das exposições não são fixas por isso, para essa exposição, isso não estava pré-definido. E estávamos a trabalhar ainda sem o edifício, só com a planta. Depois de muitas reuniões e conversas, o que é que vamos fazer e o que é que não vamos fazer, acabámos por pensar que poderia ser interessante aquela ideia das salas mais pequenas, para estabelecer mais relações entre obras e artistas e articular um percurso da exposição que comportasse melhor um maior número de obras e de artistas. Até porque nós ainda não conhecíamos o espaço. E quando temos áreas muito grandes, às vezes é mais complicado perceber como é que se trabalha o espaço, como é que se articula o espaço. Claro, quando se conhece bem o edifício, é diferente. Trabalhar em planta é diferente. ... o projeto passou por diversas fases e diversas hesitações, até se chegar à exposição final.

Questões relacionadas com a curadoria e montagem da Exposição "Anagramas

improváveis - Obras da Coleção de Serralves"

> Claudia Torres: Como trabalhou a equipa curatorial? Cada um ficou responsável por uma sala, também na hora da montagem, por um artista, ou foi mesmo um trabalho coletivo? Como é que vocês se dividiram nesse aspeto?

Isabel Braga: No início houve muitas reuniões, que começaram bastante tempo antes. A própria coleção está sempre a ser descoberta, não é? E no início foi um trabalho muito partilhado. Depois começou a haver essa necessidade de tentar pensar em termos mais específicos. Não fechar zonas, não propriamente fechar, mas começar a pensar por áreas. Mas até chegar aí foi de facto muito, muito partilhado. Houve muitas ideias, algumas foram abandonadas, outras foram recuperadas. No final, talvez a situação mais particular tenha sido a sala histórica, a sala que faz a referência mais direta à exposição inaugural do museu - *"Circa 68"*. Foi o Ricardo Nicolau que, de facto, trabalhou muito nela, e na parte dos livros e documentos. De resto, eu fiquei também responsável pela parte de toda a produção, para além de também fazer parte da equipa curatorial, mas foi um trabalho muito repartido.

> Claudia Torres: E em relação à montagem da exposição? Cada curador ficou responsável por uma sala?

Isabel Braga: Não, nós fomos pensando na montagem ainda no papel, muito tempo antes. Foi sempre um trabalho bastante partilhado.

> Claudia Torres: E com relação a... é lógico que a coleção é gigantesca, tem todo o conceito da curadoria, mas eu observei, de uma forma geral, que há mais obras planas em 2D, quadros, fotografias, nesta exposição,

> *Anagramas,* do que esculturas ou instalações, ou obras que ocupem o chão. É em função do espaço ou não? Foi mesmo em função do que quiseram mostrar? Ou o espaço influenciou um pouco?

Marta Almeida: As duas coisas, não é? Sim. A ideia, o facto, de escolhermos as salas com menor área, mais fechadas, levou-nos a pensar num tipo de escultura de uma outra dimensão. Mas, mesmo assim há bastantes, de modo geral. Apresentámos a do Julião Sarmento (sala 7) e a do Korakrit! (sala 5) que são esculturas de grande dimensão, não é? E perceber como a obra do Parreno (sala 11) poderia funcionar naquele edifício. E pensámos logo no duplo espaço, que tem aquele pé direito bem alto. Portanto, fizemos uma primeira seleção do que acharíamos que, para determinados temas, seriam as peças fundamentais da coleção que teríamos de expor, mas os diálogos que fomos construindo entre os artistas e as obras foram decisivos.

> Claudia Torres: O espaço determinou?

Marta Almeida: Claro, claro que sim. Mas, por exemplo, uma das nossas ideias era expor uma instalação que temos dos anos 90 da Helena Almeida, mas chegamos à conclusão de que não iríamos ter sala para apresentá-la, porque é constituída por 20 elementos de grandes dimensões. Preferimos não expô-la neste momento, e optamos por apresentar a Helena Almeida com um núcleo de obras central e histórico da coleção. Encontram-se na sala dedicada ao momento inicial da coleção, *"Circa 68"*.

> Claudia Torres: Na sua opinião, a escolha das obras e a montagem da exposição, esteve mais presa ao diálogo que queriam criar ou à arquitetura? Por exemplo, não adianta querer fazer isso porque a

arquitetura não vai permitir. Ou vamos esquecer a arquitetura e vamos fazer o diálogo que pretendemos.

Isabel Braga: Eu diria que isso é recíproco. Ou seja, uma coisa determina a outra e vice-versa. Por exemplo, a própria escolha das obras, a partir do momento em que optamos por ficar com o piso de cima do edifício, foi determinada pela arquitetura. Isso é inevitável, não é? E a própria montagem, em alguns casos concretos. A obra de Philippe Parreno, *Quasi Objetcs* nunca tinha sido apresentada completamente, com os três componentes: o Piano, a Marquise, que é parte das luzes e os Peixes. Ela tinha sido apresentada só parcialmente na altura da exposição individual do artista (2017). E surgiu a ideia de aproveitar aquele vão muito grande para conseguir apresentar as três partes do trabalho simultaneamente. E foi um trabalho feito com imensa antecedência para tentar adaptar a montagem à arquitetura. Foi feito em colaboração com o artista, com o estúdio dele e com os técnicos. Foi necessário construir uma zona técnica, porque a obra tem imenso equipamento e decidir um sítio para isso, que fosse tecnicamente viável. Depois de muitos meses, de muitas trocas de informação, de muitas reuniões online com o estúdio do artista, acabámos por concordar com aquela solução. De facto, além da questão curatorial, havia também constrangimentos técnicos. Este é um exemplo em que a arquitetura possibilitou, por um lado, apresentar o trabalho completo. Por outro lado, houve sempre o constrangimento de termos as escadas, de o pé-direito ser altíssimo, de como é que os cabos iam chegar do lado de baixo onde está o piano até à zona técnica na parte de cima, enfim, tudo isso. Portanto, este é um exemplo em que é muito clara essa dualidade.

Claudia Torres: E quais os artistas que vieram montar obras?

Isabel Braga: Foi o João Maria Gusmão a montar a obra dele e do Pedro Paiva

(sala 15). O Alexandre Estrela (sala 13) veio já no final da montagem, já estava a obra montada. Logo no início vieram dois técnicos do estúdio do Philippe Parreno, que estiveram cá muito tempo, que tiveram inclusivamente participação, não tanto na montagem física, que foi feita pela nossa equipa, mas sim, na parte da programação... era um *software* específico, e houve inclusivamente a substituição do equipamento pois o computador que existia era de 2017, portanto, já era um bocado ultrapassado. Então estiveram cá a trabalhar, trocou-se o computador, atualizou-se o *software*, tudo isso para fazer a programação, que liga o piano e às luzes. E quem é que houve mais? Na montagem, veio um assistente do Korakrit Arunanodchai! (sala 5), não veio o artista, porque estava na Tailândia. Então veio um assistente dele para montar a peça que também nunca tinha sido apresentada. E a Ana Jotta (sala 17) que fez também um trabalho novo aqui.

