

# A ARQUITECTURA DO MUSEU DE ARTE

de arquivo a *site-specific*



Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura apresentada  
ao Departamento de Arquitectura, FCTUC em Fevereiro de 2015  
sob a orientação do Professor Doutor Pedro Pousada  
sob a co-orientação do Professor Doutor Nuno Grande

**Catarina Manuel Pinelo Fernandes**



**A ARQUITECTURA DO MUSEU DE ARTE**  
de arquivo a *site-specific*



*Ao professor Pedro Pousada pelas conversas motivadoras e pelo interesse e disponibilidade demonstrados ao longo deste trabalho.*

*Ao professor Nuno Grande pela exigência, disponibilidade e orientação neste tema.*

*À Dra. Sara Antónia Matos pela entrevista inspiradora e pela disponibilidade demonstrada desde o primeiro contacto.*

*Aos arquitectos João Mendes Ribeiro e Ricardo Carvalho pelas entrevistas que em muito enriqueceram este trabalho. Ao professor Delfim Sardo pelas conversas.*

*Aos meus pais pelo amor incondicional e porque sem eles nada disto seria possível.*

*Ao meu irmão pelo exemplo e carinho.*

*A todos os meus amigos que construíram comigo este percurso e se foram tornando na minha segunda família.*

*Ao João pela paciência e apoio em todos os momentos:*

**OBRIGADA**



## **PALAVRAS-CHAVE E RESUMO**

### **Palavras-chave:**

Museu, Arte, Obra de Arte, *Site-specific*, Memória, Arquivo, Lugar, Espaço Expositivo, Reintegração

### **Resumo:**

A arquitectura do museu de arte sofreu, durante as últimas décadas, uma expansão sem precedentes. Arte e Arquitectura lideram o debate em torno da instituição museológica e o conceito de *lugar* para a arte tem sido reformulado, assistindo-se a uma consolidação do mesmo enquanto elemento marcante no espaço urbano. Entendidos como espaços de memória e preservação da História, aliam a estas funções primordiais a capacidade de se reinventarem no tempo através do cruzamento entre arte e arquitectura. Quando estes dois saberes se intersectam, há uma abrangente possibilidade de estruturas que permitem a fruição do espaço expositivo, assim como das obras de arte que o completam.



O estudo de exemplos seleccionados, já inseridos na cidade, resultado de um processo de reintegração no território urbano, permitiram compreender como os paradigmas estudados se verificam, ou não, nestes modelos. A importância desta preferência vai além das premissas inerentes à arquitectura do museu de arte e prende-se com a oportunidade de incidir esta investigação em exemplos menos versados mas não menos interessantes, de escala mais controlada, contrastando com os grandes cânones arquitectónicos.

Procurando uma compreensão acerca das relações entre Arte e Arquitectura no espaço expositivo, esta investigação pretende reflectir acerca da vasta possibilidade de espaços gerados por este vínculo e simultaneamente perceber de que forma a arquitectura do museu de arte irá envolver-se na recepção da obra de arte por parte do espectador.



## KEY-WORDS AND ABSTRACT

### **Key-Words:**

Museum, Art, Artwork, Site-Specific, Memory, Archive, Place, Exhibition Space, Reinstatement

### **Abstract:**

Architecture of art museum experienced, during the last decades, an unprecedented expansion. Art and architecture lead the debate around the museum institutions and a concept of a place for art has been redesigned, permitting its consolidation as a striking element in the urban space. Understood as spaces of memory and history preservation, museums combine these primary functions and the ability to reinvent themselves along the time through the intersection between art and architecture. When these two knowledges are intersecting there is a wide possibility of structures which allows enjoying the relationship between the exhibition space and the artworks.



The selected case studies of this dissertation, which already were introduced in the city, result of a reintegration process in the urban space, they allowed us to understand how the studied paradigms are perceived, or not, in these practical models. The importance of this preference goes beyond the premises inherent to the architecture of art museum, and it is related with the opportunity to center this investigation in unusual examples, but not least important in opposition to greatest architecture's canons.

Hoping to understand the relationship between art and architecture in the exhibition space, this research proposes to think about the large possibilities created by these spaces and simultaneously understand in which way the architecture of art museum is deeply involved with the viewer.



## **SUMÁRIO**

19	<b>INTRODUÇÃO. Apresentação dos três casos de estudo</b>
45	<b>1. MUSEU, ESPAÇO EM PERMANENTE EVOLUÇÃO</b> <b>Uma síntese</b>
89	<b>2. O MUSEU E O LUGAR</b> <b>2.1 Apropriação do lugar nos três casos de estudo</b>
109	<b>3. ARTE: UM SISTEMA DE RELAÇÕES ESPACIAIS</b> <b>3.1 Relações espaciais nos três casos de estudo</b>
137	<b>4. O MUSEU COMO OBRA DE ARTE</b> <b>4.1 A objectualização nos três casos de estudo</b>
175	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>
185	<b>TEXTOS ANEXOS – Entrevistas</b>
239	<b>BIBLIOGRAFIA E FONTES DAS IMAGENS</b>



*A memória é a consciência inserida no tempo.*

Fernando Pessoa



## INTRODUÇÃO

*Arquitectura é a arte de organizar o espaço; melhor: a arte de organizar as relações do homem com o espaço*<sup>1</sup>.

Quando falamos de arte, nomeadamente do espaço que serve a arte, percebemos que a mesma participa na construção desse lugar quer na sua representação ideológica quer sensorial. O que caracteriza ou define o *lugar* para a arte? Como se processa a relação entre arte e espaço de exibição? A arte necessita de *um lugar* exclusivo? Ou será que vale por si só? Incitada pela curiosidade e satisfação que estas questões levantam e tendo em consideração o papel decisivo deste lugar e as divergentes ponderações por ele causadas, procuro compreender segundo que princípios se gere o seu desempenho e as relações que o mesmo proporciona.

---

<sup>1</sup> Taínha, M. (1994). *Arte, Profissão, Modo de vida*. J-A - Jornal dos Arquitectos 218-219, Antologia 1981-2004, p.161



Como é possível ler em *Architecture and Modernity*, a modernidade está constantemente em conflito com a tradição<sup>2</sup>. Com a introdução do pensamento moderno, a exaltação do novo aliada ao domínio do conceptual, tornaram conceitos como permanência e memória incompatíveis numa altura em que a arquitectura trabalhava segundo princípios que relativizavam a permanência física do objecto. Com o advento do pós-modernismo e a retoma de valores estéticos legitimou-se a ideia de tradição com um passado agora renovado, no qual a ideia de permanência ganha força nas mais variadas estratégias arquitectónicas.

Ao reflectirmos sobre o tema da Arquitectura do Museu de Arte, é necessário um enquadramento que possibilite uma clarificação e contextualização no que respeita à sua consolidação enquanto equipamento público, às transformações que sofreu nas últimas décadas e à importância da sua relação com a cidade e a sociedade.

Evolução, permanência e complexidade são cúmplices num processo que visa dar resposta às diferentes problemáticas que estão na base das estratégias de organização dos espaços museológicos. Encarregues da missão de estudar, conservar e dar a conhecer o património cultural das sociedades, são também lugares de memória que nos permitem uma negociação e articulação com o passado. *Um museu é um contentor de tempo*<sup>3</sup> e como lugar de produção de memórias, relaciona-se directamente com a ideia de cidade considerando também esta como colecionadora de objectos com memórias associadas.

Na linha metodológica desta dissertação pareceu pertinente a análise dos grandes paradigmas museológicos para posteriormente centrarmos esta pesquisa no estudo de exemplos de escala mais contida. A investigação incidiu em exemplos já estabelecidos na cidade, os quais compõem um diálogo com a mesma, servindo-se de lugares existentes, aproveitando estruturas devolutas que outrora foram pensadas

---

2 Heynen, H. (1999). *Architecture and Modernity: a critique*. MIT Press, Cambridge Massachusetts, London, England, p.10 [tradução livre] *Modernity is constantly in conflict with tradition*

3 Taborda, C. (2004). *Reserva Etnográfica do Museu da Luz, Mourão*. *Jornal dos Arquitectos – O Tempo*, 229, p.78



e edificadas para diferentes usos ao serviço da cidade.

A análise de opiniões como a de Carlos Guimarães, Josep Maria Montaner, Theodor Adorno, Sigfried Giedion estiveram na base para a formação de ideias e conceitos acerca do tema em estudo e permitiram sustentar e tornar mais coeso o pensamento acerca do mundo e da arquitectura do museu de arte.

Segundo uma base que envolve os temas inerentes à relação da arte com o seu espaço expositivo e de acordo com a multiplicidade de informação e pesquisa já realizada acerca deste tema decidiu-se *a priori* estudar exemplos resultantes de um processo de reabilitação e consequente reocupação, e também, perceber como os princípios utilizados nos grandes paradigmas museológicos se apreendem e manifestam nos casos de estudo seleccionados.

Começamos por um enquadramento e elucidação acerca da escolha dos três modelos museológicos. Todos situados em Portugal, foram pensados e projectados com a intenção preponderante de fazer face à situação actual vivida, numa sociedade em que a permanência da arquitectura se reflecte num olhar consciente de sucessivas gerações. A arquitectura assume um papel crucial no que respeita à passagem do tempo, à relevância da memória e à singularidade de determinadas construções.

Analisaremos o processo evolutivo ao qual o espaço museológico esteve sujeito desde a sua criação enquanto agregador de bens até à concepção propositada de um edifício em si com um método expositivo inerente, estudando as diversas recriações, inclusivamente, a recusa da instituição pelas vanguardas. A pertinência do museu e o seu papel na cidade serão posteriormente questionados, bem como o conceito de *site-specific* o qual nos encaminhará para a premissa comum aos três casos de estudo.

A investigação prossegue com a reflexão acerca das relações espaciais proporcionadas entre contentor e conteúdo expositivo segundo o intuito de perceber como as mesmas se processam, se os espaços expositivos são condicionantes ou limitadores e quais as premissas que estão na base da sua criação. Por fim, procurar-se-á compreender a ligação entre arte e arquitectura, questão já recorrente num processo



de criação, e perceber como se consegue uma relação consensual sem subordinação entre as várias dimensões.

Ao longo da presente dissertação o processo de abordagem dos temas e conceitos explorados parte de um estudo geral para o foco dos conhecimentos adquiridos em casos particulares e pontuais. Desta forma cada capítulo é iniciado com uma análise e interpretação global de cada tema, para seguidamente perceber de que forma a informação adquirida anteriormente se processa e verifica, ou não, nos exemplos singulares escolhidos.

Por forma a fortalecer o conhecimento obtido no âmbito desta dissertação considerou-se relevante a elaboração de entrevistas que permitissem cruzar opiniões que estão ou estiveram envolvidas na criação/vivência dos museus escolhidos e que de certo modo são responsáveis pelo seu desenvolvimento e funcionamento segundo os princípios que hoje se regem. As entrevistas foram realizadas à Dra. Sara Antónia Matos, directora do museu-atelier Júlio Pomar, ao arquitecto Ricardo Carvalho, co-autor do projecto do MUDE e ao arquitecto João Mendes Ribeiro, co-responsável pelo projecto do Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas e têm como ideia inicial o confronto de três concepções diferentes, num universo de relações em que arte e arquitectura são cúmplices.

Com este estudo, pretende-se reflectir acerca da relação entre arte e arquitectura e da abrangente possibilidade de espaços, estruturas e experiências proporcionados por este vínculo. Perceber como os espaços pensados para a arte a recebem e como a arquitectura do museu vai condicionar ou favorecer a recepção da obra de arte por parte do espectador. Interessa-nos perceber como a arquitectura, mais do que dar resposta a um programa funcional, consegue encontrar formas de interagir e proporcionar um diálogo entre espaço, objecto e ser humano.



MUDE- Museu do Design e da Moda, Lisboa, 2009  
Museu-Atelier Júlio Pomar, Lisboa, 2010  
Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas, Açores, 2014

## **Apresentação dos três casos de estudo**

No âmbito desta investigação acerca da Arquitectura do Museu de Arte e com o objectivo de conseguir exemplos materializadores dos conceitos expostos ao longo da mesma, surgiu a necessidade de aludir a obras que ilustrem as ideias expostas. Desta forma, incidi a minha pesquisa em três exemplos de edifícios que após um processo de reabilitação progrediram de edifícios em estado de deterioração e espaços devolutos a museus de arte – o MUDE - Museu do Design e da Moda, o Museu-Atelier Júlio Pomar e o Arquipélago – Centro de Artes Contemporâneas.

A escolha destes exemplos justifica-se pelo interesse presente nos edifícios. A escala mais controlada quando comparados com os grandes modelos museológicos igualmente estudados nesta dissertação, bem como a contínua reutilização e adaptação a novos programas e conteúdos distintos dos que inicialmente foram pensados para a sua construção, constituem o motivo de estudo da presente dissertação.

A importância desta preferência é reforçada pela opção projectual inerente à sua reabilitação, segundo premissas essenciais num processo de fazer frente à situação actual, permitindo desta forma reintegrar edifícios obsoletos que até então se encontravam desprovidos de utilização. Para tal, foram dotados de infra-estruturas adequadas, por forma a suportar um outro programa capaz de uma nova inclusão na malha urbana e conjuntamente melhorar o potencial turístico das cidades onde estes se inserem.

Implantados na cidade de Lisboa, o Museu do Design e da Moda e o Museu-Atelier Júlio Pomar, construções de séculos distintos, século XX e século XVII respectivamente, são possuidores de uma característica que os aproxima - pensados para abrigar uma programática ao serviço da cidade, uma sede do Banco Nacional Ultramarino (actual MUDE) e um antigo armazém da C. M. de Lisboa (actual Mu-



Localização MUDE - Museu do Design e da Moda

seu-Atelier Júlio Pomar), foram reconsiderados e reabilitados com o intuito de serem transformados em museus de arte. Da mesma forma, a antiga construção fabril do século XIX, destinada à produção de álcool e tabaco foi também recuperada por se encontrar bastante danificada e em condições devolutas com o propósito de se reintegrar no espaço urbano da ilha de São Miguel sendo criado o Centro de Artes para o Arquipélago dos Açores.

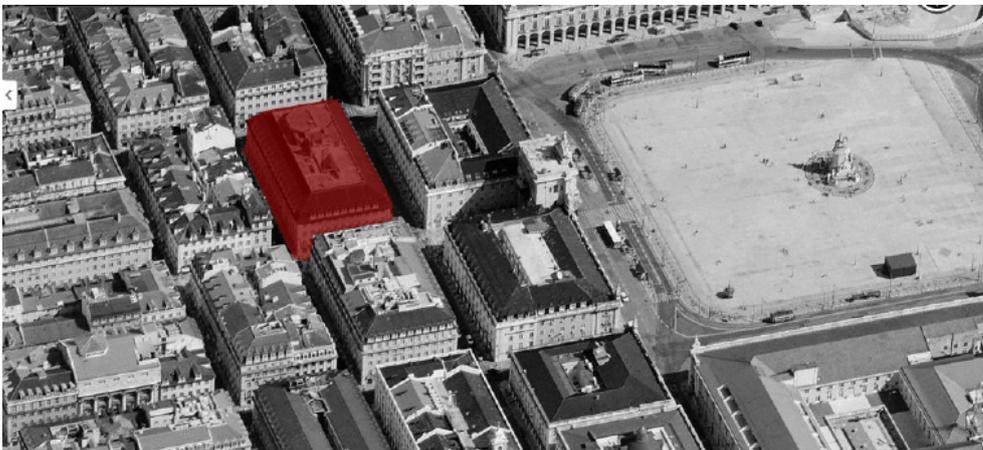
Localizado na Rua Augusta, nº24, junto ao Terreiro do Paço em Lisboa, o Museu do Design e da Moda, inicialmente instalado no CCB até 2006, foi estabelecido no antigo edifício do Banco Nacional Ultramarino e em Maio de 2009 abre pela primeira vez ao público. Pensado para proporcionar um conhecimento acerca da História do Design, não descarta o cruzamento com outros campos temáticos como a arquitectura, a dança, a fotografia e artes plásticas, facultando a quem o visita a possibilidade de uma aprendizagem através da intersecção destas diferentes leituras<sup>4</sup>.

A vetusta sede do BNU, edifício emblemático para a Baixa Pombalina, ocupa na totalidade o quarteirão em que se insere próximo do arco da Rua Augusta e foi recentemente adaptado e transformado em museu pelo *atelier* dos arquitectos Ricardo Carvalho e Joana Vilhena. Por forma a receber a colecção de design e moda de Francisco Capelo as obras de adaptação foram feitas tendo por base o projecto da autoria de Cristino Silva (1952) que perdurou até aos nossos dias devido a uma cuidada interpretação do espaço fazendo com que o primeiro objecto museológico a ser observado seja o próprio banco.

A inserção urbana do volume que diz respeito ao MUDE revela-se diluída na malha da cidade e uma vez pensado com o propósito de conter uma sede bancária, foi conferido ao piso térreo grande presença e importância visto que era *inteiramente dedicado ao atendimento de clientes (...)* e a sua inserção resultava numa *forte relação*

---

4 C.f. Cardoso, J. A. (2009). *Mude Finalmente*. Em <http://www.publico.pt/temas/jornal/mude-finalmente-307122>. Acedido em 20/05/2014



Inserção urbana MUDE - Museu do Design e da Moda

*urbana com as quatro ruas que envolvem o quarteirão (...)*<sup>5</sup>.

Essa mesma relação urbana revela uma importância singular qua antecede a sua existência enquanto museu, claramente é compreensível a sua situação excepcional de a um quarteirão corresponder um edifício.

Fruto de inúmeras alterações, o edifício do BNU, a datar da sua criação pelo arquitecto Tertuliano Marques (1920), até à actualidade foi sujeito a um longo processo de transformações. Ainda hoje é possível observar as marcas deixadas, na métrica pombalina no seu exterior, da autoria de Tertuliano Marques, e a intervenção de Cristino da Silva (1952) que optou pelo desenho de um balcão curvo em mármore que organiza todo o piso térreo<sup>6</sup>. Desde 1950, altura em que foi atingido por um incêndio, o qual não trouxe grande prejuízo, foi sujeito a diversas modificações nomeadamente o aumento das instalações permitindo ao edifício demonstrar a sua grandiosidade, importância e estabilidade financeira.

*Assumido como um banco próspero uma vez que lidava com o dinheiro proveniente das colónias (...) a arquitectura do banco pôde recorrer a materiais nobres, variados tipos de pedra, aço inox, entre outros que permitiram reforçar a sua imagem enquanto banco opulento*<sup>7</sup>.

Já mais tarde, uma última intervenção foi pensada para o edifício pelo Designer António Garcia, a construção de um auditório com 200 lugares (1990/1991). Com o decorrer do tempo o edifício que outrora se assumia imponente, foi perdendo relevância alojando cada vez menos serviços. Nove anos passados foi necessário intervir novamente, desta vez na estrutura do mesmo que começara a apresentar

---

5 Carvalho, R. & Vilhena, J. (2010). *MUDE - Museu do design e da moda*, Arquitectura Ibérica #34 – Cultura, p.144

6 Cf. Cid, C. C. (2013). *O contributo de um museu de design para a preservação da cultura popular. O MUDE - Museu do design e da Moda, Coleção Francisco Capelo e a exposição Museu Rural do Século XXI*. Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Portugal, p.43

7 Entrevista realizada ao arquitecto Ricardo Carvalho, arquitecto do projecto de instalação do MUDE. Consultar em anexos



deficiências<sup>8</sup>.

Em 2001 foi desenhado um novo projecto para o edifício do banco, com a assinatura do arquitecto Dante Macedo e simultaneamente os bens do BNU estavam a ser transferidos para a Caixa Geral de Depósitos (CGD). As obras de demolição de interiores iniciaram-se em 2003 e o edifício ficou desprovido de revestimentos, com a estrutura de betão à vista muito próximo de uma ruína.

Quando surge o propósito de dotar o edifício de um outro programa e desta vez conceder-lhe um carácter cultural (2005) estava subjacente o interesse de favorecer a Baixa Pombalina fortificando as relações que o próprio permitia com a Rua Augusta e simultaneamente usufruir da sua localização ideal para atrair público quer turístico quer nacional. Todavia, por motivo de preservação patrimonial, o IPPAR mandou interromper as obras de remodelação já iniciadas anteriormente, com o intuito de preservar as zonas nobres do edifício. Processo moroso que levou a CGD a optar por vender o imóvel o qual, devido à passagem do tempo, se tornou num espaço devoluto até Setembro de 2007<sup>9</sup>.

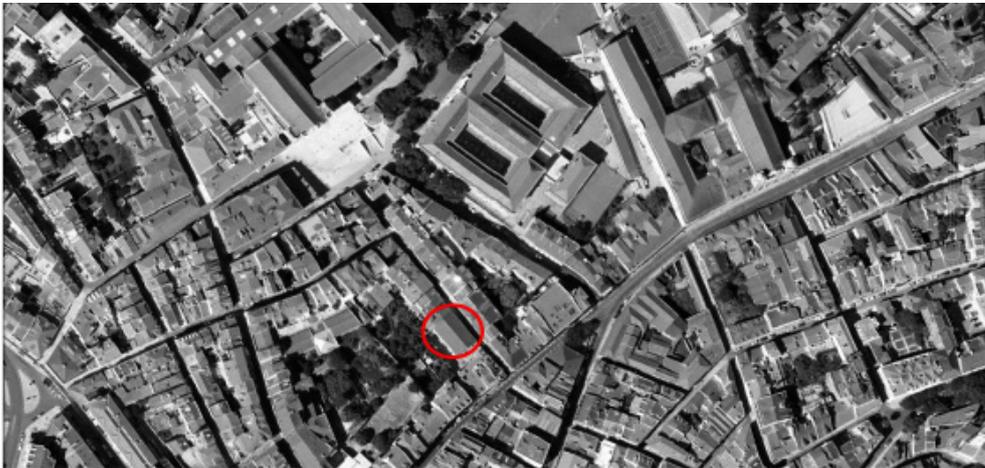
Dois anos mais tarde, a Câmara Municipal de Lisboa adquiriu o antigo banco e decidiu aí instalar o Museu do Design e da Moda – MUDE. Visitado por Bárbara Coutinho (actual directora do museu) que se fez acompanhar por Francisco Capelo, António Costa (já presidente da Câmara de Lisboa) e o arquitecto Manuel Salgado, encontraram no mesmo, embora se apresentasse como um local *fechado, suspenso no tempo e quase abandonado*,<sup>10</sup> características importantes como a sua localização central conjunta com a proximidade à Praça do Comércio e consequentemente o rio, qualidades que levaram os interessados a continuar o processo de adaptação do

---

8 Cf. Fernandes, A.C.P. (2013) *O edifício sede do BNU: Reutilização adaptativa no contexto da Baixa Pombalina: de Banco a Museu*. Dissertação de mestrado em Arquitectura – Universidade Técnica de Lisboa, Portugal, pp.32-33

9 Cf. Fernandes, A.C.P. (2013) *O edifício sede do BNU: Reutilização adaptativa no contexto da Baixa Pombalina: de Banco a Museu*. Dissertação de mestrado em Arquitectura – Universidade Técnica de Lisboa, Portugal, pp.32-33

10 Galvão, J. (2014). Bárbara Coutinho em *Uma viagem ao MUDE*. *Lux Woman*, nº 156, p.30



Localização Museu-Atelier Júlio Pomar

banco a museu deixando de parte a conjuntura económica. *Havendo dinheiro, a obra não resultaria, num layout tão característico que torna hoje o MUDE único a nível mundial*<sup>11</sup>.

É importante ter em consideração a passagem do tempo bem como o testemunho por esta deixado no próprio edifício revelando assim a qualidade do desenho arquitectónico tão característico do mesmo e as diferentes épocas em que foi intervenção. É de igual modo relevante ter consciência que é ainda possível confirmar tais marcas no edifício devido às opções de projecto tomadas pelo *atelier* dos arquitectos que tornaram o MUDE, enquanto instituição museológica, possível de acontecer naquele lugar.

O Museu-Atelier Júlio Pomar situado na rua do Vale, igualmente em Lisboa, origina um novo equipamento cultural instalado num edifício camarário (adquirido em 2000) que anteriormente, durante o século XVII, se encontrava destinado a armazéns. Foi reabilitado de acordo com o projecto do arquitecto Álvaro Siza com o intuito de preservar e divulgar a obra do artista plástico Júlio Pomar.

*(...) a Câmara Municipal de Lisboa em conjunto com o artista consideraram que este local era ideal para fazer um atelier para o pintor e simultaneamente para mostrar a sua obra*<sup>12</sup>.

Se inicialmente a ideia era conceber um atelier para o pintor, depressa evoluiu para um museu onde seria possível expor a sua obra – um volume discretamente integrado na malha urbana do Bairro Alto<sup>13</sup>. *O que acabou por acontecer foi que o Júlio Pomar, enquanto amigo do arquitecto Álvaro Siza (e percebendo a importância que um arquitecto pode ter para um espaço e até para a vida de um museu), sugeriu à Câmara*

---

11 Galvão, J. (2014). Bárbara Coutinho em *Uma viagem ao MUDE. Lux Woman*, nº 156, p.30

12 Entrevista realizada à Dra. Sara Antónia Matos, directora do Museu-Atelier Júlio Pomar. Consultar em anexos

13 Em <http://ateliermuseujulioanmar.pt/museu/arquitectura/arquitectura.html>. Acedido em 02/06/2014



Inserção urbana Museu-Atelier Júlio Pomar

*ser o arquitecto Siza a fazer a reabilitação do espaço*<sup>14</sup>.

Paralelamente é possível estabelecer parâmetros que aproximam estes dois exemplos de museu visto que ambos se situam na mesma linha de pensamento - idealizar um espaço para abrigar determinado tipo de arte. Em ambos os casos a prioridade determinante incide em reaproveitar edifícios desabitados conferindo-lhe características que os capacitem de desempenhar a póstera função de museu. Estamos perante a idealização de um contentor específico pensado para um conteúdo específico posto que, cada um destes contentores de arte tem inerente à sua construção uma colecção previamente definida; o MUDE foi reabilitado por forma a ser possível receber a colecção de Design e Moda de Francisco Capelo, assim como o Museu-Atelier foi pensado para abrigar e dar a conhecer toda a obra do artista plástico Júlio Pomar.

Ainda que seja constante o título de *Atelier*, quando nos referimos ao Atelier-Museu, este é meramente simbólico, visto que primeiramente foi pensado como o espaço em que o artista plástico passaria a produzir as suas obras e só posteriormente expô-las nesse mesmo lugar, o que acabou por não se verificar, mantendo-se o atelier na sua zona de residência (em frente ao novo museu).

*Desde a compra até à conclusão do projecto passaram cerca de 10 anos (...) Considerou-se então que a melhor opção era transformar o espaço num local exclusivo de mostra. Quando eu entrei para a direcção do museu, o nome do equipamento ainda estava por definir e como a tipologia do espaço, com uma dimensão quase doméstica, está relacionada com a função de atelier - local de criação - achei fundamental que o conceito de atelier (um conceito ligado ao espaço e à estrutura arquitectónica) figurasse no nome do museu*<sup>15</sup>.

Quando confrontado com o edifício existente, o arquitecto Álvaro Siza optou

---

14 Entrevista realizada à Dra. Sara Antónia Matos, directora do Museu-Atelier Júlio Pomar. Consultar em anexos

15 Ibidem



Localização Arquipélago-Centro de Artes Contemporâneas

por manter ao máximo o desenho original da construção primordial. Desta forma imediatamente se afasta dos modelos museus tradicionais – com os quais está habituado a trabalhar – uma vez que este edifício tira partido da característica que o aproxima da escala doméstica, de uma casa, do que propriamente dos edifícios de grande escala normalmente associados aos museus. *De facto, o Siza não procurou fazer um museu fechado sobre si mesmo, de tipo “caixa-branca”. Manteve a traça das janelas, a altura do edifício original, de modo que o equipamento se integrasse no bairro*<sup>16</sup>.

A par da análise dos dois primeiros exemplos surge um terceiro que, embora com características semelhantes, apresenta determinadas singularidades que o individualizam relativamente aos anteriores. Situado na Ribeira Grande, na ilha de São Miguel, nos Açores e localizado numa antiga construção fabril do século XIX, edifício devoluto, muito próximo da condição de ruína, o Centro de Artes Contemporâneas pretende difundir a cultura contemporânea do arquipélago dos Açores.

Exemplo de arquitectura industrial insular dos finais do século XIX que anteriormente dizia respeito a uma fábrica de álcool e tabaco, foi projectado com o propósito de diminuir o distanciamento relativamente aos continentes.

Pensado numa dualidade de funções, no âmbito de um concurso ganho pelo atelier João Mendes Ribeiro e pelo atelier Menos é Mais (Francisco Vieira de Campos e Cristina Guedes) e , foi idealizado para acolher exposições de arte contemporânea, bem como servir de interface entre a cultura da ilha e a cultura dos continentes.

Projectado segundo uma lógica de diálogo entre o existente, antiga construção fabril e a proposta actual, foram acrescentados dois novos volumes destinados a distintas funcionalidades que a antiga fábrica não conseguia oferecer. Tal opção surge para cumprir o pressuposto principal para a criação do Centro de Artes, ou seja, reformular o espaço para que se constituísse mais do que um lugar para abrigar Arte mas, também, um ponto de produção/criação da mesma. Neste contexto foi

---

<sup>16</sup> Entrevista realizada à Dra. Sara Antónia Matos, directora do Museu-Atelier Júlio Pomar. Consultar em anexos.



Inserção urbana Arquipélago-Centro de Artes Contemporâneas

necessário dotá-lo de condições para a permanência de artistas convidados, e, daí a preocupação de projectar residências para estes permanecerem no Centro de Artes enquanto concebem as respectivas obras de arte que, posteriormente, farão parte do acervo do próprio Centro. (...) *o que nos pareceu mais estimulante era um convidar um artista com reconhecimento a nível mundial (...) para residir, montar uma exposição e depois a partir daí fazer uma digressão*<sup>17</sup>.

Se tentarmos um paralelismo entre este caso de estudo, que mais que um museu se assume como um Centro de Artes, e nos focarmos nas três salas longitudinais, percebemos que existe uma proximidade com o Atelier-Museu Júlio Pomar na medida em que, embora numa escala mais alargada, o ambiente interior destes espaços partilhe das características a que os museus tradicionais nos habituaram, diferentemente do ambiente *sui generis* vivido no interior do MUDE.

Se, por outro lado, considerarmos, tal como Pedro Cabrita Reis<sup>18</sup> observou numa visita ao local ainda em construção, que maioritariamente os espaços que constituem o Centro de Artes revelam características favoráveis para a exposição de Arte, estamos perante uma atmosfera que novamente se afasta do tradicional e do espaço sacralizado para se aproximar de um espaço menos convencional, com um ambiente mais próximo do quotidiano, sem paredes brancas. Falamos dos espaços que dizem respeito às oficinas/laboratórios e aos espaços *em aberto*, caves abobadadas e celas que se situam no piso 0, as quais foram pensadas para a produção de arte e que assumem uma ambivalência visto que, se os artistas entenderem, podem ser apreciados como espaços de exposição.

Quer em termos programáticos quer conceptuais, este novo espaço para a Arte faz a transição, e, ainda, permite uma mediação entre os outros dois exemplos escolhidos. Uma vez centrados no modelo que o MUDE apresenta enquanto museu,

---

17 Entrevista realizada ao arquitecto João Mendes Ribeiro, arquitecto do Arquipélago – Centro de Artes Contemporâneas dos Açores. Consultar em anexos

18 Cf. Entrevista realizada ao arquitecto João Mendes Ribeiro, arquitecto do Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas dos Açores. Consultar em anexos



participamos num espaço que pela sua singularidade em nada se compara com o Museu-Atelier Júlio Pomar, que, dos três exemplos estudados, é o mais próximo do conceito tradicional. Desta forma, o Centro de Artes introduz uma nova concepção no que respeita à exposição das obras de arte e simultaneamente proporciona uma coerência entre os três casos de estudo. Se por um lado estudamos a atmosfera de uma ruína que foi readaptada para receber artefactos mantendo a sua memória e condição de espera, oferecendo desta forma um ambiente distinto do comum, por outro encontramos um museu o qual foi reabilitado segundo princípios que obedecem ao tradicional. Na sua condição de Centro de Artes, permite um misto de atmosferas e admite, simultaneamente, a experiência de espaços tradicionais e áreas de exposição com características excepcionais no que respeita à mostra de obras de arte.



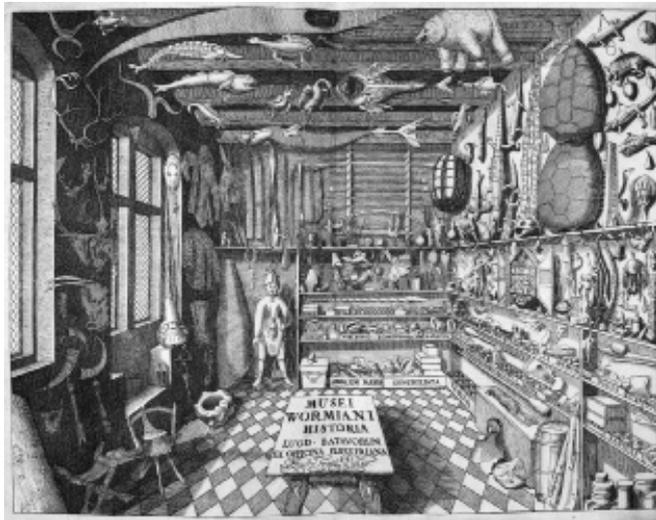
## 1. MUSEU, ESPAÇO EM PERMANENTE EVOLUÇÃO

### Uma síntese

Na sua génese o museu constituía-se como uma reserva não só no sentido da preservação dos mitos e da relação da subjectividade humana com esses mitos<sup>19</sup> mas também no teste que implicava limites de razoabilidade da acumulação heteróclita (isto é, um teste à eleição dos objectos definidores da memória e identidade de uma comunidade). Na Acrópole ateniense (Séc. V A.C.), ou no Fórum romano do período Republicano e Imperial, o museu possuía uma dimensão votiva combinando as propriedades do sagrado (a alegoria fundacional do cosmos, o trabalho das musas) e do profano (a geografia e a alteridade do realmente vivido). O museu era o *thesaurus* dessas propriedades. Era, portanto, um espaço onde as aporias da condição humana se posicionavam fora das contingências históricas e diante de um olhar inicialmente restrito, controlado e progressivamente amador. Tal comportamento contrastava com a onipotência divina (o que era presenciado mas não era dominado nem compreendido pelo entendimento humano) com a vontade humana (com os vestígios das

---

19 Cf. Kiefer, F. (2000). *Arquitectura de museus*, Arqtexto, p.12



*Kunstkabinett, 1654*

suas acções: os despojos de guerra, os bens simbólicos).