> Claudia Torres: A iluminação conseguiu adequar-se a todas as obras, ou houve alguma sala que necessitou de complemento de iluminação?

Isabel Braga: De uma forma geral, a iluminação que há, para projeções não é fácil. Por um lado, este sistema de iluminação na ala nova é muito mais moderno do que o que temos aqui no museu, e muito flexível porque, através do computador, consegue-se controlar os quatro lados individualmente. Nós aqui no museu também fazemos isso, mas quando queremos desligar a iluminação só de um lado, temos de o fazer manualmente. Lá não, isso é tudo controlado por um sistema automatizado. E isso facilita imenso. Nas salas com projeção, nomeadamente entre a obra de João Maria Gusmão e Pedro Paiva (15) e a do Alexandre Estrela, (sala 13) a iluminação foi testada meses antes. Nós apagámos as luzes totalmente para que interferisse o menos possível. A própria arquitetura torna difícil escurecer o espaço, porque é toda muito aberta, e muitas vezes basta uma luz, mesmo que seja numa das salas mais distantes, esteja ligada, para

interferir na iluminação. Mas isso conseguimos gerir. De qualquer maneira, como apresentámos obras de parede juntamente com obras que exigem penumbra, tivemos necessidade de usar alguma iluminação pontual. Naturalmente, a iluminação original do edifício não a possui. Mas é algo que é absolutamente normal, e que se resolveu.

III - Considerações Finais

Durante esta dissertação e reflexão sobre a relação entre a arquitetura do museu de arte contemporânea e a exposição da coleção de obras de arte, muitos foram os aspetos abordados que nos fazem perceber que o museu de arte contemporânea não é uma instituição estanque e inerte. É fruto de uma evolução e acontecimentos históricos que permeiam as nossas culturas desde há muitos séculos. A sua configuração vem moldando-se ao longo deste período e muitas distorções foram aqui relatadas - dentre elas a extrema valorização da arquitetura em detrimento ou até prejuízo do conteúdo, bem como as novas formas de gestão neoliberais que acentuam o lucro e as receitas como o maior motivador da sua existência. Haverá um limite para esta progressão económica e financeira que atualmente rege as políticas públicas culturais? Onde estará o ponto de equilíbrio entre a arquitetura do museu e a coleção? De que modo nós, profissionais da Curadoria e Museologia, podemos manter vivos as funções sociais desta instituição? Estas são questões que tentarei responder nas considerações finais desta dissertação e que para mim trilham o caminho das melhores práticas.

A questão da arquitetura do museu de arte contemporânea apresentou-se para mim no meu contexto profissional. Como produtora executiva numa empresa de cenografia no Rio de Janeiro, tive a oportunidade de montar uma exposição temporária no MAC - Niterói e de construir e montar uma experiência no Museu do Amanhã, obra do arquiteto Santiago Calatrava. Nas duas experiências a arquitetura foi voluntariosa e manteve-se inalterada diante das dificuldades expositivas. Em ambas foi necessário fazer uma adequação da museografia e adaptar a montagem das obras às possibilidades do edifício.

Como estudante do mestrado em Curadoria e Estudos Museológicos, decidi aprofundar-me neste tema e buscar algumas respostas para esta relação dicotómica: Arquitetura vs. Exposição. Ao longo do estudo, pude constatar que

existem várias tendências na arquitetura e na museografia. Assim como uma grande quantidade de fatores que concorreram para esta evolução da instituição museal.

No livro *Serralves 20 anos e outras histórias* (2009), Sérgio Andrade apresenta uma questão que é o título da página 80. "Museu é arquitetura ou simples contentor?", a qual eu respondo com uma afirmação de Josep Maria Montaner em seu livro *Museus para o Século XXI* (2003)

> "Na maioria dos casos, o contentor arquitetônico é a primeira peça hermenêutica do museu: além de resolver seu programa funcional, sua missão primordial é expressar o conteúdo do museu como coleção e também como edifício cultural e público." (Montaner, 2003: 11).

No entender de Álvaro Siza, "a arquitectura é também - é sempre - serviço. É errada essa ideia de que o arquiteto de um museu abusivamente vai querer competir com a arte exposta". Ao que Andrade conclui que "isso não significa que uma certa dose de "neutralidade" que se exige a um edifício destinado a ser um museu venha anular pura e simplesmente a arquitetura." (Andrade, 2009: 80).

Por outro lado, por mais idílica que seja a arquitetura, sempre haverá pormenores e constrangimentos que podem afetar diretamente a função da exposição. Em alguns casos mais graves, esse prejuízo pode alcançar a preservação da coleção e sua integridade, bem como o seu estudo e a própria rotina administrativa. Como afirma Deflet Mertins, na frase motivadora deste trabalho: "Alguma tensão na relação entre arte contemporânea e arquitetura contemporânea é produtiva para ambos. Sem atrito, cada um tende a acomodar-se em suas próprias fórmulas herméticas." (Mertins,2010:85).

O estudo que empreendi para esta dissertação trouxe-me uma visão

mais ampla do binómio arquitetura/exposição e a constatação de que não é a arquitetura que vai definir ou enquadrar a exposição da coleção. Tendo isso em vista, o caráter disruptivo das artes hoje manifesta-se na abertura radical de espacialidades, temporalidades e materialidades que ela promove. Na ocupação do espaço interior arquitetónico, a arquitetura apresenta-se como mediadora no sentido de propiciar o suporte para a exposição. A curadoria, sim, será a responsável por colmatar as lacunas dessa relação, procurando tirar o melhor partido da estrutura disponível.

Entretanto, sob a perspetiva da função do museu, estou convencida de que a arquitetura do edifício deve respeitar os pressupostos mínimos de conservação e exibição, sendo capaz de abrigar as obras em reserva técnica adequada e conter múltiplas tipologias de espaço expositivo capaz de "suportar" as infinitas tipologias de obras que abrange a arte contemporânea. No que tange à missão do museu, é necessário sempre levar em conta, o visitante. As condições adequadas de acessibilidade, conforto e fruição para a adequada interpretação das obras.