Mas a história do Museu não esgota as suas potencialidades nesses períodos fundacionais, isto apesar de, nos nossos dias, se manterem intactas algumas dessas características ontológicas como a relação semântica e a proximidade fonética entre *Mouseion* (musa) e *Mausōleion* (túmulo).

*Museus: dormitórios públicos em que se descansa para sempre junto a seres odiados ou desconhecidos! Museus: absurdos matadouros de pintores e escultores, que se vão trucidando ferozmente a golpes de cores e linhas, ao longo das paredes disputadas!*<sup>20</sup>

Tal associação serviu para que no Manifesto Futurista (1909) Marinetti ligasse a estagnação dos museus italianos à imobilidade dos sepulcros<sup>21</sup>; e não podemos considerar que o conceito do *white cube* propõe modos de ver (e teatralizar) a arte que possui ressonâncias clássicas, não reencontramos nas suas paredes brancas a *luz branca da escultura grega* de que falava o escultor basco Eduardo Chillida<sup>22</sup>?

Talvez o arquétipo daquilo que hoje associamos a um museu (uma colecção associada a uma biblioteca específica e a um corpo de académicos encarregue da preservação e do estudo do respectivo acervo) remeta para o Museu de Alexandria erguido pelo General Macedónio Ptolomeu Soter no Séc 3 A.C., ou mesmo para o conceito de *pinacoteca* praticado pela cultura greco-romana e para o seu carácter de

20 Marinetti, F. T. (1909). Manifesto Futurista. Em <https://comaarte.files.wordpress.com/2013/06/manifesto-do-futurismo.pdf>. Acedido em 6/03/2014

21 O filósofo alemão Theodor Adorno exporá no seu ensaio *Valéry Proust Museum* publicado numa colectânea de estudos sobre arte e música (1952-1955), argumentos semelhantes: *A palavra alemã «Museal»* (que designa algo que é semelhante ao museu) tem tonalidades desagradáveis. Descreve objectos com os quais o observador já não mantém uma relação vital e que se encontram no processo de morrerem. Esses objectos devem a sua preservação mais ao respeito histórico do que às necessidades do presente. O Museu e o mausoléu estão ligados por mais do que associações fonéticas. Os Museus são os sepulcros de família dos objectos artísticos. *Apud* Witcomb, A. (2003). *Re-imaginig the Museum: Beyond the Mausoleum*, London: Routledge, p.102; No mesmo texto Andrea, observa um dualismo recorrente no debate sobre os museus, dualismo que se prolongou até à contemporaneidade, e onde se opõe a visão da vanguarda, que define o museu como um bastião da Cultura erudita, adversário “ossificado” da modernidade, ou do mesmo museu lido pelos seus apologistas como o emblema dessa mesma modernidade e das suas ambições teleológicas.

22 Chillida viria mais tarde descobrir que a sua empatia se encontrava na *luz negra* dos metais. *Cf. An Interview with Eduardo Chillida* em Sculpture Magazine. Em <http://www.sculpture.org/documents/scmag97/childa/sm-chlda.shtml>, acedido em 14/5/2014



*Ashmolean Museum, 1683*  
*British Museum, 1753*

exposição no espaço público.

Contudo a relação entre a ideia de reserva, de acumulação segundo uma ordem racional, de objectos raros, de curiosidades do mundo, de troféus ou ídolos, e a de edifício é relativamente recente situando-se a sua concepção jurídica e arquitectónica (incluindo-se aqui a reforma de antigos palácios e de edifícios conventuais) nos finais do século XVII. A concepção propositada de um edifício específico fortifica-se com a criação do Museu Ashmolean na Universidade de Oxford que a partir de 1683 expõe ao público a colecção de Elias Ashmole, mas sobretudo no século XVIII com a criação em 1753 do British Museum e a transformação do Louvre num museu nacional durante a Revolução Francesa<sup>23</sup>.

O museu começa portanto por ser uma ideia, um modo de agregar bens, antes de ser um edifício e um processo expositivo. Ainda hoje essa reciprocidade é contraditória se considerarmos que no caso da Tate Modern a reputação arquitectónica do edifício e a escala monumental das suas salas compensaram na sua inauguração em 2000 o carácter modesto da sua colecção<sup>24</sup>.

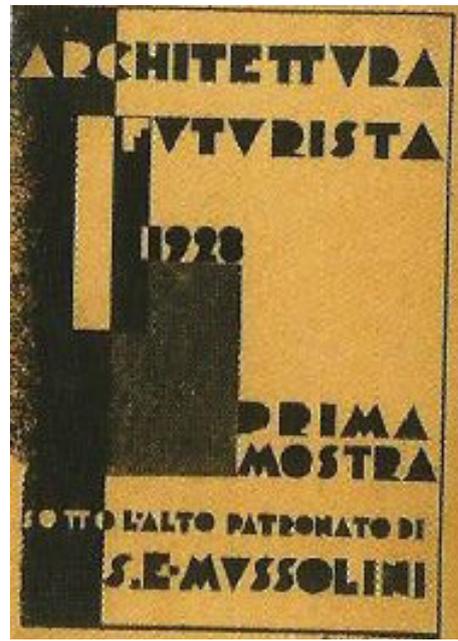
A instituição museu foi aquela que melhor se adaptou às mudanças culturais, aos traumas políticos e às catástrofes demográficas que definiram a história da humanidade. A explicação talvez resida no facto de, no museu, sobrenaturalizar a experiência humana nos seus limites de grandeza e de miséria: a pilhagem torna-se dádiva e resgate; o exótico e o excêntrico revelam-se como possível imagem dos interstícios do humano (a luta quotidiana do Homo Sapiens entre barbárie e civilização), o gosto pessoal dilui-se na arbitrariedade dos sistemas de classificação, a obsolescência tecnológica mas também as invenções falhadas da criatividade humana aparecem expostas como memória mórfica de um passado que foi quotidiano.

Assumida desde o modernismo artístico, como uma estrutura em colapso e

---

23 Cf. Lewis, G. *The history of museums*. Acedido em 18/05/2014 em <http://www.britannica.com/EB-checked/topic/398827/history-of-museums>.

24 Cf. The Economist (2013). On a wing and prayer. *Why so many museums are venturing new works*. Acedido em 30/5/2014 em <http://www.economist.com/news/special-report/21591705-why-so-many-museums-are-venturing-new-works-wing-and-prayer>.



*Ponte e Estudo de Volumes. Desenho de perspectiva. Mario Chiattone, 1914 (esq.)  
Catálogo para a primeira exposição de arquitectura futurista, 1928 (dir.)*

irremediavelmente obsoleta - a associação que as vanguardas fazem entre museu e ruína é recorrente<sup>25</sup> - esta instituição conseguiu, através da criação de novos programas, bem como de modelos espaciais que lhe conferiram durabilidade, permanecer e recriar-se ao longo dos anos. Com efeito o museu tornou-se nos nossos dias um dos dispositivos mais eficazes na afirmação histórica dos regimes de ocularidade e de naturalização dos símbolos (dos modos de ver e de impor ideologicamente e politicamente uma visão do mundo).<sup>26</sup> Nele relacionam-se o visível e o visual, a imagem em bruto e a imagem (com sentido). Porém, exactamente, por se situar na linha descontínua e interrompida do espaço-tempo, o museu não deixa de ser, dentro desse fluxo e como efeito desse fluxo, uma investigação (um mapa e um arquivo) sobre os processos de complexificação do mundo (e da sua definição e justificação). É simultaneamente uma investigação que diante da colecção dos vestígios dessa alteridade, ambiciona (e deseja) encontrar invariâncias históricas, traços constantes, comuns, entre as diferentes épocas da criatividade humana.

Um recente artigo da revista *Economist*<sup>27</sup> - salientava que a arte contemporânea se tinha transformado no principal corpo temático dos novos equipamentos culturais erguidos nos países mais industrializados. No mundo do G20, de Brisbane a Seoul, de Shanghai à Cidade do México, a acumulação capitalista, redireccionou parte dos seus investimentos imobiliários para macro-estruturas ligadas à exibição de arte contemporânea. Se nuns casos esse esforço serve para hospedar colecções pré-existentes sendo portanto um contentor específico para um conteúdo específico, muitas outras vezes serve um objectivo estratégico - como a reabilitação e reconversão de edifícios tornados tecnologicamente obsoletos ou como agente de renovação do po-

25 Filippo Marinetti, no seu *Manifesto Futurista* de 1909 apelidou os Museus e Bibliotecas de *cemitérios* e exigindo a sua destruição. Simultaneamente, Jean Cocteau qualificou o Louvre como um *depósito de cadáveres* em Montaner, J.M. (2003). *Museos para el siglo XXI*, tradução Eliana Aguiar, Editorial Gustavo Gili, SA Barcelona

26 C.f. Tucherman, I. & Cavalcanti, C.C.B. (2010). *Museus: Dispositivos de Curiosidade*. Comunicação, Mídia e Consumo - São Paulo, vol.7, pp. 141-158

27 *Why so many museums are venturing into new works*. 21/12/2013 <http://www.economist.com/news/special-report/21591705-why-so-many-museums-are-venturing-new-works-wing-and-prayer>. Acedido em 30/5/2014.



*The Weather Project*, Olafur Eliasson, Tate Modern, 2000

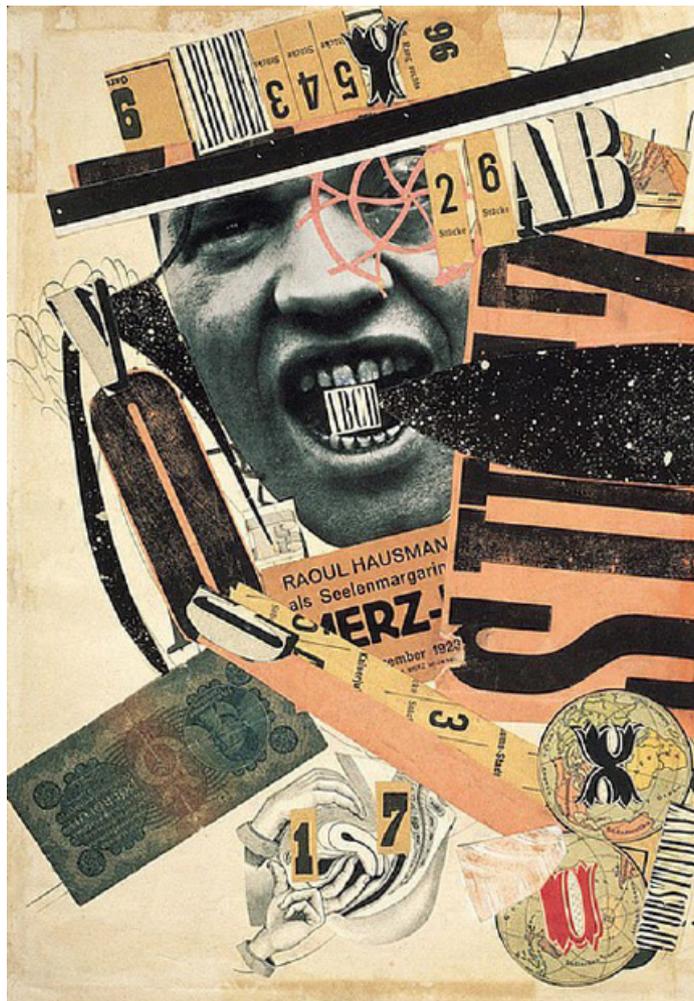
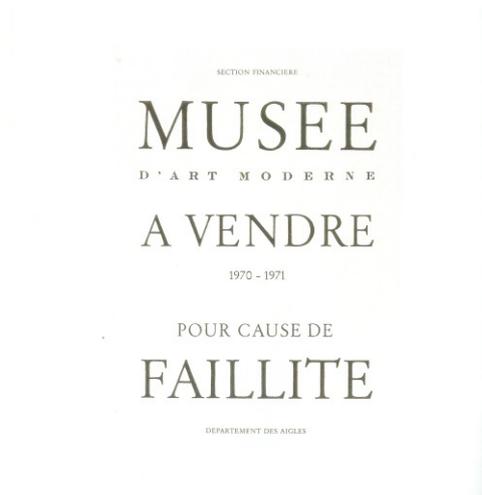
tencial turístico de uma cidade ou de um território. Propósito que separa a ideia de museu de um projecto de emancipação e o aproxima da lógica do comércio das artes e da dinâmica produtiva das indústrias culturais.

Apesar da *brandização*<sup>28</sup> (e.g. o Global Guggenheim: Nova Iorque, Veneza, Bilbao, Berlim, e Las Vegas; ou a versão francesa com o Pompidou-Metz), e da *glamourização* das colecções se valer muitas vezes da arquitectura, a verdade é que o museu de arte contemporânea é talvez o espaço onde o dispositivo-museu se coloca diante dos seus impasses: como armazenar e presentificar, enquanto capital cultural, algo que pela sua própria natureza desencoraja a finitude de uma nomeação/classificação? Como expor e sobretudo espacializar algo que questiona (e escapa) (a)os seus próprios cânones, algo que nasce historicamente da especialização (de padrões artísticos, de uma narrativa de técnicas e estilos) e de um esforço para conciliar a manufactura e o trabalho intelectual através da invenção de um autor?

O museu de arte contemporânea é também um produto material das aporias da História da Arte e são claramente reflexivos dessa natureza, a sua lógica expositiva, a estetização dos modos de mediatizar os seus conteúdos e a dimensão arquitectónica da sua relação entre utilitarismo e simbolismo. Talvez seja a deslocação do problema ontológico (o que é a arte?) para o fenomenológico (quando há arte?) um dos processos de reinvenção do museu, devedor, também, das contribuições proporcionadas pelos artistas que utilizaram o seu conceito ou que o tomaram como *musa*.

---

28 Sobre o debate em torno do *museum branding* remeto para a mesa redonda que resultou das conferências do *Harvard Program for Art museum directors* (evento que foi posteriormente publicado com edição de James Cuno sob o título de *Whose Muse: Art Museums and the public trust*, Princeton: Princeton University Press) e que reuniu em 2000-2001, seis directores de museus Americanos e Britânicos. Apesar de ter decorrido há mais de uma década o debate mantém a sua actualidade pela inquietação que se manifesta entre os autores sobre o futuro do museu de arte diante do fenómeno corporativo e o mimetismo em relação à cultura do “*shopping mall*” e do empreendedorismo a que o espaço museológico e as estratégias curatoriais se viam pressionadas a adoptar para conquistarem públicos e aumentarem o número de visitantes justificando assim os apoios estatais e privados aos seus programas. A imersão na materialidade do comércio e do lucro pode dissipar a identidade original do museu e este para ser articulado e atraente deve sobretudo apoiar-se no seu próprio trabalho especializado e em projectos curatoriais capazes de denotar um sentido mais relacional e contemporâneo entre as diferentes partes do acervo mas tendo como perspectiva a integridade conceptual e contextual do que é apresentado ao público.



*Musée d'art moderne a vendre*, Catálogo Kunstmarkt de Colonia, Marcel Broodthaers, 1971  
Cartaz Poema, Raoul Hausmann, 1918

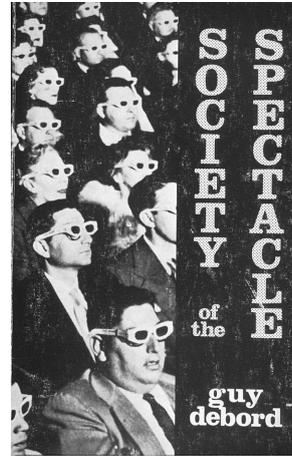
A este propósito o MoMA organizou em 1999 a exposição *The Museum as muse: Artists reflect*<sup>29</sup> da qual fez parte uma plêiade de artistas passando pelos inevitáveis Marcel Duchamp e El Lissitzky e incluindo Vito Acconci, Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Robert Filiou, Jan Dibbets, Christian Boltansky, Jeff Wall, Mark Dion, Fred Wilson entre muitos outros. Essa reinvenção reflectiu portanto sobre a capacidade de problematizar em acto o seu conteúdo (os objectos e as situações artísticas) e em particular a capacidade de voltar a discernir uma ideia de totalidade pela exposição do heteróclito e do contraditório e não pela sua ocultação.

De facto, a relação ao longo do século XX entre artistas e museu nunca foi neutra; consensos e passividade parecem estar muitas vezes ausentes da sua história comum. O passado foi interpretado pelo modernismo heróico como uma ameaça ao futuro e o museu auto-representava-se como essa viagem no tempo, retroactiva e moral - o eterno retorno que ameaçava a ideia de progresso.

A destruição dos museus constituiu um projecto e programa de acção dos modernistas desde as propostas iconoclastas dos futuristas passando por Kasimir Malevitch que no seu Manifesto *Do Cubismo ao Suprematismo* de 1915<sup>30</sup> tomava como fundamental incendiar os conteúdos dos museus. Atravessando os entusiasmos *anti-arte* dos dadaístas e a crítica dos construtivistas ao museu, lido por estes como agente ideológico da estética burguesa, as neovanguardas europeias da década de 60, (em particular pela Internacional Situacionista (1957-1972), pelo grupo Flu-

29 James Cuno afirma durante o debate (p.176): "(...): A minha percepção é que o "brand" é algo que se impõe a alguma coisa, (...). Não é algo que provenha da natureza e história do museu, algo que surja aos olhos do público como resultado de se fazer um bom trabalho. É mais como algo que se decide mercantilar depois de se discutir nos bastidores e de se estudar públicos-alvo. É acerca de uma imagem que se pretende que o público tenha de nós; não uma que se ganhou (...) depois da experiência que ao fim de vários anos o público adquiriu em relação ao nosso trabalho. "Brand" é moda. É descartável: agora, neste ano, para o ano já não. Acho que vimos alguns museus tentarem acentuar o seu "brand" ou a tentar gerir o seu "brand" e a tentar construir relações e contactos com patrocinadores que talvez possam interessar-se por negociar com aquele "brand". No fim de contas este tipo de estratégia apenas revela o vazio da instituição que a aplica. Cf. MoMA Exhibitions. (1999). *The Museum as muse: Artists reflect*. <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/185>. Acedido em 25/04/2014

30 Apud Ripelino A.M. (1986). *Mayakowsky e o teatro de vanguarda*, São Paulo: Editora Perspectiva, p.38. Cf. Groys, B. *The Struggle against the Museum; or the display of art in totalitarian space*. In Sherman, D. J. & Rogoff, I. (1994), 2001). (Ed.). *Museum Culture, Histories, Discourses, Spectacles*. London: Routledge



Sala suprematista na exposição 0.10 - *A última exposição cubo futurista*, Petrogrado, 1915  
Capa do livro *Sociedade do Espéctaculo*, Guy Debord, 1967  
Grupo Fluxus, 1962-1978

xus (1962-1978) e pelo grupo italiano Arte povera, 1967)<sup>31</sup>, respondem ao fenómeno museológico e a uma arte transgressiva cada vez mais oficial através da crítica das instituições assim como do sistema artístico. Vigora a procura por lugares e condições espaciais que contrariassem a recepção higienizada e o controlo social intrínseco aos custosos equipamentos culturais que a Europa começava a erguer como destino urbano e turístico. Gerava-se então uma nova dicotomia entre a ideia de espaço como gerador de matéria que permitia a arte acontecer (visão política que exaltava a importância dos museus como espaço de liberdade) e a visão contrária dos artistas que suspeitavam da estratégia de apaziguamento social associado à invenção do museu de arte moderna.

Mas serão contraditoriamente, as estratégias de apropriação e refuncionalização do espaço construído, do espaço expositivo que darão, como veremos, novo fôlego à experiência dos museus; aqueles que o queriam *matar* ensinaram-no a ser outra coisa.

Ainda que não configurando estas dissidências em relação à legitimação institucional da arte e se nos apoiarmos no exemplo da escola de Nova Iorque (os expressionistas abstractos, Franz Kline, William de Kooning, Clifford Still, Jackson Pollock, mas também os *hard edge painters*; Mark Rothko, Morris Lewis, Barnett Newman, Ad Reinhardt), verificamos que o fora de escala das suas superfícies parietais coloca novos problemas de recepção e activa de um modo multissensorial a participação do espectador. A ideia de imersividade está presente no trabalho destes artistas e reclama uma espacialidade e condições de contemplação (silêncio, controle de luminosidade, controle dos percursos) que só um dispositivo templário como o museu pode garantir em permanência.

Posto noutra modo: o modernismo tem uma postura contraditória em relação ao museu rejeitando-o e admitindo-o, em simultâneo, como seu lugar de destino.

---

31 Peter Bürger, crítico literário alemão, apelidou estes grupos de *neovanguardas*, os quais pretendiam continuar a luta já anteriormente iniciada pelas vanguardas dos anos 20 no que diz respeito à autonomia da instituição da arte.



*Art of this Century*, Frederick Kiesler, 1942

No caso específico da pintura norte-americana (cujos autores não são simpatizantes activos da ideia de museu) o museu aparece, contraditoriamente, como o suporte que com maior eficácia coloca num mesmo movimento e numa mesma finalidade a história de arte passada e a vida contemporânea das formas artísticas e legítima a figura do artista moderno como, em simultâneo, o continuador e o dissidente (oficial) de uma tradição.

O museu é o lugar, que melhor explica, por exemplo, a tese de Clement Greenberg<sup>32</sup> sobre a relação teleológica entre a pintura de Manet (pioneiro da ideia de pintura como superfície) e a pintura de Jackson Pollock (a desmitificação da ideia de profundidade); note-se que não estamos a propor que na história da recepção da arte da *New York School*, os museus nova-iorquinos fossem mais acolhedores do que o mundo oficial da arte norte-americana dos finais de 1940 e inícios da década seguinte. Contudo as condições materiais para a popularização (entre a comunidade dos peritos e dos amadores) dos pintores norte-americanos começa a ganhar fôlego em dispositivos museológicos ou em protótipos expositivos que mais tarde se tornarão referências para a ideia de Museu; não fosse, por exemplo, verdade que a galeria de Peggy Guggenheim -*Art of this century*<sup>33</sup> - já nesse período acolhia no seu acervo e especificamente na sua secção *The daylight gallery*, obras de Pollock (que tivera aliás a sua primeira individual neste espaço), de Baziotés, de Rothko e de Motherwell) e

32 Clement Greenberg, crítico de arte americano, considerado como o mais influente da segunda metade do século XX, defendia a necessidade de separar arte e política tal como outros críticos e artistas do segundo pós-guerra. Segundo Greenberg, a arte de qualidade exigia um distanciamento perante a sociedade e os fenómenos do quotidiano tornando-se cada vez mais autónoma e fechada em si mesma. Para além deste distanciamento, o crítico apoiava uma ruptura com a arte europeia, entenda-se francesa, transformando a arte americana numa arte única e internacional. Para tal era necessário diferenciar-se da arte até então feita em Paris servindo-se dos artistas americanos em particular Jackson Pollock, através da sua pintura expressionista abstracta (a qual rompia com a pintura de cavalete, mais violenta e espontânea) em contraste com a pintura francesa mais elegante e serena. Cf. Gonçalves, R. (2013). *Clement Greenberg, o Expressionismo abstracto e a crítica de arte durante a Guerra Fria*. Cultura Visual, nº19. Salvador: EDUFBA, pp. 102-103

33 *Art of this Century* (1942) foi legitimada devido ao desenho único e inovador de Frederick Kiesler, arquitecto e designer americano, com paredes curvas e salientes, caracterizado por formas onduladas que desenhavam o mobiliário do espaço em conjunto com imagens suspensas. O resultado era um espaço completamente distinto do que até então era utilizado para expor arte. Cf. Gazey, K., et al., (ano). *Arquitectura Moderna A-Z*. Taschen, volume I.



*Os Guardas do Segredo*, Jackson Pollock, 1943  
Óleo sobre tela, 122,8cm x 191,3cm; Museu de Arte de São Francisco, Califórnia  
*Pollock*, by Hans Namuth, 1950

que também o segundo director da Fundação de Solomon Guggenheim (tio de Peggy Guggenheim), James Sweeney, a partir de 1953 acrescentaria à colecção do museu obras de William de Kooning e de Jackson Pollock.

Os museus norte-americanos que hoje constituem paradigmas na actividade simbólica de legitimação da arte moderna e de vanguarda, o MoMa e o Solomon Guggenheim são na sua génese colecções, produtos de aquisições e de doações, à procura de uma espessura e complexidade arquitectónica

*Com a colaboração de artistas, coleccionadores e negociadores, os administradores do museu esperam obter para estas vinte exposições, pinturas, esculturas, desenhos, litografias e gravuras de alguma importância.*

*O objectivo final do museu será adquirir, de vez em quando, (seja por doação ou por compra) uma colecção com as melhores obras de arte moderna. As possibilidades do Museu de Arte Moderna são tão variadas que parece ter sido imprudente por parte dos responsáveis definir um programa para além do presente de uma série de exposições recorrentes durante um período de dois anos e meio.<sup>34</sup>*

As propriedades de mecanismo regulador, e de separador entre a esfera da vida e a experiência artística que associamos à ideia física do museu são afinal propriedades apriorísticas, que antecipam as técnicas arquitectónicas de acolhimento e de organização de um nexos narrativo (de uma história) para a colecção privada.

O controlo social da recepção estética, a imposição de protocolos de acção, a teatralização da participação, o simulacro da exposição como a arte no seu estado puro, são características longevas e sobreviventes do espaço expositivo do museu e aparentemente imperativos para a definição da sua identidade. *A história do museu*

---

34 Bee, H. S. & Elligott M. (2004). *Art in our time: A chronicle of the museum of modern art*. The Museum of Modern Art, New York, p.28 [tradução livre] *With the co-operation of artists, collectors and dealers, the Trustees of the Museum hope to obtain for these twenty exhibitions, paintings, sculptures, drawings, lithographs and etchings of the first order. The ultimate purpose of the Museum will be to acquire from time to time (either by gift or by purchase) a collection of the best modern works of art. The possibilities of The Museum of Modern Art are so varied that it has seemed unwise to the organizers to lay de down too definite a program for it beyond the present one of a series of frequently recurring exhibitions during a period of two and a half years.*



*de arte no século XX pode ser descrita como a luta entre revolução e preservação, participação e protecção, experimentação e isolamento.*<sup>35</sup>

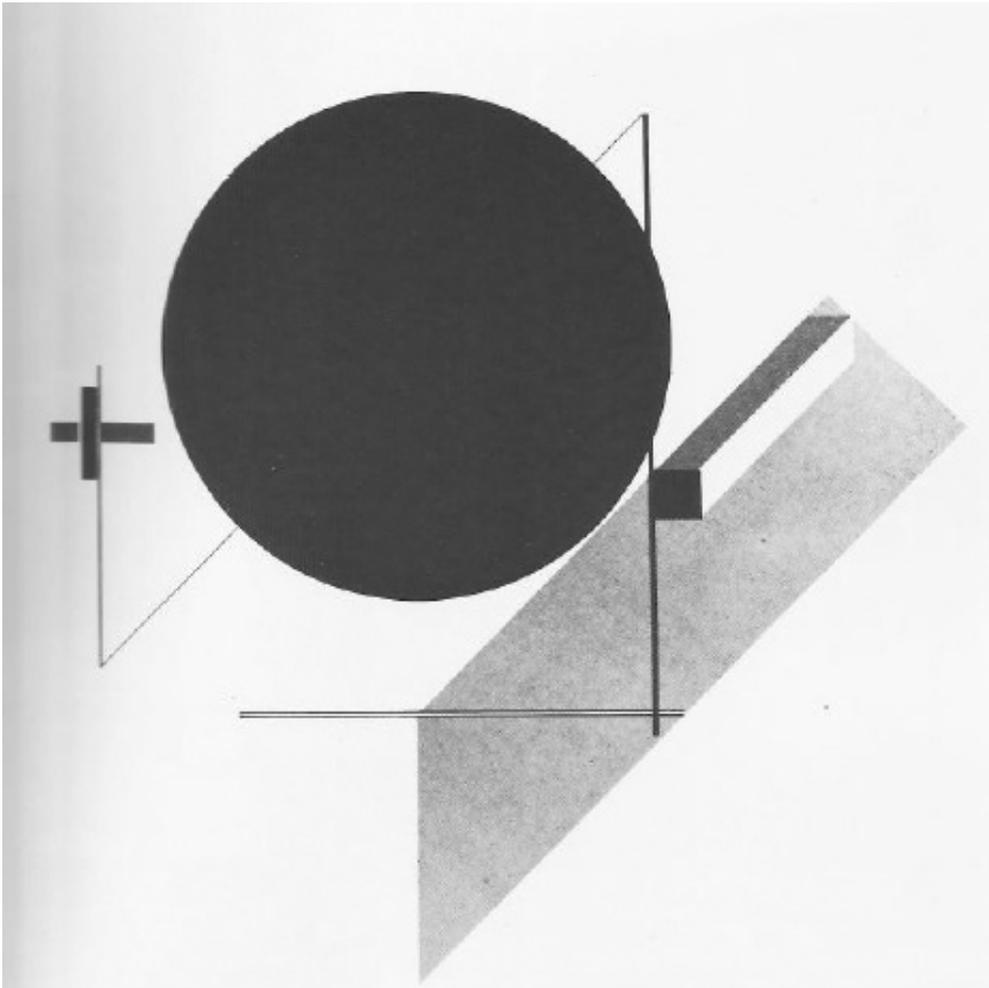
Será, portanto, durante o segundo pós Guerra (1945), nomeadamente entre o final dos anos 40 até ao princípio dos anos 70, que o modelo que hoje conhecemos de museu de arte se vai consolidar. As metrópoles europeias viviam então um período crítico de reformulação das relações entre centro e periferia (não só com os processos de descolonização mas também com a perda de mercados em favor do colosso norte-americano) e de aprofundamento da socialização dos direitos políticos e sociais. A atitude dos Estados Europeus neste pós-guerra seria fruto do fortalecimento dos movimentos operários, radicalmente diferente do que fora no primeiro pós-guerra em que abandonara as populações desfavorecidas e as massas de veteranos de guerra à sua sorte; é nesta altura que se desenvolve na Grã-Bretanha, em França, na Holanda, na Alemanha e na Noruega, países maioritariamente governados por partidos sociais-democráticos, a nacionalização de sectores estratégicos da economia e proceder-se-á à criação de todo um dispositivo logístico de acesso democrático à educação, à saúde e à cultura. É por causa também dessa revolução (que será acompanhada de uma componente tecnocientífica) que se verificará, até à crise petrolífera de 1973, uma persistente recuperação económica e de investimento maciço em obras públicas capazes de reequiparem cidades que tinham sido total ou parcialmente destruídas.

Mas precipitamo-nos, se é de facto neste período que se verifica um avanço na concepção e edificação de estruturas museológicas dedicadas à arte do seu tempo. Terá sido em particular na década de vinte que se observaram progressos significativos nos processos de se conceber uma exposição e de se redefinir o diálogo entre as diferentes artes e a arquitectura.

O trabalho desenvolvido por El Lissitzky<sup>36</sup>, primeiro com o seu concei-

<sup>35</sup> Grunenberg, C. (s.d). Case study1 *The modern art museum*, p.48

<sup>36</sup> Artista e arquitecto russo, importante membro da vanguarda russa e europeia deste período, formado em Darmstadt, aluno de Joseph Maria Olbricht (1867-1908) igualmente arquitecto que constituiu juntamente com Josef Hoffmann (1870-1956) o movimento inconformista *sezession* vienense.



*Proun*, El Lissitzky, 1923

to *Proun* e posteriormente com os seus *Demonstration Raume* (especificamente o *Raum fur Konstruktiviste kunst* apresentado em 1926 na Exposição Internacional de Arte de Dresden e o *Kabinett der Abstrakten* erguido numa das salas do *Provinzialmuseum* de Hannover em 1928, museu então dirigido por Alexandre Dorner), veio, como o explica Maria Gough:

(...) reconceptualizar o espaço de exposição como um espaço de demonstração-no sentido político, exegético e “paracinemático”- Lissitzky trouxe para a frente duas condições fundamentais do design que propôs em Dresden e Hannover: as suas explícitas extensões, espacial e temporal e os seus convites explícitos à participação do visitante. O “*Demonstrationraume*” compreende portanto não apenas uma montra para a nova arte mas também uma reformulação do modo como a exposição é absorvida, do acto contemplativo ou distractivo para o activismo.<sup>37</sup>

Logocentrismo e sensibilidade, ou para usarmos termos do cineasta Sergei Eisenstein *extrema cognição e extrema sensualidade*<sup>38</sup> definem esta nova dinâmica de mediatização. Note-se, também, que a direcção de Alexander Dorner, do *Provinzial Museum* de Hannover, entre 1923 e 1937, constituiu uma referência na refundação e modernização do espaço expositivo nos museus europeus e no seu confronto com o objecto artístico modernista<sup>39</sup>.