Assim, termino este trabalho consciente de que não existe o museu perfeito, e de que a sua evolução continuará neste século XXI e que posso fazer parte desta história. Contudo, nós, profissionais de curadoria e museologia devemos estar sempre atentos para que os aspetos económicos e financeiros não se sobreponham aos interesses sociais e artísticos.

Bibliografia

Adorno, Theodor W. e Max Horkheimer (1985), "A Indústria Cultural: O esclarecimento como mistificação das massas". Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

Andrade, Sérgio C. (2009), Serralves - 20 anos e outras histórias, Porto, Fundação de Serralves.

Arantes, Otília Beatriz Fiori, Carlos B. Vainer e Maricato (2000), A cidade do pensamento único: desmanchando consensos, Petrópolis, Vozes.

Baptista, Luís Santiago e Maria Rita Pais (2019), Viagem ao Invisível: Espaço, Experiência, Representação, Lisboa, Purga.

Barranha, Helena Silva (2008), Arquitectura de museus de arte contemporânea em Portugal: da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo, Dissertação de doutoramento, Porto - Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

Bourdieu, Pierre (2007), A distinção: crítica social do julgamento, São Paulo, Edusp; Porto Alegre, Zouk.

Bruno, Joana Sarmet Cunha (2001), Os novos museus na promoção da imagem das cidades: o caso do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, RJ, Dissertação de mestrado, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Buchloh, Benjamin (1990), Conceptual Art 1962-1969: From the aesthetic of administration to the critique of institutions", October, vol. 55, pp. 105-143.

Buttimer, Anne. (1986), "O espaço social numa perspectiva interdisciplinar", em Santos & Souza (org.), O Espaço Interdisciplinar, São Paulo, Nobel.

Câmara, Ery (2007), "El Museo Franquiciado, un instrumento de colonización cultural", em Anna Maria Guasch e Joseba Zulaika (org.) Aprendiendo del

Guggenheim Bilbao, Madrid, Akal. pp. 213-222

Corijn, Eric e Sabine van Praet (1997), "Capitais Europeias da Cultura e Políticas de Arte. O caso de Antuérpia 93", em Carlos Fortuna (org) Cidade, Cultura e Globalização, Oeiras, Celta Editora, p. 139.

Dempsey, Amy (2003), Estilos, escolas e movimentos: Guia enciclopédico da arte moderna. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo, Cosac & Naify,

Deitch, Jeffrey (2002), Form follows Fiction, Milan, Charta.

Einreinhofer, Nancy (1997), The American Art Museum: Elitism and Democracy, London, Washington, Leicester University Press.

Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin Buchloh (2004), "1972", em Barbara Rose, Art Since 1900, London, Thames & Hudson, pp. 554-559.

Girouard, Mark (1985), Cities and People. a social and architectural history, Yale University Press Ed., New Haven & London.

Grunenberg, Christoph (1994), "The politics of presentation: The Museum of Modern Art", em Marcia Pointon (org.), Art Apart: Art Institutions and Ideology Across England and North America, Manchester, New York Manchester University Press, pp. 192 - 211.

Guasch, Anna Maria e Joseba Zulaika (2007), "Aprendiendo del Guggenheim Bilbao. El Museo como instrumento cultural", em Anna Maria Guasch e Joseba Zulaika, Aprendiendo del Guggenheim Bilbao, Madrid, Akal, pp. 9-20

Guasch, Anna Maria (1997), "El devenir del arte y la vida: el Fluxus", em Anna Maria Guasch El Arte del Siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995, Barcelona, Ediciones del Serbal, pp. 99-109.

Guasch, Anna Maria (1997), "When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information. Live in your Head", em Anna Maria Guasch, El Arte del Siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995, Barcelona, Ediciones del Serbal, pp. 174-175.

Guasch, Anna Maria (2000), El arte del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural, Madrid, Alianza Editorial.

Guilbaut, Serge (1985), How New York Stole the idea of Modern Art, The University of Chicago Express, Chicago.

Guimarães, Carlos (1998), Arquitectura e museus em Portugal: entre reinterpretação e obra nova, Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP publicações, 2004).

Grande, Nuno Alberto Leite Rodrigues (2009), Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço. Génese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa, Dissertação de Doutoramento, Coimbra, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

Haskell, Francis (2002), El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas, Barcelona, Editorial Crítica.

Harvey, David (1990), The Condition of Postmodernity, Blackwell, Oxford.

Harvey, David (1992), A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural, São Paulo, Loyola.

Harvey David (1996), "Do gerenciamento ao empresariamento: a transformação da administração urbana no capitalismo tardio", em Espaços & Debates, n. 36, p. 48-64.

Hartley, John (2003), A short history of Cultural Studies, London, Sage Publications LDA.

Hoffmann, Hans Wolfgang (2016), Construction and Design Manual, Berlim, DOM publishers + Munich, DETAIL.

Hunter, Sam (1984), The Museum of Modern Art, New York : The History and the Collection (Harry N. Abrams Ed.), New York, London Thames & Hudson.

Jodidio, Philip, Laurent Le Bon e Aurélien Lemonier (2010), Chefs-d'œuvre? Architectures de Musées, 1937-2014, Metz, Centre Pompidou-Metz.

Kuhn, Thomas (1962), The structure of scientific revolutions, Chicago, University of Chicago Press.

Lampugnani, Vittorio e Angeli Sachs (1999), Museus para o novo milénio: conceitos, projectos e edifícios, Munich, Prestel + Lisboa, Centro Cultural de Belém.

Lefebvre, Henri (1968), Le droit à la ville,Paris, Enthropos.

Lord, Gail Dexter. & Barry Lord, (2008), La planificación de exposiciones. Museos y planificación: estrategias de futuro, mayo de 2006: actas de las Primeras Jornadas de Formación Museológica.

Lorente, J. Pedro (1998), Cathedrals of Urban Modernity, The First Museums of Contemporary Art, 1800-1930, Ashgate Publishing Limited, Hampshire.

Lorente J. Pedro (2011), The Museums of Contemporary Art: Notion and Development, New York, Ashgate Publishing.

McLuhan, Marshall e Quentin Fiore (1967), The Medium is the Massage, Harmondsworth, Penguin

Mertins, Detlef (2010), "Mies's New National Gallery: Empty and Full", em Paula MARINCOLA (Ed.), What Makes a Great Exhibition? (3ª edição, 2010 ed.), Philadelphia, Philadelphia Exhibitions Initiative The New Center for Arts &

Heritage. pp 76-85

Montaner, Josep Maria (2003), Museus para o Século XXI (Eliana Aguiar, Trans.), Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA.