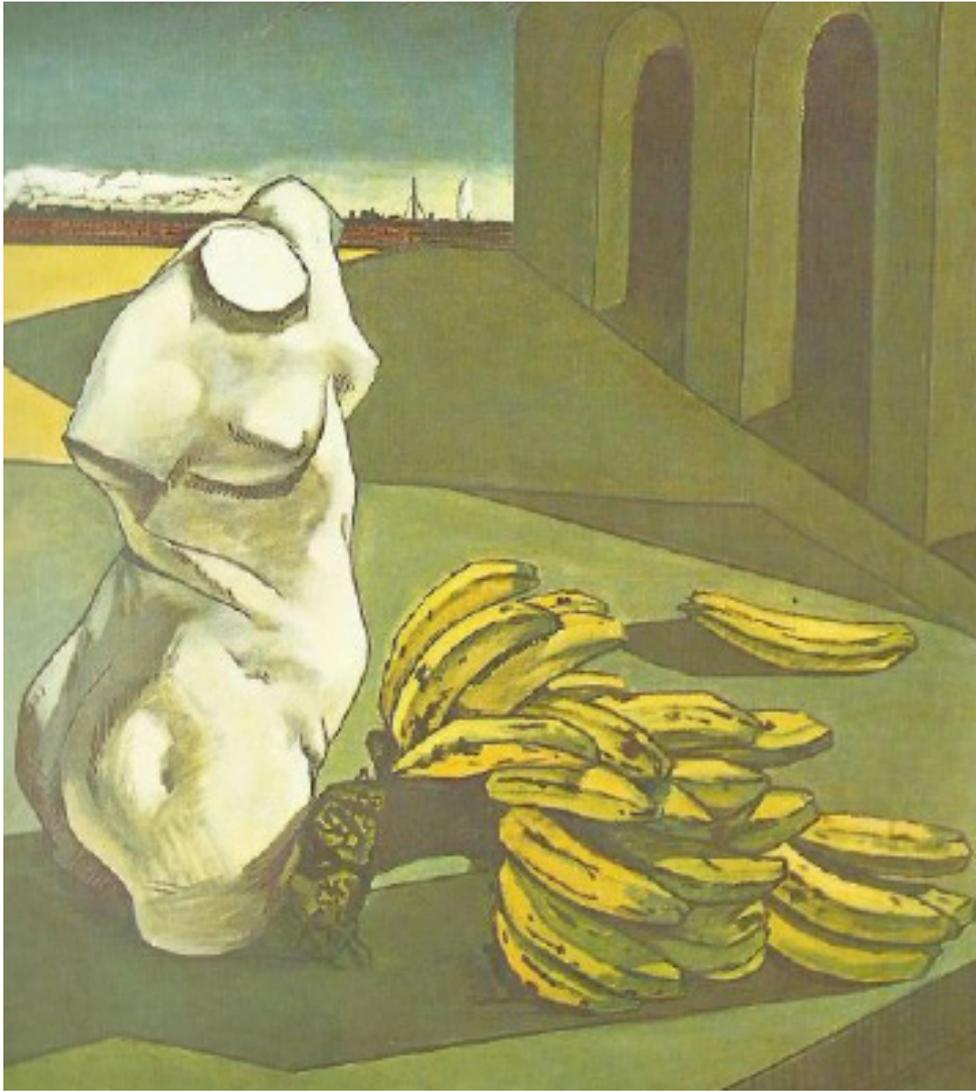
Segundo Nuno Grande, é a partir de 1945 que a Arte Moderna adquire um novo potencial político no contexto da Guerra Fria como metáfora do pluralismo e da liberdade que a criação artística avançada usufruía nas democracias ocidentais, ainda que sistema de propaganda anti-soviética - realismo social<sup>40</sup>.

37 Gough, M. (2003). *Constructivism disoriented*. Perloff, Nancy & Reed, Brian (Ed.) Situating Lissitzky, Los Angeles: The Getty research Institut, p.89

38 *Apud* Gough, M. (2003). *Constructivism disoriented*. Perloff, Nancy & Reed, Brian (Ed.) Situating Lissitzky, Los Angeles: The Getty research Institut, p.89

39 *C.f.* Art Journal, Vol. 22, No. 3 (Spring, 1963), pp. 140-144. In <http://www.jstor.org/stable/774437>. Acedido em 17/02/2011. (Material fornecido pelo orientador em format PDF).

40 Grande, N. (2009). *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*, Colecção de Arte Contemporânea, Público, Serralves p.8



*A Insegurança do Poeta*, Giorgio de Chirico, 1913  
Óleo sobre tela, 105,5 cm x 94cm; Coleção privada. Londres

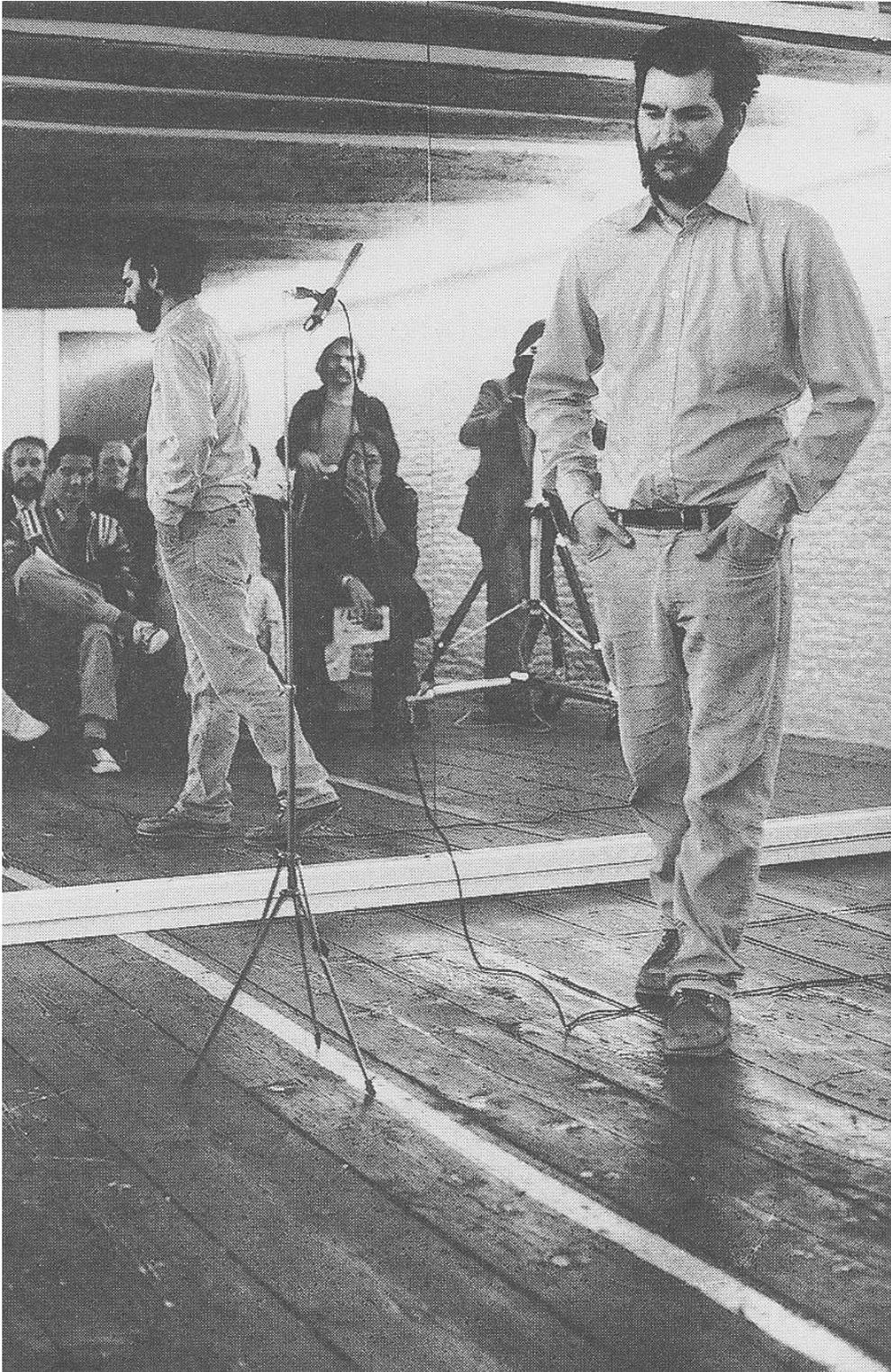
A década de 50<sup>41</sup> é particularmente intensa no envolvimento de museus e instituições norte-americanas não só na divulgação da Arte Moderna norte-americana mas na afirmação da supremacia ideológica e metodológica do formalismo pictórico em relação à tradição europeia que era observada como dependente de uma escala doméstica (da pintura de cavalete) e refém do decorativismo e da pequena escala. A estratégia do principal museu norte-americano (o MoMA) será de combinar o *take over* do Expressionismo Abstracto (e por conseguinte a *americanização* do modernismo) com o diálogo transatlântico entre vanguardas<sup>42</sup>. Assim os movimentos artísticos que definiram a época do segundo modernismo europeu depois de 1945 (e em particular os grupos que caracterizarão a década de 50 e de 60: o grupo CoBrA, a Arte Cinética, a Pop Art Britânica, a Op art, o Nouveau Realisme, a Arte Povera italiana, o grupo Fluxus, o grupo Art Informel, o Equipo Crónico, etc.) não são totalmente ignorados ou minorizados no mundo das Artes estadunidense, em particular no mundo artístico da Costa Leste.

Dan Graham explica numa entrevista de 2011 para o arquivo de História Viva do MoMA<sup>43</sup> como a grande influência de Sol Lewitt tinham sido as arquitecturas imaginárias da pintura do italiano Giorgio di Chirico mas também as esculturas de Alberto Giacometti. As transcrições revelam como não só os artistas da geração de Graham, Dan Flavin, Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris, Robert Smithson,

41 (1956) é também o ano da exposição itinerante “Modern Art in the U.S.” que apresentará a um público europeu os cinquenta anos do modernismo norte-americano de Max Weber a Mark Rothko com destaque para Jackson Pollock, Robert Motherwell, Clifford Still e Franz Kline. Depois do desembarque em 1950 pela mão de Alfred Barr das tropas de choque do Expressionismo Abstracto na Bienal de Veneza, uma espécie de inversão da experiência do Armory Show de 1913, esta seria a segunda operação em que a cultura artística de vanguarda made in U.S.A serviria como utensílio de agit-propaganda (Cf. Saunders F. S. *Modern Art was CIA’s secret weapon*. Em The Independent, Sunday, 22nd October 1995, consultado em 6/5/2014 em <http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html>), inaugurando-se com a tomada do reduto original do modernismo europeu, Paris, e seguindo até Londres, Barcelona, Zurique, Frankfurt e Haia. Cf. Pousada, P. (2012). A nova Babilónia ou a Rua como happening *Non Stop* de Comprido. Em R.C.C.S., nº99, Special Issue: Beyond the Creative City

42 Cf. Grande, Nuno. (2009). *Arquitecturas da cultura: Política, Debate, Espaço. Gênese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa*. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura. Universidade de Coimbra, pp.32-33

43 In *The Museum of Modern Art Oral History Program*. Acedido em 6/5/2014 em [http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/archives/transcript\\_graham.pdf](http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/archives/transcript_graham.pdf)



*Performance/Audience/Mirror, Dan Graham, Amesterdão, 1977*

Richard Serra estavam ligados à tradição literária e teórica europeia ou de influência europeia (Flaubert, Robbe-Grillet, Jorge Luis Borges, Samuel Becket, Walter Benjamin, Roland Barthes) como também se associavam e admiravam artistas das vanguardas europeias tais como Lucio Fontana, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Joseph Beuys.

Há um aspecto desta entrevista que salienta dois sintomas da arte do período dos finais da década de setenta que se implementarão na relação das estruturas imersivas (*environments*, atmosferas) com o espaço expositivo (originalmente na galeria e depois no museu): primeiro o tema da topologia (e da relação ontológica entre corpo e espaço) e segundo a autoconsciência forçada do espectador (estamos a pensar na *Performance/Audience/Mirror* (1975)<sup>44</sup> realizada por Dan Graham no Vídeo Free América em São Francisco).

*A audiência vê-se a ela própria reflectida no espelho instantaneamente, enquanto os comentários do “performance” são ouvidos com um pequeno atraso. Primeiramente a pessoa na audiência vê-se “objectivamente” (“subjectivamente”) percebida por si própria, seguidamente ouve-se a ser descrita “objectivamente” (“subjectivamente”) nos termos da percepção do “performance”.*<sup>45</sup>

É nesse contexto ideológico que os lugares de exibição suscitam interesse por parte de artistas e arquitectos<sup>46</sup> começando a sentir-se necessidade de autonomizar a instituição museológica tornando-a numa versão mais experimental da produção artística.

O museu neoclássico, tradicional, que tem a sua origem no modelo Altes

44 *Performance/Audience/Mirror* (1975) foi uma *performance* realizada por Dan Graham que investiga as relações entre a audiência e o seu comportamento e a noção de subjectivo e objectivo. Durante a *performance*, a audiência encontra-se sentada, com Dan Graham à frente e um espelho nas suas costas que reflecte todos os movimentos. Graham descreve-se a si próprio e à audiência numa espécie de autoconsciência registando através do espelho os movimentos de ambos.

45 Graham, D. (1991). *Performance/Audience/Mirror*. Electronic Arts Intermix. <http://www.eai.org/title.htm?id=1637>. Acedido em 6/5/2014

46 Cf. Grande, Nuno. (2009). *Arquitecturas da cultura: Política, Debate, Espaço. Gênese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa*. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura. Universidade de Coimbra, p.33



*Altes Museum*, Friedrich Schinkel, Berlin, 1824

Museum projectado por Friedrich Schinkel em 1824 - possuidor de formas tradicionais reservadas para edifícios ligados à arte religiosa - ficava aquém do exigido pelos artistas vanguardistas. Este modelo era incapaz de receber a arte moderna e de lidar com a vitalidade que a mesma exigia. Face a esta problemática, arquitectos e artistas modernistas defendiam que este objecto devia encontrar-se em constante mutação e assumir-se como um marco, como uma *máquina* de expor autonomizando-se dos diversos estilos que emergiam na Europa no século XX<sup>47</sup>.

Com efeito, já em 1967 Sigfried Giedion observava que era necessário uma (nova) relação entre volume e espaço interior que até então era colocada de parte nos museus pensados ao longo do século XIX<sup>48</sup>. As ideias modernistas da arquitectura de museus adquiriram maior dinâmica no final dos anos 30, com a concretização de diversos projectos de arquitectos emblemáticos como Mies Van der Roeh, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright; centremo-nos nos primeiros modelos holandeses que segundo Carlos Guimarães reflectiam essas mesmas influências<sup>49</sup>. *Den Haag Gemeentemuseum* (1930-35) de Hedrik Petrus Berlage e *Kröller-Museum* (1937-38), em Otterlo projectado pelo arquitecto Henry Van de Velde ilustram a tese defendida por Giedion manifestando uma nova correspondência entre volume e espaço interior e afastando-se da ideia de *museu-templo* até então predominante na Europa<sup>50</sup>. Carlos Guimarães destaca também como exemplos de grandes inovações ao nível do museu, *O Museu de Crescimento Ilimitado* (1929-39) projectado por Le Corbusier e o *Museu para uma Cidade Pequena* (1942) do arquitecto Mies Van der Rohe. A proposta de Le Corbusier para os arredores de Paris como afirma Carlos Guimarães *assume o carácter de expressão de uma ideia, mais que uma solução*.<sup>51</sup> Partindo da necessidade da

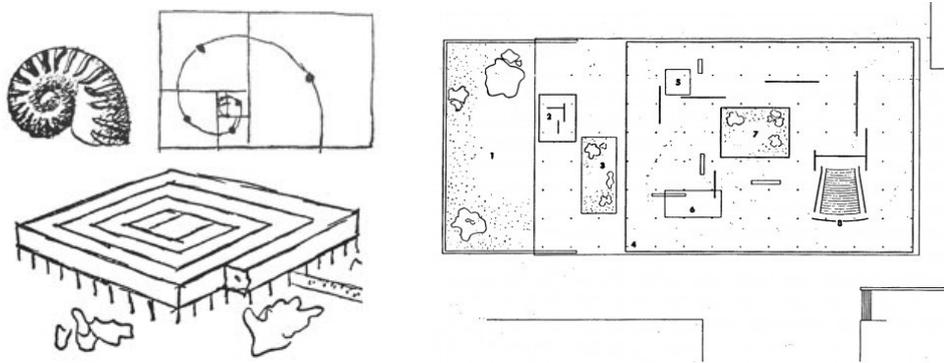
47 Cf. Grande, N. (2009). *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*. Coleção de Arte Contemporânea. Público, Serralves, p.7

48 Giedion, S. (D.L: 1975). *La arquitectura, fenomeno de transicion, (Las tres edades del espacio en Arquitectura)*. Editorial gustavo Gili, SA, Barcelona, pp.3-25

49 Guimarães, C. (2004). *Arquitectura e Museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova*. FAUPpublicações, Porto, p.103

50 Ibidem p.106

51 Guimarães, C. (2004). *Arquitectura e Museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova*. FAUPpublicações, Porto, p.112



Esquisso do *Museu de Crescimento Ilimitado*, Le Corbusier, 1934 (esq.)  
Planta do *Museu para uma Cidade Pequena*, Mies Van der Rohe, 1940-43 (dir.)

*criação de espaços adequados à Arte Contemporânea,*<sup>52</sup> reflecte uma solução que nos remete para modelo metafórico do caracol, um crescimento em espiral sem limites. O segundo exemplo, tal como os anteriormente mencionados (modelos holandeses) recusa a ideia de *museu-templo* afirmando-se como dispositivo de mínima conotação formal posicionado na paisagem. *Programa e complexidade funcional são submetidos à importância de configurar uma nova expressão (...)*<sup>53</sup>.

Com esta nova relação, não era apenas a forma do museu que se alterava mas também a maneira como estes eram pensados para se tornarem espaços agradáveis para se estar independentemente do acervo exposto. Contemplação mas também digressão multiperspectiva e recreação - a empírea do jogo transfere-se para a atmosfera expositiva - parecem substantivar o programa (senão as exigências construtivas) dos novos modelos museológicos, que passaram a oferecer serviços como restauração, lojas, parques e jardins. Estes espaços contrastavam com o antigo modelo de museu historicamente definido como um espaço fechado, unidireccional no seu percurso e na sua essência, monossémico e unívoco, isto é, sem qualquer hipótese de interacção com o espectador e com o contexto cultural da sua recepção. O museu mostrava mas não reagia à subjectivação que era feita ao seu acervo por parte dos visitantes, ou seja, não estabelecia protocolos de comunicação, não procurava obter *feedbacks* nem problematizava para além de um eixo diacrónico (de progresso e continuidade histórica) os conteúdos da sua colecção.

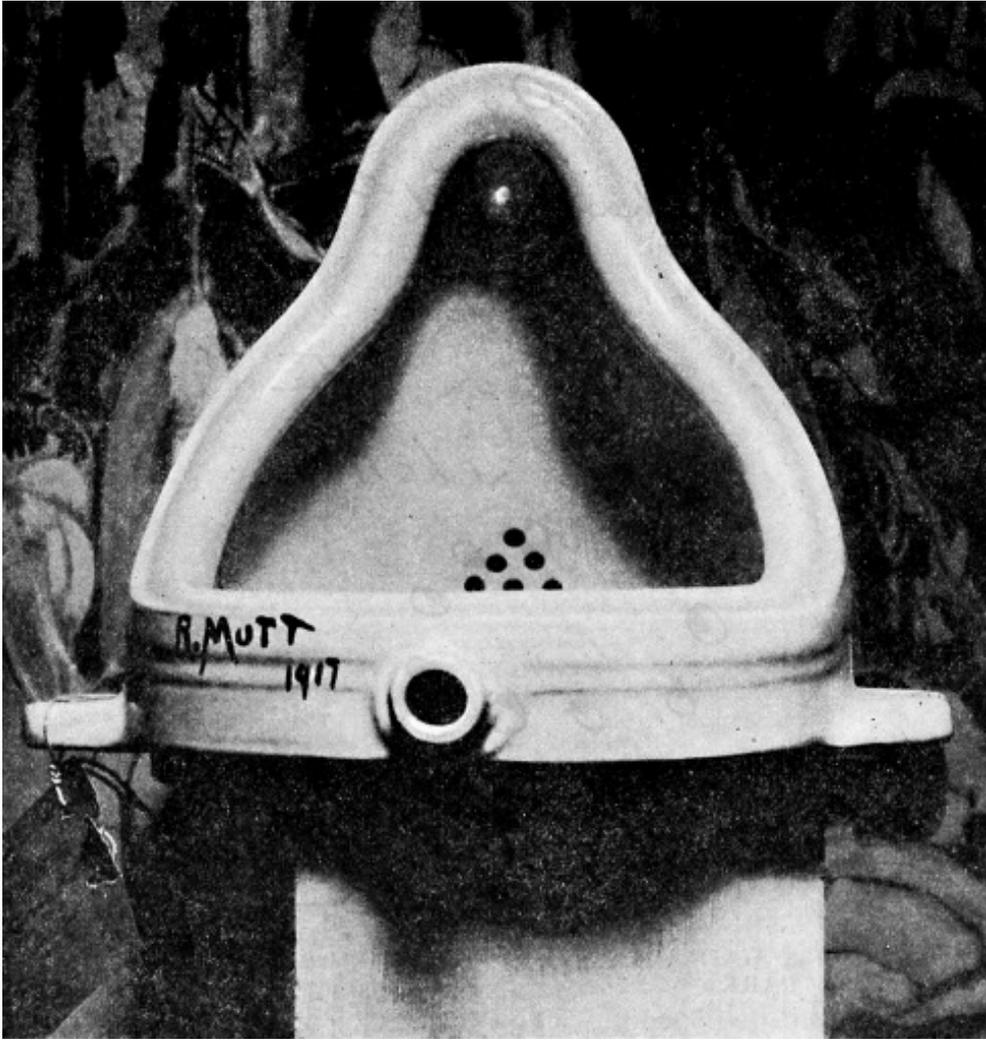
No novo modelo de museu a entrada de luz natural, a ambiguidade de percepções proporcionada pela presença de *paredes transparentes* faziam a fusão metafórica entre a esfera do vivido (o exterior) e o campo hermético e incompreensível da arte melhorando os espaços expositivos.<sup>54</sup>

*(...) transparência, planta livre e flexível, (...) a luz natural no espaço moderno*

<sup>52</sup> Guimarães, C. (2004). *Arquitectura e Museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova*. FAUPublicações, Porto, p.112

<sup>53</sup> *Ibidem* p.114

<sup>54</sup> Cf. Kiefer, F. (2000). *Arquitectura de museus*, Arqtexto, p.12



*Fountain*, Marcel Duchamp/Richard Mutt, 1917

*e universal, a funcionalidade, a precisão tecnológica como elemento de identificação do destino do edifício, a neutralidade e ausência de mediação entre espaço e obra a ser exposta.*<sup>55</sup>

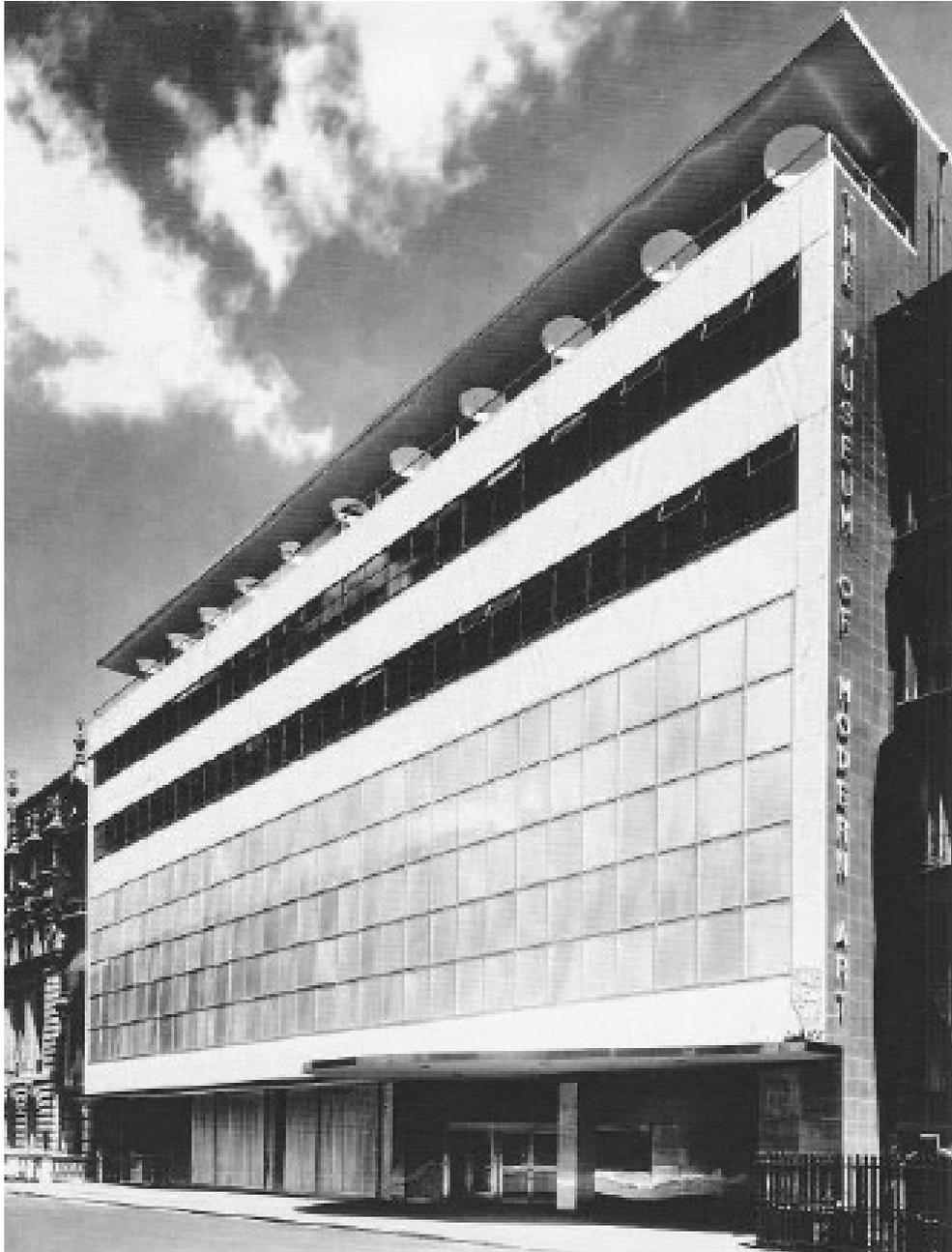
De Herbert Read (1893-1968) a Renato de Fusco (1929), de Pierre Réstany (1930-2003) a Germano Celant (1940), de Clement Greenberg (1909-1994) a Rosalind Krauss (1941), de Frederic Jameson (1934) a Hal Foster (1955), de Mário Pedrosa (1900-1981) a Agnaldo Farias (1955)<sup>56</sup>, a história e a crítica da arte tem sido pródiga e talentosa a propor inúmeros pontos nevrálgicos, (*defining moments*), para as várias descontinuidades (geográficas, ideológicas, estilísticas e antropológicas) do modernismo e tardo modernismo e mesmo da nossa contemporaneidade. Maurice Besset<sup>57</sup> adianta a sua apontando para duas possíveis datas: 1912, com o cubismo sintético de Picasso e Braque, numa fase em que a pintura deixa de ser uma relação perceptiva entre a imagem como ficção e o espaço como realidade; e 1917, quando através de um anónimo pseudo-artista inventado por si (Richard Mutt), Marcel Duchamp submete um urinol a uma hoje histórica prova de fogo, o escrutínio estético e o conceito de valor artístico do Júri do Salão dos Independentes de Nova Iorque (a que aliás pertencia). Neste caso, afirma Besset, a arte deixa de ser uma relação entre o objecto e o espaço que o contém, para criar uma nova relação entre artista-museu-espectador.

Na década de 60, os museus de arte moderna adquiriram protagonismo como veículos de promoção não só de uma ideia de arte mas como agentes de aculturação e normalização de um determinado tipo de sociedade (consumista, aberta

<sup>55</sup> Montaner, J.M. (2003). *Museos para el siglo XXI*, tradução Eliana Aguiar, Editorial Gustavo Gili, SA Barcelona, p.29

<sup>56</sup> Livros como *The Art of Sculpture* (1951) de Herbert Read, *The idea of Architecture, the History of Criticism from Viollet-le-Duc to Persico* de Renato de Fusco, *Manifeste Des Nouveaux Réalistes* (2007) de Pierre Restany, *Avant-Garde and Kitsch* (1939) de Clement Greenberg, *Sculpture in the Expanded Field* (1979) de Rosalind Krauss, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (1983) de Hal Foster permitiram aceder a distintas opiniões no que respeita à formação do pensamento acerca da arte e do percurso cronológico da mesma.

<sup>57</sup> Besset, M. (1993). *Obras, espacios, miradas. El museo en la historia del arte contemporáneo*. Madrid: Revista A&V, n.39



*MoMa - Museum of Modern Art, Stone Edward Durrell e Philip L. Goodwin,  
Nova Iorque, 1938-39*

à diferença e liberal nos costumes); são exemplos disso, a vitalidade dos dois rivais museológicos de Nova Iorque, o MoMA, Museum of Modern Art, (fundado em 1929 e pioneiro na organização de retrospectiva de figuras definidoras da cultura artística moderna (Van Gogh em 1935, Picasso em 1939)) e a colecção Guggenheim que se consolidou enquanto ambiente construído com a obra seminal de Frank Lloyd Wright inaugurada em 1959; ambos funcionavam como centros de divulgação da arquitectura moderna<sup>58</sup>.

Durante as duas décadas seguintes, o MoMA foi vislumbrado como a afirmação espacial para a cultura moderna e simultaneamente divulgou a cultura americana que pretendia evidenciar-se face à cultura Europeia. Estávamos na presença de um espaço introvertido, descontextualizado, encerrado em si próprio, salientando-se como primordial a relação que se estabelece entre o espectador e a obra. Este museu é o primeiro que revela uma descontextualização urbana. Grande (2009) propõe uma nomenclatura colocando este edifício como exemplo que denomina como *museu-reduto*<sup>59</sup>.

Por outro lado, o museu Guggenheim transformou-se num símbolo da cidade, fazendo jus ao conceito de *máquina* que se fortalecia nesta época. Era notório, pela primeira vez, um distanciamento do cubo branco e a sua forma cilíndrica motivava os artistas a expor neste edifício. Estava criado um novo conceito, *museu ícone – monumental, escultórico, auto-referenciado*<sup>60</sup>.

Para além das variações deste paradigma museológico até então menciona-

58 Quando em 1943 foi decidida a construção de um museu para abrigar a colecção Guggenheim, Solomon Guggenheim pediu a Frank Lloyd Wright para projectar um edifício singular. A colecção que anteriormente estava exposta num museu denominado de *Museum of Non-Objective Painting*, tinha forte influência de Hilla Rebay (artista e aristocrática alemã, foi aliás por sua influência que as obras de Kandinsky foram integradas na colecção Guggenheim). Posto isto estava exposto o motivo pelo qual era importante dar a conhecer tal colecção: pretendia-se acentuar a heterodoxia e especificidade da colecção Guggenheim com a encomenda arquitectónica ao arquitecto de uma modernidade autóctone (norte-americana) livre dos cânones cubo-mórficos e essencialista do *International Style* que se identificava com o MoMa. Cf. Guimarães, C. (2004). *Arquitectura e Museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova*. FAUPpublicações, Porto, pp.114-116

59 Grande, N. (2009). *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*. Colecção de Arte Contemporânea. Público, Serralves, p.8

60 Ibidem



das, existe uma outra que remete para um carácter mais utópico da natureza, estendendo o ambiente descontextualizado e sacralizado da arte ao espaço que o rodeia. Neste, o objecto museu insere-se numa paisagem moldada que passaria a funcionar como fundo para a arte exposta.

Segundo Nuno Grande um dos exemplos que melhor ilustra este padrão de *museu paisagem*<sup>61</sup> é o Louisiana Museum of Modern Art, em Copenhaga, projectado pelos arquitectos Jørgen Bo e Vilhelm Wohlert em 1958. Com este novo conceito de museu modernista, a narrativa dissimulada do cubo branco bem como as galerias são colocadas de parte elegendo-se os ambientes exteriores e a natureza como cenário de exposição das obras destes artistas.

Como já foi referido, a partir de 1960, uma geração de artistas, distribuídos por diferentes litografias, tentou desenvolver uma relação mais próxima entre arte e realidade, e esta deu-se não apenas numa dimensão estética mas também política, social e cultural. O texto do filósofo norte-americano Arthur Danto, *The Art World* (1961) é sintomático dessas transformações metodológicas no trabalho artístico. Danto refere que a possibilidade da arte, da sua recepção, requiere uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da História da Arte: um mundo da arte. E o que distingue um objecto comum, do quotidiano, de uma obra de arte é *a teoria que a eleva ao mundo da arte e a impede de se reduzir ao objecto real (...)*<sup>62</sup>.

O próprio ambiente da produção artística altera-se radicalmente consubstanciando-se numa cultura da contra-visualidade<sup>63</sup> (Piero Manzoni, Yve Klein, Robert Smithson, Michael Heizer, Des Levine, Seth Sieglaub, Vitto Acconci, Daniel Buren, Georges Maciunas); observa-se a produção de objectos que transmitem uma nova

61 Grande, N. (2009). *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*. Coleção de Arte Contemporânea. Público, Serralves, p.8

62 Danto, A. C. (1961) *O Mundo da Arte*. Em Dorey, C. (2007). *O que é a Arte?* Lisboa: Dina Livro, p.94

63 Creio que Jacques Rancière consente uma definição (que não é intencional no seu texto) do que conforma ideologicamente a ideia de contra-visualidade: *A ideia não é suficiente (...)* Porque o real nunca é inteiramente solúvel no visível; Há demasiado do mundo, do visto e do não visto que não pode coagular-se num imagem. Cf. Rancière, J. (2010). *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, pp.133/135



*Chinati Foundation*, Donald Judd, Marfa, 1986  
*Malraux's Shoes*, Dennis Adams, 2012

paisagem, destituída de referência às instâncias plásticas tradicionais (a cor, composição pictórica, massa, volume escultórico), o ênfase vai para categorias plásticas que remetem para a dimensão conceptual do acto artístico. Neste contexto, o papel das instituições, o lugar da arte (museus, galerias, *white cube*) o mercado e o público foram problematizados.