O'Doherty, Brian (1999), Inside the White Cube: The ideology of the Gallery Space, Berkely and Los Angeles, University of California Press.

Pelzer, Birgit (2004), "Cache-toi, objet, the unattainable revolution", em Gloria Moure (org) Behind the Facts, Interfunktionen, 1968-1975 Porto, Fundação de Serralves, p. 71.

Picon, Antoine (1987), Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou, Paris, Éditions de Centre Georges Pompidou Richard Rogers e Renzo Piano entrevistados por Antoine Picon.

Pinheiro Filho, Carlos D. M. (2019), *A criação do Museu de Arte Contemporânea de Niterói: contextos e narrativas,* Tese de Doutoramento em Sociologia – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SALGADO, José (2005), "Espaços Expositivos de Álvaro Siza", em Álvaro Siza em Matosinhos, Porto, Fundação de Serralves, pp 26-38

Sorkin, Michael (2005), "Brand Aid; or The Lexus and the Guggenheim", em William Saunders (org.) Commodification and Spectacle in Architecture, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp.30-31.

Silva, Raquel Henriques (2003) Museu de Serralves: "da singularidade das coisas evidentes" em Álvaro Siza: Museu de Arte Contemporânea, Porto, Fundação de Serralves.

Raposo, Gabriela (2006), *O Espaço como Matéria comum entre a Arquitetura e a Arte Contemporânea. Contaminações entre as duas Disciplinas*, Tese de

Doutoramento em Arquitectura, Universidade de Coimbra, Coimbra.

Távora, Fernando (1962), "Da organização do espaço", Vol. 13. 2, Porto, ESBAP.

Testa, Peter (2005), "Uma Arte Maiêutica: Os Museus de Álvaro Siza", em Maria Ramos, *Álvaro Siza, Expor on Display,* Fundação de Serralves,Porto, pp 15- 19

Uffelen, Chris van (2010) Museus Arquitectura (Maria do Carmo Ramos Pimentel, Trans. h.f.ullmann Ed.), Braun Publishing AG.

Urfalino, Philippe (2004), L'invention de la politique culturelle, Paris, Hachette Littératures.

Wu, Chin-tao (2002), Privatising Culture - Corporate Art Intervention since the 1980s (2003 ed.) London, New York, Verso.

Zulaika, Joseba (2007), "Bilbao deseada: El malestar de la "krensificación" del museo", em Anna Maria Guasch e Joseba Zulaika, Aprendiendo del Guggenheim Bilbao, Madrid, Akal. pp.153-178

,

Websites :

Archdaily web site

https://www.archdaily.com.br/br/1015890/ala-alvaro-siza-do-museu-serralves-alvaro-siza-vieira/6626cb347085ca38cf527af5-ala-alvaro-siza-do-museu-serralves-alvaro-siza-vieira-foto?next_project=no

Centre Pompidou – web site

Um pouco de História.

Português : Informações práticas - Centre Pompidou)

Babo, C. (2018). Zéro de conduite: obras da coleção de Serralves [Post em blogue]. Retirado de https://umbigomagazine.com/pt/blog/2018/07/02/zero-de-conduite-obras-da-colecao-de-serralves/

Consultado em 4 de julho de 2024

Cultura de Niterói / Oscar Niemeyer

Campofiorito, I. (2006). A História do Início. Retirado de

http://culturaniteroi.com.br/blog/macniteroi/2151

Consultado em, 29 de janeiro de 2024

Fundação de Serralves – web site

https://www.serralves.pt/ciclo-serralves/anagramas-improvaveis-obras-da-colecao-de-serralves/

Consultado desde 03 de março até 30 de agosto de 2024

Mara, P. (2011). "privatização da cultura – a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80" (CHIN-TAO WU) [Post em blogue]. Retirado de https://patriciamarablog.wordpress.com/

Consultado em 4 de julho de 2024

Melo, A. (2007). Os Anos 90. Retirado de

Anos 90 - Décadas - Centro Virtual Camões

Esta base temática é uma adaptação Web da obra *Arte e Artistas e Portugal*, com autoria e coordenação de Alexandre Melo, publicada pelo Instituto Camões no âmbito da Presidência portuguesa do Conselho da União Europeia

em 2007.

Consultado em 16 de junho de 2024

Pomar, A. (2021). Serralves [Post em blogue]. Retirado de https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/serralves/

Consultado em 16 de julho de 2024

Cultura de Niterói / MAC Niterói

Saldanha, C. (2006) "A dinâmica de uma coleção". Retirado de

http://culturaniteroi.com.br/blog/macniteroi/2087

Consultado em: 29 de janeiro de 2024

Santos, G, Lopes, M. & Neto, N (2018). O Museu de Serralves e a arquitetura essencial de Álvaro Siza. Retirado de (post em blog) https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/19.221/7140

Consultado em: 27 de julho de 2024

Souza, E. (1997) "Uma criação consciente de situações", *Colóquio-Artes*, n.º 34, outubro de 1977. Alternativa Zero. Retirado de: https://ernestodesousa.com/projectos/alternativa-zero

Consultado em, 9 de julho de 2014

Tate Modern – web site

https://www.tate.org.uk/about-us/corporate-support/partnership)

Consultado em 4 de julho de 2024

The Pritzker Architecture Prize

https://www.pritzkerprize.com/nominate

Consultado em 29 de janeiro de 2024

Discurso de Mário Soares por ocasião da assinatura do Tratado de Adesão de Portugal às Comunidades Europeias (Lisboa, 12 Junho 1985) Retirado de:

https://www.cvce.eu/content/publication/2001/10/22/0681895a-4ad6-4444-94fc-63304c0f6f4a/publishable_pt.pdf

Consultado em 29 de julho de 2024

Apêndice 1 - Entrevista concedida pelo Doutor Victor De Wolf, diretor do Museu de Arte Contemporânea de Niterói.

Considerações sobre a relação entre a arquitetura do Museu de Arte Contemporânea de Serralves e a exposição Anagramas Improváveis - obras da coleção de Serralves: um estudo de caso.

Porto / Niteroi, 02/05/2024

Transcribed by TurboScribe.ai.

Olá, boa tarde, tudo bem? Recording in progress. Ok.

Preâmbulo Claudia Torres:

Primeiramente, muitíssimo obrigada pela sua disponibilidade.

Estou a concluir o Mestrado em Curadoria e Museologia na Universidade do Porto e esta entrevista será de grande valia para o meu trabalho. O meu tema é sobre arquitetura de museu contemporâneo e a relação com a exposição da coleção.