Quando a arte se liberta do museu na procura de público, maior se torna não só a sua presença como a do artista. Assim este último passa a trabalhar *in situ* onde analisa cuidadosamente as condições do local conseguindo melhores resultados visto que o sucesso da obra depende da recepção do espectador. Para muitos artistas, a solução deste problema residia na escolha de espaços expositivos associados ao seu local de trabalho e essencialmente possuidores de memória.

Posto isto, o ancestral conceito de *museu acervo*<sup>64</sup> fortifica-se na medida em que são espaços pensados pelos próprios artistas, na sua maioria espaços de residência, *atelier* e exposição dos mesmos. O exemplo da *instalação* museológica do escultor Donald Judd adquire pertinência uma vez que este decide desenvolver o conceito em torno da sua obra e localiza-la num deserto do Texas, longe das cidades e com uma relação mais próxima com a paisagem sem estar contaminado pelas políticas e pelos mercados. Sobre este local, repleto de memória, o autor escreveu em 1986:

*O público não tem outra ideia da arte, senão a de que é algo transportável e comprável (...) arte e arquitectura – todas as artes – não têm que permanecer isoladas, tal como vivem agora.*<sup>65</sup>

Judd tirou partido de um conjunto de casernas antigas, da base militar Fort D. A. Russel, em Marfa para dar início à construção do seu museu.

Contudo, em meados da década de 70, era na Europa que grandes mudanças se faziam sentir nos espaços de experimentação cultural. Aquando da separação entre

64 Grande, N. (2009). *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*. Coleção de Arte Contemporânea. Público, Serralves, p.10

65 Judd, D. *apud* Grande, N. (2009). *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*. Coleção de Arte Contemporânea. Público, Serralves, p.10



*Pompidou*, Richard Rogers e Renzo Piano, Paris, 1977

o espaço de exibição e recepção pretendido pelos modernistas tardios, e o espaço real do *white cube* museológico, inócuo, surge o projecto idealista do escritor e ministro francês André Malraux. No seu ensaio de 1947, *Le Musée imaginaire* (sucessivamente publicado em 1951 e 1965) tenta explorar as relações entre história de arte, fotografia e técnicas de impressão como meio para entender a complexidade das imagens artísticas de acordo com uma unidade poética comum a todas elas; Em relação ao museu, a sua intenção era a de não só promover um contexto diferenciado para as obras de arte que abrigava mas também alimentar novas razões de ser para ambos, museu e arte.

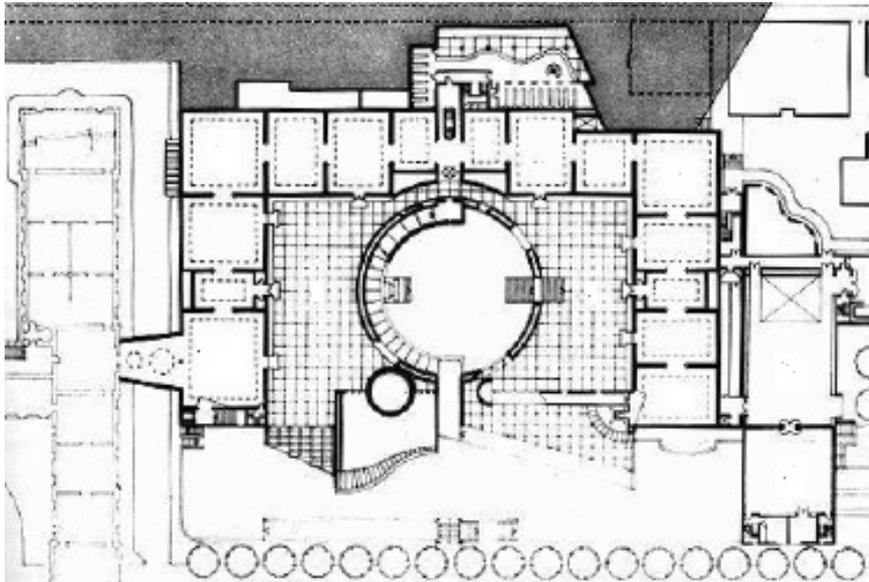
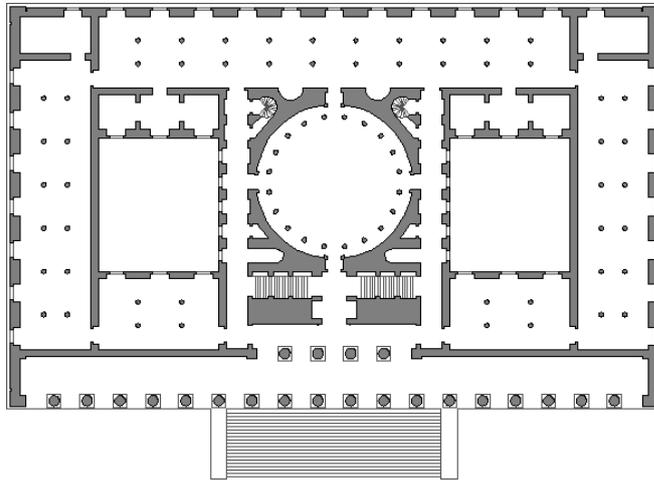
Com o intuito de combater estas políticas surge uma nova geração de artistas e activistas que reivindicava o fim das instituições culturais modernas defendendo que estas deviam ser substituídas por espaços de liberdade<sup>66</sup>. Como resposta a esta reivindicação, o Presidente da República francês, Georges Pompidou, anunciou a criação de um novo espaço, aberto, em diálogo com a cidade de Paris, onde os artistas se podiam expressar. Estavam então reunidas condições para o Centre Georges Pompidou assumir-se enquanto instituição cultural. Contrariamente ao modelo pioneiro (MoMA) e ao seu determinismo formal, este novo modelo surge como um edifício democrático, com uma nova estrutura capaz de proporcionar uma nova vivência da arte e simultaneamente gerar relações mais próximas com as obras expostas e destas com o público. Estava encontrado um novo modelo de museu – o *museu laboratório – polivalente, interdisciplinar, interactivo*<sup>66</sup>.

No final da década de 70, a arquitectura e em particular a arquitectura dos museus sofreu um regresso que os acompanhou às práticas tradicionais da arte. O

---

66 A revolução intelectual e estudantil de Maio de 68 revelou-se de extrema importância quer social quer política. Viviam-se tempos de revolta, na luta por um mundo mais livre e menos conservador. No que respeita ao museu esta nova geração de artistas reclamava o fim do mesmo ou uma reformulação total do espaço museológico para que o mesmo pudesse proliferar. Como veremos mais adiante, esta luta revelou-se importante na reformulação do museu permitindo ao mesmo reafirmar-se ganhando destaque na sociedade contemporânea.

66 Grande, N. (2009). *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*. Coleção de Arte Contemporânea. Público, Serralves, p.11



*Altes Museum*, planta piso de entrada, Friedrich Schinkel, Berlín, 1830  
*Staatsgalerie*, planta piso de entrada, James Stirling, Estugarda, 1984

facto de ter havido um corte com o *museu palácio*, em voga no século XIX, - a arte não podia conviver num espaço com diversos estilos; e o modelo MoMA - um espaço sóbrio, introvertido e descontextualizado - não resulta no esquecimento do modelo de museu clássico nem no desaparecimento do mesmo. Contrariamente, nesta época houve um revisitar dos modelos antigos que serviram de base na criação do museu enquanto instituição. O museu volta a ser um espaço clássico que se assume perante a cidade demonstrando o seu poder e permitindo às pessoas sentir essa grandiosidade enquanto o visitavam.

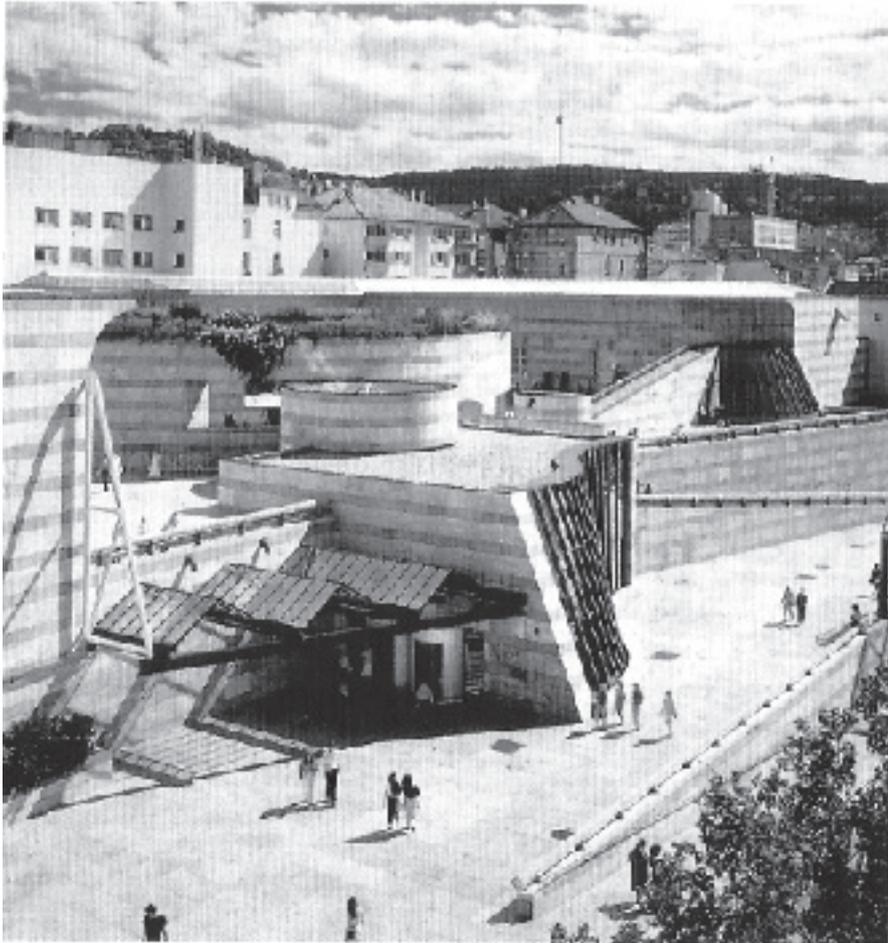
Transformações programáticas validam as modificações vividas no espaço museológico, reconsiderando o museu como um lugar heterogéneo e simultaneamente ampliam o lado educativo e didáctico do mesmo.

Os anos 80 foram um tempo de retorno aos grandes mestres de pintura e escultura. O historicismo e o eclectismo revigoram como categorias estéticas legitimando a ideia da tradição como um passado renovado (e não rejeitado); esta mudança ideológica é acompanhada pela descoberta de um modernismo anti-moderno representado pela pintura de Giorgio di Chirico e sobretudo pela atracção dos surrealistas pelo arcaico e pelo arqueológico. O lado experimental do museu, tão exaltado nos anos 60, foi posto de parte para assumir novamente um carácter de espectáculo e encenação. Na arquitectura, os arquitectos britânicos James Stirling e Michael Wilford projectaram um edifício para a Neue Staatsgalerie de Estugarda retomando todos os princípios museológicos.

*O arranjo rigoroso das galerias em forma de “U” correspondentes ao traçado neoclássico (...) o pátio cilíndrico no centro do novo edifício que faz lembrar o Altes Museum em Berlim desenhado por Karl Friedrich Schinkel e (...) o seu conjunto colossal de colunas (...)*<sup>67</sup>

---

67 Em [http://www.staatsgalerie.de/geschichte\\_e/neu.php](http://www.staatsgalerie.de/geschichte_e/neu.php). Acedido em 24-06-2014. [tradução livre] *The strict U-shaped arrangement of the galleries corresponding to the layout of the neo-classicistic (...) the open-air rotunda in the center of the new building reminiscent of the Altes Museum in Berlin designed by Karl Friedrich Schinkel and (...) its colossal ensemble of columns.*



*Staatsgalerie*, James Stirling, Stuttgart, 1984

Estávamos perante um regresso às práticas tradicionais na presença de um museu *pós-moderno*, com características de edifício urbano que ao mesmo tempo revela um reajustamento da arte ao espaço. O que outrora tinha sido contestado por distintas gerações de artistas volta a estar em voga e o museu pós-moderno assume determinada importância urbana, isto é passa a ser visto como um ícone para a mesma, como uma atracção e distinção urbana.<sup>68</sup>

É também a partir desta altura (década de 80) que o museu enquanto instituição submete-se a uma mudança transcendente; no seu interior o espaço é transformado para poder receber um público activo, capaz de interagir com o que o museu tem para oferecer e a vertente consumista é simultaneamente ressaltada com a introdução de cafetarias, lojas, livrarias. No exterior, as relações com a envolvente urbana assumem cada vez mais importância tornando-se num dos espaços com mais influência e interesse na cidade contemporânea<sup>69</sup>.

Aquando da construção de um lugar para a arte na cidade contemporânea, o paradigma do museu pós-moderno associado ao conceito de museu ícone é novamente revisitado e o mesmo adquire relevância melhorando as cidades quer a nível económico quer cultural. Estávamos na transição para a década de 90 e fazia-se sentir uma obsessão no que respeita à criação de uma *marca* de museu que fosse possível exportar por todo o mundo. Falamos do fenómeno *Guggenheim* e do propósito inerente a este museu – funcionar como imagem de marca das cidades passando a estar integrado num processo de mediatização.

---

68 Cf. Gonçalves, L. R. (2004). *Entre Cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. Edusp-Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo, Brasil, pp.65-70

69 Cf. Montaner, J.M. (2003). *Museos para el siglo XXI*, tradução Eliana Aguiar, Editorial Gustavo Gili, SA Barcelona, p.148



## 2. O MUSEU E O LUGAR

Durante o segundo pós-guerra, questões culturais e artísticas foram retomadas pelos arquitectos. Era necessária uma reformulação do programa do museu bem como da sua função nas cidades enquanto habitantes de vazios urbanos e regeneradores de espaço público. Cabia aos museus difundir o conhecimento e promover a produção artística inserindo a arte como forma de cultura no quotidiano. Desta forma, os museus assumiram grande importância revelando-se fundamentais na reconstrução das cidades sendo construídos com o intuito de revitalizar os espaços que se encontravam obsoletos, ajudando a redesenhar a própria cidade. Tornaram-se peças fundamentais na sua consolidação identitária integrando-se numa sociedade mais preocupada com a cultura.

Posto isto, surge um problema que nos faz questionar acerca do papel das instituições culturais, anteriormente entendidas como geradoras de identidade na cidade e criadoras de espaços públicos<sup>70</sup>. Sendo a cidade considerada um artefacto

---

70 Habermas, J. (1984) apud Fabiano, A. A. J. (2009). *Relações entre cidade e museus contemporâneos – Bilbao e Porto Alegre*. Revista Risco, EESC-USP, pp.11-12



cultural<sup>71</sup> qual a pertinência dos museus na mesma?

Historiador e crítico de arte, Argan reforça a analogia entre arte e cidade problematizando acerca da obra de arte como determinante de espaço urbano. A cidade identifica-se com a arte uma vez que é resultado de um conjunto de relações de todas as técnicas artísticas que originam um ambiente rico em valores estéticos.

*A cidade favorece a arte, é a própria arte*<sup>72</sup> partindo desta afirmação defende que a produção artística enobrece a cidade como a conhecemos e que seria impossível existirem cidades sem monumentos ou catedrais que funcionam como a sua auto-representação. Quando aborda o tema cidade, refere-se não a um conjunto de produtos artísticos mas ela mesma um produto artístico em si <sup>73</sup>. O problema da arte nas cidades, e quando fala em problema, refere-se à crise da arte, está intimamente ligado ao conceito dos centros históricos das mesmas que por sua vez é frequentemente associado ao conceito de cidade-museu. Quando isso acontece, devemos entender o museu como *um instrumento científico e didático para a formação de uma cultura figurativa (...)* e não como *um depósito ou um hospício de obras de arte (...)*<sup>74</sup>. Desta forma até a mais moderna das cidades pode ser um museu, considerando museu um centro vivo da cultura visual como o é o Centro Georges Pompidou em Paris que permite estudar o desenvolvimento da cidade<sup>75</sup>.