Pergunta Claudia Torres:

A minha primeira pergunta é sobre a sua experiência no MAC. Eu tenho umas

perguntas bem objetivas. E outras mais sobre o seu modo de pensar, seu modo de enxergar a situação.

Existem obras que não poderiam ser expostas, obras da coleção, que não poderiam ser expostas por algum motivo técnico? Ou não cabem dentro do prédio ou poderiam danificar a estrutura? Seria muito difícil de conseguir montar? Ou muito pesada?

Resposta Victor De Wolf:

Para identificar a coleção, de verdade, ela é somente de artistas contemporâneos brasileiros. A coleção chegou a ter em torno de 1.200 obras. E agora o João Sattamini Neto faleceu, e o espólio está com as suas herdeiras. Tivemos, recentemente, o processo de renovação do contrato de comodato. E 400 obras foram retiradas do museu. Então, todas as da Lygia Clark, por exemplo, foram retiradas. O Hélio Oiticica que a gente tinha. Todos os Krajcberg saíram. A coleção teve uma perda significativa.

Se você imaginar que ela começou por 1200 e tem 800 hoje, ainda assim é muita obra. Mas são perdas significativas, de artistas de peso, que a família retirou para vender, para, enfim, para os motivos deles. Como o colecionador comprou, tendo em mente que estariam no MAC, também isso teve uma limitação na compra dele. Óbvio que tem coisas mirabolantes, tem de tudo. Do ponto de vista de técnica, de tamanho etc., e tal. Mas ele sabia que se comprasse uma obra de 20 metros de altura, ele não ia ter onde guardar. Então, ele obviamente não compraria algo assim. Mas, ainda assim, como o prédio tem uma arquitetura peculiar, que, por exemplo, vai ter sol em alguma galeria, dependendo da galeria, não tem como expor a obra. Então, todas as obras conseguem ser expostas e guardadas na nossa reserva técnica, mas nem todas conseguem ser expostas em todas as galerias.

Você imagina que o pé direito do salão principal, no meio, é 5,20m. Então, a gente tem esculturas, tem obras de montagem, de instalação, que cabem ali e que na varanda, que é 2,20m, alguma coisa assim, não cabem.

Um bom exemplo é o Franz Krajcberg. Fizemos uma exposição dele no ano passado (2023) e existem umas obras que são em pé, uns troncos de pé. Como a exposição foi realizada na varanda, onde o pé direito é de 2,20m, não se conseguiu expor essas obras. Então, sim. Há obras na coleção que não podem ser expostas em todas as galerias, pois não cabem.

Pergunta Claudia Torres:

E aí, o que é que fizeram?

Resposta Victor De Wolf:

Tentamos ver se podíamos montar as obras na horizontal. Porém, não foi possível porque a obra é em pé, e aí não tinha autorização para usar deitada. E terminamos por retirar a mesma da exposição.

Pergunta Claudia Torres:

Além da coleção João Sattamini, também há uma outra coleção que foi se formando aos poucos com os artistas que foram lá expondo e que acabaram doando. Da coleção Sattamini, propriamente, a maior parte são telas?

Resposta Victor De Wolf:

São. Agora, principalmente, que saiu a Lygia Clark e depois o Krajcberg. A maior parte são telas e depois esculturas.

Pergunta Claudia Torres:

Há vídeos ou instalações ou coisas do gênero?

Resposta Victor De Wolf:

Acho que na coleção Sattamini não há vídeos. Acho que na nossa só que tem. Eu acho que, se eu não estou equivocado, eu acho que sim.

Pergunta Claudia Torres:

E dessa área destinada à reserva técnica, previamente no programa da arquitetura, qual o percentual da coleção? Agora, a coleção já é outra, já é bem mais reduzida. Mas qual era esse percentual que caberia ali? Porque eu tive acesso àquele planejamento quinquenal que foi publicado em 2022. [25]E fala que há uma reserva também lá na área do centro de Niterói, ali próximo à região das barcas. E que uma parte dessas obras estão lá depositadas.

Essa logística de ter uma reserva técnica fora, como é que ela é administrada? Ela é muito complexa? Ela prejudica, de alguma maneira, a conservação e o estudo da coleção? Como é que vocês estão conseguindo lidar com isso?

Resposta Victor De Wolf:

O prédio não foi pensado para ter reserva técnica. A arquitetura do prédio, o traçado do prédio, não é pensado para ter uma reserva técnica. Isso é uma loucura, porque ele é iniciado pensando em ter uma coleção, mas ele não tem onde guardar a coleção. Não foi pensado para ter onde guardar a coleção.

Isso é um dilema desde a fundação do MAC. O que a gente tem? No subsolo tem uma reserva técnica hoje, que fica embaixo do espelho d'água, incrustado na pedra. Então você imagina que isso não é uma situação ideal, porque você tem

[25] Plano museológico MAC Niterói – 2021 – 2026. Disponível em: https://culturaniteroi.com.br/blog/macniteroi/4836

uma umidade absurda.

Esses dias bateu 80% de umidade dentro da reserva, a gente ficou desesperado para ligar os desumidificadores todos, tentar fazer alguma coisa, mas quando bate 80% você não tem o que fazer. Você pode ligar 50 desumidificadores, não vai resolver o problema, porque está dentro da pedra. É emergência climática já. É um desastre isso. Aí você corre atrás do prejuízo depois, limpar a obra, de endireitar a obra, tem que fazer a reparação do que foi danificado.

E essa reserva técnica do subsolo, ela na verdade deveria servir como uma reserva de passagem. Para quando as obras chegassem no museu, para as exposições temporárias. Colocar ali embaixo, fazer higienização, para não precisar fazer isso dentro do museu. Hoje a gente faz todo esse processo de higienização, de abertura de caixa, laudo técnico etc., dentro da galeria, o que não é o melhor para se fazer, porque se vier com algum fungo, alguma praga, alguma coisa, você abriu isso dentro do prédio. Pode contaminar o restante.

Exatamente. Então isso não é o ideal. O ideal seria abrir no subsolo. Como não tinha uma reserva técnica construída, ocupou-se aquele espaço de maneira provisória e, até hoje, tem uma reserva técnica de fato lá montada.

Mas lá possuímos todas as estruturas de segurança. Os traineis móveis, os suportes de escultura, a porta antichama, câmeras de segurança. Mas inicialmente não tinha. E ficou assim: atualmente a reserva ocupa um prédio no centro de Niterói, que na verdade, não se divulga o local por questões de segurança.

Nós ocupamos dois andares deste edifício, que não possui elevador e está numa região densamente utilizada. Então a maior parte, sim. Mais de 80% da coleção está neste local.

A menor parte fica no MAC. Porém a mais valiosa fica no MAC. A que tem o maior

valor, comercial, de mercado. Alguns artistas mais famosos. Por exemplo, todas as obras de Lygia Clark ficavam no MAC, obviamente.

Algumas peças não cabem na "reserva" do MAC. Então você também tem uma questão que é a decisão de onde guardar. O primeiro critério é o de valor das obras. Porque a gente tem um sistema de segurança muito melhor. Sistema de prevenção de incêndio, também. E o segundo critério é tudo que cabe em um edifício e não cabe em outro.

Ocupamos o terceiro e quarto piso deste local, sem elevador. Tudo tem que ser retirado e colocado pelas escadas. Alguns quadros precisam ser retirados do chassi para passar pela escada. E tem a questão do peso. Algumas esculturas muito pesadas para subir de escada.

Tudo isso prejudica muito o estudo da coleção. Primeiro que não dá para levar qualquer pessoa no local. Praticamente não se autoriza pesquisas nem estudos na coleção, por problemas de logística. Temos que ser seletivos porque as condições não são favoráveis mesmo.

E aí quando você tem uma exposição e precisa de transportar as obras para o Museu vem o segundo problema. Como é que você tira as obras do meio daquele caos urbano? Que vira um grande shopping center durante o dia. Não sei se você tem ideia...

Bem, a notícia boa é que agora a gente decidiu que vai construir uma reserva técnica. Já encontramos uma casa próxima ao Museu e já se está começando a fazer o projeto. Ainda assim, não é dentro do museu. Porque não tem onde colocar dentro do museu. Mas a ideia é que a gente consiga nessa nova reserva técnica abrigar praticamente toda a coleção.

Tanto a do Sattamini quanto a do próprio MAC. que é bem menor.

Pergunta Claudia Torres:

Na sua opinião, há alguma galeria, algum espaço que não deveria ser destinado à exposição? Deveria ser destinado a outro tipo de evento cultural. Onde, definitivamente, não dá para montar uma exposição?

Resposta Victor De Wolf:

Eu acho que em todos os espaços é possível fazer exposição. Inclusive os espaços que não foram pensados para fazer exposição. Como a rampa de acesso exterior. Já se fez uma exposição na rampa do museu. No vidro do museu. Eu acho que o museu de arte contemporânea tem isso de bom. Você pode experimentar ele em toda a sua plenitude.

E o Niemeyer não foi injusto nesse caso. Ele permite. Dentro da sua arquitetura é possível você brincar com isso.

Óbvio que dá mais trabalho. Você pensar fora de uma caixa com cubo branco. Dá mais trabalho.

Pergunta Claudia Torres:

Eu vi naquele relatório que agora existe uma contagem do público que só visita a praça. Que é o público amante da arquitetura.

E que vai ali só para vislumbrar o edifício. E que esse percentual era maior do que o percentual das pessoas que ingressam mesmo nas exposições. Essa tecnologia de contagem como ela é? Eu fiquei curiosa de entender.

Resposta Victor De Wolf:

Manual. Contador manual na mão do segurança que fica na porta de vidro. Ele

conta manualmente quem entra. Depois há a bilheteria. É só bater as contas pela bilheteria.

Pergunta Claudia Torres:

O senhor acredita que a arquitetura do MAC favorece a fruição? Ela interfere na exposição? Ela interfere na percepção da obra de arte? Qual o seu entendimento sobre essa arquitetura tão proeminente como a do MAC em relação às obras e ao público?

Resposta Victor De Wolf:

Ela interfere completamente. Não tem como. A maior parte das pessoas que vai ao MAC vai pela arquitetura do prédio. Vai pela estética do prédio. Não vai pela exposição que está ali dentro. A exposição... eu brinco lá com o nosso pessoal, que a gente tem que aproveitar que a pessoa entrou no prédio para ela descobrir que existe arte contemporânea. O que é arte contemporânea.

Que ela gosta de arte contemporânea. Que existe arte contemporânea. Porque a maioria das pessoas, a princípio, não vão ali pela arte contemporânea.

Óbvio que tem gente que vai. Tem gente que vai pela exposição. Dependendo da exposição. As exposições mais famosas. Os blockbusters e tal.

Se você chegar no Cristo Redentor e descobrir que tem uma galeria de arte, por exemplo, seria algo parecido com isso. E ao mesmo tempo, isso é um desafio gigantesco.

Por que imagina você colocar uma exposição na varanda do museu disputando com a vista? Você está disputando, na verdade, não é com a arquitetura. Está disputando com a beleza maravilhosa que é iniciada na Baía de Guanabara. Ali são as duas coisas. É tanto a arquitetura quanto o próprio local, o ambiente, a envolvência. E você está vendo aquela arquitetura e através de um vidro, você

pode olhar por cima a Baía de Guanabara, como se estivesse num mirante.

Aquilo é lindíssimo. É incrível o que o Niemeyer faz ali de beleza e joga a beleza da natureza para dentro do museu. Ao mesmo tempo, eu acho que o Niemeyer faz isso de forma inteligentíssima, porque ele propõe um desafio para os artistas e para os curadores.

Acho que ele fala assim, você não vai superar a natureza. A natureza é superior a qualquer coisa nessa galeria. Mas você pode dialogar com a natureza. A arte pode dialogar com a natureza, pode dialogar com a arquitetura.

Lógico que, se estivéssemos num cubo branco, teríamos outro museu, outra percepção e tudo mais. O mezanino é quase o mais próximo de um cubo branco que temos lá. Mas quando você chega no mezanino, você percebe que ele não é um cubo. Porque ele tem uma parede curva do outro lado. Ele tem uma luz indireta que pega por trás. Então, eu acho isso muito brilhante.

Alguns curadores falam que eles têm que disputar com a arquitetura do Niemeyer. Eu acho que quem tenta perde. Eu acho que ali na discussão não é disputar, é integrar, é dialogar.

Como aquela arquitetura favorece a sua exposição? Como que aquela arquitetura favorece o seu trabalho? Eu acho que não é disputável. Uma arte não é disputável com a outra arte. O próprio trabalho da arquitetura do Niemeyer é uma arte. É uma obra de arte por si só. Está dentro do tipo de arquitetura escultórica. E aí você vai ter cada detalhezinho que interfere em tudo.

Por exemplo, a saída do ar-condicionado da varanda sai em cima da obra. Do ponto de vista de manutenção, é um desastre para a obra.

Pergunta Claudia Torres:

Nesse caso, acho que isso já responde a próxima pergunta, se a arquitetura pode definir uma exposição.

Resposta Victor De Wolf:

Tipo, eu quero fazer uma exposição do Krajcberg. Lá fora, na varanda, é impossível. Então, a gente fez, mas aí a gente tem que optar pelos quadros que conseguem caber na varanda. Por exemplo, se eu fizer uma exposição com tecidos na varanda, você tem que saber que o tecido vai trabalhar. Porque o ar-condicionado vindo de cima e o sol vindo de frente, o tecido trabalha. Não tem como. Então, é inclusive a decisão de tempo de exposição. A gente não costuma passar nem uma exposição de três meses por dois motivos. O primeiro é porque o público acaba não voltando. O público de Niterói e cidades vizinhas que volta e vê a mesma exposição, acaba por diminuir o interesse. E há, também por uma segunda decisão, que é do ponto de vista da preservação das obras.

Imagina uma obra tomando ar-condicionado e sol, ar-condicionado e sol, por mais de três meses?

Pergunta Claudia Torres:

O Doutor Victor, depois de estar esse tempo, está há quatro anos à frente do Museu, considera que a curadoria precisa criar um diálogo com a arquitetura? Considera que esse diálogo está se tornando cada vez mais fácil? Cada vez é mais possível, ou tem coisas que não tem jeito e a arquitetura vence e não vai conseguir fazer nunca? Por exemplo, algum artista que tenha obras mais volumosas ou um tipo de obra mais performática. Não sei. Vídeos lá também são complicados, né? Vídeo instalações?

Resposta Victor De Wolf:

Antigamente era impossível você pensar em vídeos na varanda. Hoje as televisões são tão boas que a gente coloca vídeo na varanda e funciona.

Ficamos atentos ao percurso do sol para não interferir muito.

São decisões curatoriais e arquitetônicas praticamente. Mas, por exemplo, se eu quero fazer uma projeção com telão grande, já é muito difícil porque não tem distância suficiente. Neste caso, tem que ser no mezanino.

Respondendo a sua pergunta, eu acho que tem situações que têm limitação de tamanho. Por exemplo, se você disser que vai botar uma obra que tenha 6 metros de altura, não tem onde enfiar. Não tem o que fazer. Não dá para quebrar o teto.

O problema é que, por exemplo, o museu é todo de carpete. Houve uma performance, eu não estava no museu ainda, mas o pessoal me conta isso, que era a gordura trans, que era uma performance onde o artista, que era um homem trans, passava gordura no corpo. Não foi possível fazer essa performance dentro do museu. Então, tem sim limitação. Tem horas que você fala, Ó, não tem o que fazer. Como é que você vai trazer essa gordura para dentro do museu, com carpete, com os outros elementos? Enfim, não teve como. Então, limitação tem. Sempre há. Por outro lado, se você pensar a exposição, eu sempre digo para todo mundo que vai fazer reunião comigo, quando propõe uma exposição externa, eu sempre falo o seguinte, não adianta vir com uma exposição fechada, achando que você vai chegar aqui e vai montar a mesma exposição que você montou em São Paulo, em BH, em Porto Alegre. Não vai acontecer.

A exposição, você tem que pensá-la para cá. A parede é muito específica, a altura é muito específica, a luz criada é muito específica, você tem que pensar a exposição para cá. Porque senão, eu acho que não faz sentido você fazer aqui.

Quando fazemos exposição da coleção, é mais fácil, porque vivemos lá. Quando fazemos as curadorias da nossa coleção, é tudo mais fácil

No final do ano, a gente vai fazer uma de esculturas na varanda. Óbvio que só vamos selecionar as esculturas que cabem na varanda. Não vamos selecionar alguma que venha a ter problemas com o sol. É mais fácil para a gente.

Já sabemos quais são as nossas obras e o que é que dá para colocar em cada galeria.

Pergunta Claudia Torres:

Na sua opinião, o edifício é mais protagonista que a coleção? O senhor, que conhece a coleção.

Resposta Victor De Wolf:

Para o público é sim. Com certeza!

Pergunta Claudia Torres:

Sabe o que eu pensei hoje de manhã? Em todos os lugares há o público admirador da arquitetura. Pode-se admirar a arquitetura de Oscar Niemeyer em vários tipos de edifícios como museus, igrejas e parlamento. Não quer dizer que se você entra numa igreja projetada por ele, precise ser religioso. O mesmo acontece com o museu, podemos olhar por esse ângulo. O que é uma pena. E ali, no MAC também tem essa história do público que é três vezes maior pela arquitetura.

Resposta Victor De Wolf:

Isso também, porque você tem o público da cidade que anda ali pelo museu, que usa o museu como espaço de lazer. Então isso também é relevante. Acho que nunca vai ser um para um, porque tem a pessoa que vai ali todo dia, tem gente que vai ali todo dia para o museu fazer exercício físico, caminhar, ou ir ao restaurante e café. É um passeio agradável.

É óbvio que eu quero que todo mundo entre no museu. Eu acho que todo ser humano tem que entrar em todos os museus que puder na vida. Claro. Mas tem gente que não vai entrar.

Tem gente que não vai mesmo, não tem como você obrigar. A gente já fez alguns testes de como fazer as pessoas entrarem no museu. Então, normalmente, a proporção é um terço. Um terço de quem chega no pátio entra.

Se você fizer a exposição só no pátio, não aumenta o público dentro do museu. A pessoa vê a exposição do pátio e não entra. Se você não fizer nada no museu também, não muda.

O que muda, verdadeiramente, é você ter uma parte da exposição no pátio. Nesse caso a pessoa sabe que para continuar a ver, tem que entrar.

Pergunta Claudia Torres:

Mas, mesmo no dia de gratuidade, o público não é maior?

Resposta Victor De Wolf:

Não. Aumenta a frequência, mas a proporção de quem entra para a exposição é a mesma. Nunca equilibra.

Pergunta Claudia Torres:

Eu li no relatório que a equipa de vocês está um pouco defasada também...

Resposta Victor De Wolf:

Completamente.

Eu tenho a menor equipe da história do museu. Nunca teve tão pouco funcionário

no museu. Eu tenho zero de orçamento.

O meu orçamento é a bilheteria. Isso também é um problema grave. Eu acho que, assim, é um pouco entristecedor. Realmente, um museu que depende da Secretaria de Cultura de uma prefeitura é complicado porque muda a política, muda o partido de governança e o cara pega um Jair Bolsonaro que não gosta de arte... na Prefeitura de Niterói, desde que foi construído o museu, é mais ou menos o mesmo grupo político. Embora não seja exatamente, porque já foram brigados, mas é mais ou menos o mesmo.

O problema é que, nesse país, ninguém acredita em um museu de verdade. A gente não tem um projeto de museu, um projeto de país. Atualmente, por exemplo, a maior patrocinadora de museus é a Vale. (Cia. Siderúrgica Vale do Rio Doce) Simplesmente para uma compensação para limpar a imagem dela. A quantidade de besteira ambiental que ela faz. Então, pela Lei Rouanet, a maior patrocinadora hoje é a Vale. Isso não faz sentido no país. Aí, daqui a pouco, a Vale não quer mais limpar a sua consciência ambiental e ela para de patrocinar. Aí vai ser quem? Os museus fecham as portas, não é? Mas e se o projeto de museu que a gente quer para esse país, que a memória desse país tem que ser por Lei Rouanet (lei de incentivo fiscal para cultura) para a empresa privada ficar pagando qual é a memória desse país? Isso não faz nenhum sentido.

Niterói é uma cidade riquíssima. É uma das cidades mais ricas do país hoje porque tem a bacia de petróleo principal do país.

Não faz sentido o museu ter problemas estruturais, assim. Temos que fazer locação do museu para eventos para ter recursos. Alugamos o museu para um evento do Banco Santander outro dia para poder reformar o guarda-corpo do museu que estava caindo.

Não é possível um negócio desse, sabe?

Pergunta Claudia Torres:

Não, eu fico triste também como cidadã brasileira e eu fui moradora de Niterói. Eu nunca experienciei a coleção toda, mas, pelas obras, pela listagem que eu já vi, por algumas fotografias, pelas visitas ao website e tudo mais. Eu vejo que é uma coleção muito importante. Que é um recorte muito importante.

Resposta Victor De Wolf:

E é uma pena isso. Na minha gestão temos feito pouca exposição da coleção, porque custa dinheiro. Eu não tenho dinheiro para fazer. Eu não tenho dinheiro para trazer as obras do centro até o museu. Então, eu acabo trazendo mais exposições externas do que da própria coleção, fazendo leituras da própria coleção, porque da coleção, a gente tem que pagar. Não tem jeito.

O mínimo, a gente tem que pagar. Tem que pagar o transporte, tem que pagar o montador e tal. Quando eu faço exposição externa, a maior parte das vezes, elas já vêm pagas.

Pergunta Claudia Torres: É uma decisão terrível, porque você está decidindo não expor a sua coleção. É claro!

Resposta Victor De Wolf:

Na verdade, não há um pensamento de que o museu é uma coisa importante. O Axel Grael, atual prefeito, vai muito ao museu.

Ele fica horas dentro da exposição vendo, ele discute as exposições comigo, conversa e tal, mas não sei o que há no subconsciente nosso, do nosso povo, que não vai, entendeu? Ele me falou, o plano museológico foi ideia dele de fazer, o museu não tinha plano museológico. A reserva técnica, ele me chamou um dia e

falou assim: “olha, Vitor, faz a reserva técnica na minha gestão, ninguém mais vai fazer, você sabe que ninguém acha isso importante” então ele desapropriou a casa, e estamos fazendo a reserva técnica. Pelo menos é uma pessoa que ainda compreende essas questões, ele sabe dessas importâncias, é um cara que viaja o mundo, da família Grael, ele viaja, ele vai ao museu, ele gosta do museu, mas na estrutura política brasileira, o museu não é uma coisa importante.

Aí chega o sujeito imediatamente abaixo dele e deixa tudo parado lá em cima da mesa, os processos, os encaminhamentos. A gente fez a reforma do espelho d'água. Você imagina, o espelho d'água do museu que fica em cima da reserva técnica, estava há oito anos sem água porque infiltrava. Então a gente finalmente conseguiu, reformou.

Também foi a mesma coisa que ele falou, “faça na minha gestão porque depois ninguém vai fazer”. Mas aí a empresa de obras que faz a reforma, é a mesma empresa de obras que faz qualquer obra para a prefeitura. De qualquer jeito. O sujeito não está nem aí, se aquele patrimônio tombado é do Niemeyer e tal, aí reformou e reformou junto a iluminação. Colocou uma iluminação... um negócio que você fica irritado, porque você trabalha todo dia no lugar, você fala, por quê, cara? Por que você não contratou uma empresa decente para fazer? Porque é isso, a empresa que faz a licitação do MAC é a mesma que faz a licitação do pavimento da rua, da manutenção da encosta.

Não sabe que há uma tecnologia mais especializada para lidar com aquilo, com um museu. E é difícil, é difícil!

Pergunta Claudia Torres:

É, meus parabéns por você aceitar esse desafio.

Eu agradeço imenso essa oportunidade. Acho que corrobora um pouco o pensamento que tenho sobre esse diálogo da arquitetura com a obra de arte. Realmente é um diálogo difícil, é um desafio ainda maior num prédio como o do MAC, que é realmente uma escultura.

Resposta Victor De Wolf:

Mas, quando se tem essa tranquilidade, tem que transpor isso, tem que dialogar, tem que encarar, não tem jeito, do que dizer...” não dá pra montar nada aqui nesse lugar”. Não, eu sou o contrário disso. Eu nasci em Niterói, eu vi o museu ser construído, eu ia na obra ficar olhando com o meu pai.

Então, eu tenho o maior orgulho do museu. Eu fui secretário de Cultura da minha cidade e, para mim, eu achei que já tinha chegado no máximo. E, aí, depois, o prefeito vem e me convida para dirigir um símbolo da minha cidade. Eu falei, isso é um privilégio que pouquíssimas pessoas têm. Sim, sim, sim.

É um cargo único mesmo. É verdade. E eu não sou da área de museus. Eu sou produtor, minha área é de gestão. Sou também da área da arte contemporânea, exatamente, minha militância, minha atuação, sempre foi com o teatro. Tanto que eu relutei no início, eu falei, será?

Pergunta Claudia Torres:

Se você tem uma boa equipe de curadoria, de museologia, um bom diretor que seja formado em gestão mesmo, pode fazer o diferencial, de conseguir isso que você está conseguindo, de alguma forma, administrar esse caos.

Resposta Victor De Wolf:

É isso que eu faço, mas eu adoro, porque eu estou no lugar mais lindo da cidade,

eu estou no museu mais lindo, eu tenho a coleção mais linda do estado do Rio de Janeiro.

Pergunta Claudia Torres:

Muito bem!

Olha, Vitor, eu agradeço imensamente essa oportunidade. Eu peço a licença se depois eu tiver mais alguma questão, se eu posso te mandar um WhatsApp

Pode sim.

Transcribed by TurboScribe.ai. Go Unlimited to remove this message.