A rejeição da História caracteriza o mundo moderno<sup>76</sup>; desambientação dos monumentos, destruição dos tecidos urbanos, diáspora das obras de arte são exemplos disso mesmo e apenas a arte que é considerada *monumental* chegou até nós deixando de parte, esquecidos, conjuntos urbanos inteiros e grande número de pinturas/esculturas por não serem assinadas por grandes mestres. Desta forma e como

71 Argan, G. C. (1995). *História da Arte como História da Cidade*; tradução Pier Luigi Cabra – 3ª Edição – São Paulo: Martins Fontes, p.1

72 Mumford, L. apud Argan, G. C. (1995). *História da Arte como História da Cidade*; tradução Pier Luigi Cabra – 3ª Edição – São Paulo: Martins Fontes, 1995, p.9

73 Argan, G. C. (1995). *História da arte como História da Cidade*; tradução Pier Luigi Cabra – 3ª Edição – São Paulo: Martins Fontes, p.7

74 Ibidem, p.81

75 Ibidem

76 Ibidem, p.86



observa Argan:

*Não se pode deixar de reconhecer que os museus são um porto seguro de salvação, pelo menos para as poucas obras que conseguem ali chegar; mas é absurdo pensar que esses colectores possam recolher tudo o que é desambientado.”<sup>77</sup> Simultaneamente é certamente um engano (...) conceber o museu como um colector ou um depósito; ele deve ser local de pesquisa científica e de actividades didácticas organizadas<sup>78</sup>.*

Neste seguimento, aqueles que eram considerados edifícios-monumento, os quais faziam parte da cidade antiga, estáticos, fechados ao público, devem ser substituídos por edifícios comunicantes, actuantes e dinâmicos para possibilitar aquilo que Argan nos transmite ser a ideia de museu, cada vez menos um reservatório de obras de arte para passar a assumir um papel actuante nas cidades e acessível a todos. Como espaços didácticos que se tornaram, o seu programa foi alvo de renovação por forma a atrair o visitante a permanecer mais tempo no seu interior o que simultaneamente resultou na perda do seu lado intimista.

É certo que diversas leituras são feitas acerca do conceito de museu que nos fazem reflectir a respeito do mesmo enquanto objecto arquitectónico, mas afinal o que é o museu? Um depósito do já vivido? Do único, do raro? É um arquivo? Provocação do nosso quotidiano? Ou estrutura que problematiza os processos que naturalizam os nossos modos de viver/pensar, que questionam o estereótipo cultural/género e o preconceito racial? O etnocentrismo, o culto da utilidade e do produtivo, o culto da especialização e do profissionalismo?

O museu é um veículo comunicacional. Ordena, torna coerente, estratifica uma realidade que no seu estado puro se nos oferece num sentido informe, isto é, densa, hermética, incompreensível, sem nexos narrativos. É um espaço onde se problematiza a história, as discontinuidades, interrupções e obsolescência da nossa finitude (mortalidade).

---

<sup>77</sup> Argan, G. C. (1995). *História da arte como História da Cidade*; tradução Pier Luigi Cabra – 3ª Edição – São Paulo: Martins Fontes, p.87

<sup>78</sup> Ibidem



Somos sempre consumidores nestes lugares, uma vez que o espaço é vivido por quem o experimenta e essa experiência é sentida em primeiro lugar pelo artista, pelo criador, o qual necessita de um espaço para abrigar a sua arte, a sua obra e necessita constantemente, quando observado o seu trabalho, que haja desejo perante o mesmo, que haja anseio como se fosse contemplado sempre pela primeira vez.

A grande transformação deste espaço expositivo quer a nível programático quer a nível espacial ocorreu no início do século XX, quando o Modernismo se fortificava e simultaneamente por ser uma época de experimentação na qual convergiam diversos estilos<sup>79</sup>. Desta forma sentiu-se necessidade de por em prática todas as ideias até então discutidas e criar um novo modelo de museu onde fosse possível ostentar a eternidade da produção artística, da obra de arte, da beleza de sublimação objectual do objecto com sensibilidade e limitações específicas ou seja um espaço glorificado.

Consequentemente o primeiro e mais influente museu moderno foi o MoMa em Nova Iorque, fundado em 1929, era entendido na América como um novo modelo de marketing pois distanciava-se dos modelos tradicionais ainda em voga na Europa. Pensado para receber arte moderna desempenhou um papel crucial em definir os cânones modernistas bem como a maneira como a arte moderna se apresentava perante o olhar do espectador, como era vista e entendida. Com este novo exemplo foi possível incorporar no mesmo espaço diversas correntes modernistas como arquitectura, *design*, fotografia juntamente com as pinturas e esculturas. Era importante mudar o conceito de museu e o papel destas instituições que exibiam arte e para tal quem melhor que a própria instituição para o fazer, passando a possuir métodos de marketing e publicidade que popularizavam/publicitavam estes mesmos espaços. Cada vez mais estávamos próximos de um modelo de museu formador, que possibilitava não só adquirir conhecimento mas também levar o próprio espectador a questionar-se acerca da sua aprendizagem.

Estamos assim perante um corte com o modelo tradicional de *museu-templo*

---

79 Grande, N. (2009). *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*, Coleção de Arte Contemporânea, Público, Serralves, p.7



que predominava nos Estado Unidos da América até depois da Segunda Guerra Mundial. Com este distanciamento, não foi só o programa do museu que foi modificado mas também os seus elementos arquitectónicos como escadas cerimoniais que foram substituídas por uma entrada ao nível da rua e as grandiosas colunas que marcavam presença na fachada foram deixadas de parte optando-se por uma fachada limpa. O desenho do museu clássico tinha sido ultrapassado, substituído essencialmente por um desenho que permitisse ao museu comunicar com a rua, que se aproximasse das pessoas e as convidasse a entrar, daí o piso térreo ter sido desenhado com recurso a uma curva facilitando a transição entre exterior/interior.<sup>80</sup>

Por outro lado e agora já em 1959, o projecto do arquitecto Frank Lloyd Wright para o museu Guggenheim em Nova Iorque, resultado de diversas ideologias contemporâneas nasce de um esboço feito pelo arquitecto para o Gordon Strong Planetarium (1925) um planetário, restaurante e miradouro o qual se situaria no topo da montanha de Sugarloaf em Maryland. O museu figura-se a um templo, (...) *como um objecto distinto, lugar especial e único (...)*<sup>81</sup> no qual a permanência e a modernidade se assumem como características principais. Representa ainda uma combinação entre máquina e natureza pela importância conferida às suas formas orgânicas. É ainda de ressaltar a importância que Wright confere ao movimento e a forma sublime que utilizou para expor tal conceito no seu projecto; o percurso-expositivo possibilita *um movimento subtil entre a visualização parcelar e individualizada da obra a expor e todo o espacial interior*<sup>82</sup> permitindo uma relação simbiótica entre obra de arte e o espaço de exposição.

Contrastando com os dois exemplos anteriormente mencionados e retomando o conceito de edifício monumento, já previamente aludido, o Centro Georges Pompidou, 1977, também conhecido como o edifício contentor, teve um grande

---

80 Grunenberg, C. (s.d). *Case Study 1: The modern art museum*, p.34

81 Guimarães, C. (2004). *Arquitectura e Museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova*. FAUPublicações, Porto, p.117

82 Ibidem, p.118



impacto pela escolha dos seus materiais, nomeadamente aço e vidro, que criaram uma imagem inovadora e futurista do mesmo, rompendo com o modelo tradicional europeu. Com este novo exemplo o tema do museu como monumento urbano foi revisto uma vez que apresentava um contraste com a envolvente onde se inseria contribuindo para um corte com o ambiente austero, sacralizado e elitista a que a caixa branca nos vinha habituando para se assumir como um espaço que se associava ao quotidiano pensado para um público heterogéneo permitindo fruir a arte de maneira informal. (...) *a importância dos percursos (...) a adopção dos seus elementos estruturais e infra-estruturais como material suporte de uma linguagem tecnológica, (...) contrastante com a envolvente urbana*<sup>83</sup>.

Renzo Piano e Richard Rogers pretendiam introduzir um novo tema no museu e através da criação de escadas rolantes associadas à fachada principal do edifício, proporcionando vistas panorâmicas, (...) *impõem ao utilizador uma atenção permanente a sinais indicadores (...) afirmando uma lógica importada das unidades industriais*(...)<sup>84</sup>. Simultaneamente foi possível apresentar o museu como miradouro permitindo ao público viver o encantamento que a cidade parisiense tem para oferecer através da imagem e do espectáculo.

Estavam assim reunidas condições para os museus se tornarem locais mais atractivos, nos quais as pessoas se sentissem confortáveis e apreciavam visitar/permanecer. Ainda assim, é importante ter em consideração a relação destes com o espaço onde se inserem, bem como da sua vertente cultural e simbólica e da dualidade que podem assumir quer como transformadores de espaço quer como peça de marketing para instituições comerciais.

Após análise daqueles que podemos considerar os grandes paradigmas museológicos, hoje é possível aferir, a partir da interpretação de Nuno Grande, que o museu enquanto instituição se foi assumindo como um *alter-ego* da cidade visto que

83 Guimarães, C. (2004). *Arquitectura e Museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova*. FAUPublicações, Porto, p, 138

84 Ibidem



*Conical Intersection*, Gordon Matta-Clark, 1975  
*Splitting*, Gordon Matta-Clark, 1974

obedece a valores turísticos, do património e do espectáculo<sup>85</sup>. Uma vez acessível por todo o público, adopta um carácter mercantil tornando-se num objecto capital o que pode levar à banalização do mesmo. O processo de *marketing* a que se encontra sujeito relaciona-se com a questão económica que reside por detrás deste funcionando como uma fonte de rendimento para a própria cidade.

Neste sentido, a pertinência do lugar ganha força com o surgimento do conceito *site-specific* que se manifesta com o intuito de contrariar o idealismo da arte moderna, a qual vale por si só sem pertença a lugar nenhum, é autónoma. Segundo princípios *site-specific*, a mobilidade é recusada e a pertença a um lugar próprio fortalece<sup>86</sup>. Por sua vez, o espaço até então eleito no âmbito da arte e arquitectura modernas como puro, estéril e idealista, foi substituído pela paisagem natural, pelo impuro do quotidiano, pelo real<sup>87</sup>.

O artificial já não satisfazia as necessidades dos artistas e as obras de arte eram feitas para o espectador, o qual fazia parte do processo de criação interagindo no mesmo por forma a completá-lo.

*Trabalhos site-specific lidam com componentes ambientais de determinados lugares. Escala, tamanho localização (...) são determinados pela topografia do lugar, seja esse urbano ou paisagístico ou clausura arquitectónica. Os trabalhos tornam-se parte do lugar e reestruturam sua organização tanto conceitual quanto perceptualmente*<sup>88</sup>.

O facto de este conceito se apoiar cada vez mais no processo conjunto ente artista e espectador, torna esta forma de produzir arte em algo efémero, já que a experiência à qual esta associada torna-a irrepitível.

Cada vez mais, este modo de conceber arte, que se afasta dos locais tradicio-

85 Grande, N. (2009). *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*, Coleção de Arte Contemporânea, Público, Serralves, p.14

86 Crimp, D. (1993) *apud* Kwon, M. (1997). *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. Texto originalmente publicado na revista *October* 80, p.167

87 Cf. Kwon, M. (1997). *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. Texto originalmente publicado na revista *October* 80, p.167

88 Serra, R. *apud* Kwon, M. (1997). *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. Texto originalmente publicado na revista *October* 80, p.168



*Spiral Jetty*, Robert Smithson, Utah, Estado Unidos, 1970

nais pensados para a mesma (museu e galeria), amplia não só a sua zona de actuação, local escolhido para realização de trabalhos, mas também se expande por forma a permitir uma troca de conhecimento e debate cultural. Deste modo, o lugar (*site*) pretende ser mais que local para passar a significar uma história, um debate, uma causa e quando tal objectivo for alcançado o papel do artista na sociedade terá uma evolução crucial enquanto criador de arte pública<sup>89</sup>.

### 2.1 Apropriação do lugar nos três casos de estudo

Os três exemplos escolhidos para análise nesta dissertação acerca da arquitectura do museu de arte legitimam a sua escolha quando nos centramos no conceito *site-specific*. Frequentemente utilizado para designar obras de arte realizadas de acordo com determinados ambientes e espaços, resultam em trabalhos planeados que dialogam com o meio para os quais foram pensados. Desta forma, a noção *site-specific* reforça a tendência que provém da arte contemporânea – uma arte voltada para o espaço e para os lugares de exibição. Identicamente este conceito partilha das mesmas premissas, voltando-se para o espaço, incorporando-o e transformando-o independentemente de ser um espaço urbano, natural ou mesmo uma galeria de arte. Robert Smithson (1938-1973) construiu sobre o Great Salt Lake, Utah, Estados Unidos, a Plataforma Espiral, 1970 (*Spiral Jetty*)<sup>90</sup> segundo os princípios do conceito de *land-art* que tal como o termo *site-specific* também se desenvolve segundo uma relação com o ambiente que acolhe a obra de arte transformando-se ele próprio na obra de arte.

Quando este conceito passa a ser explorado ao nível da cidade, artistas superam o ambiente do seu *atelier* para passarem a produzir trabalhos em locais es-

89 Cf. Kwon, M. (1997). *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. Texto originalmente publicado na revista *October* 80, p.173

90 Cf. *Land art* (2010). Em <http://ellementais.wordpress.com/author/ellementais/>. Acedido em 13/06/2014



*Banco Nacional Ultramarino, Rua Augusta, Lisboa, 1964 (actual edificio do MUDE)*

pecíficos, escolhidos pela instituição que convida os mesmos<sup>91</sup>. Claro está que nos referimos a nível da produção artística, mas não só a este nível o conceito *site-specific* ganha força, passando a ser merecedor de atenção também na arquitectura.

Exemplos como o MUDE, o Museu-Atelier Júlio Pomar e o Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas são representativos de modelos de museus *site-specific* na medida em que, foram projectados segundo as características que os próprios lugares já ofereciam, reaproveitando na sua maioria os edifícios pré-existentes. Instituídos em estruturas devolutas, já sem função na malha urbana da cidade, vão permitir novos usos para as mesmas, dotando-as de uma nova função programática, neste caso a exposição de arte, que as introduz novamente na malha urbana.

Quando um museu é pensado de raiz para uma cidade e um novo edifício é gerado, o impacto que o mesmo reflecte na cidade é de grandes dimensões, não só pela presença do novo mas também pela descontinuidade que pode gerar no que diz respeito à sua inserção urbana. Por outro lado, quando uma estrutura que inicialmente abrigava um outro tipo de programa passa a ser um museu, memória e continuidade são preservadas mesmo com a introdução de novas funções nas antigas estruturas.

Neste contexto, os três casos de estudo preservam a memória das arcaicas construções permitindo, é certo que com alterações e adaptações às novas necessidades, uma continuidade na permanência das mesmas evitando a construção de novas estruturas, as quais geralmente são construídas sem programa inicial.

Quando a arte vai para estes lugares, os mesmos são pensados *para* ela e nas necessidades que a mesma irá exigir, falamos mais concretamente dos dois primeiros exemplos do MUDE e do Museu-Atelier Júlio Pomar distintos na sua concepção como anteriormente foi analisado. A verdade é que para ser possível expor nos mesmos, foram intervencionados por forma a serem entendidos como museus. No Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas, as adaptações não foram feitas tendo

91 Cf. Kwon, M. (1997). *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. Texto originalmente publicado na revista *October* 80, p.17



*Antiga fábrica de álcool e tabaco, Açores*  
(actual Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas)

por base colecções pré-definidas mas sim a liberdade e condições que artistas necessitam para os seus momentos de criação uma vez que o conceito para este Centro de Artes passa pela criação *in situ*.

*O actual conceito de espaço experimental para a produção artística (...) exige a criação de condições espaciais/funcionais/técnicas que permitam aos artistas (...) uma apropriação ao edifício*<sup>92</sup>.

As transformações a que o museu esteve sujeito desde a sua criação até hoje permitiram-lhe uma relação mais integrada com a cidade e a sociedade, que estiveram na base de uma *total mutação tipológica*<sup>93</sup>. Tais transformações permitiram a esta instituição evoluir de estática para algo em constante progresso possibilitando uma multiplicidade de modelos os quais exaltam a sua importância na cidade contemporânea.

É importante reter que nos três exemplos estudados o processo de reabilitação a que foram sujeitos pouco modificou o edifício. Tal opção foi conjunta, resultado da parceria entre arquitectos, curadores e artistas responsáveis pelos edifícios em questão. Aquando da recuperação destes edifícios, a ideia primordial inerente a este processo passa por preservar a continuidade que os mesmos assumem na malha dos lugares. Desta forma, era essencial não modificar os edifícios, intervindo apenas onde era necessário, *a nossa estratégia conceptual passa pela ideia de não construir, mais do que propriamente construir, daí a sua novidade*<sup>94</sup>.

Se até agora as pessoas estavam habituadas à presença destas estruturas devolutas e sem utilidade, as quais provavelmente nada transmitiam e passavam despercebidas ao olhar dos indivíduos, actualmente é possível voltar a viver as mesmas tirando partido da nova identidade que conferem ao território.

---

92 Em Memória Descritiva e Justificativa do Arquiélago - Centro de Artes Contemporâneas dos Açores. Janeiro 2009

93 Montaner, J.M. (2003). *Museos para el siglo XXI*, tradução Eliana Aguiar, Editorial Gustavo Gili, SA Barcelona, p.151

94 Entrevista realizada ao arquitecto Ricardo Carvalho, arquitecto do projecto de instalação do MUDE. Consultar em anexos



### 3. ARTE: UM SISTEMA DE RELAÇÕES ESPACIAIS

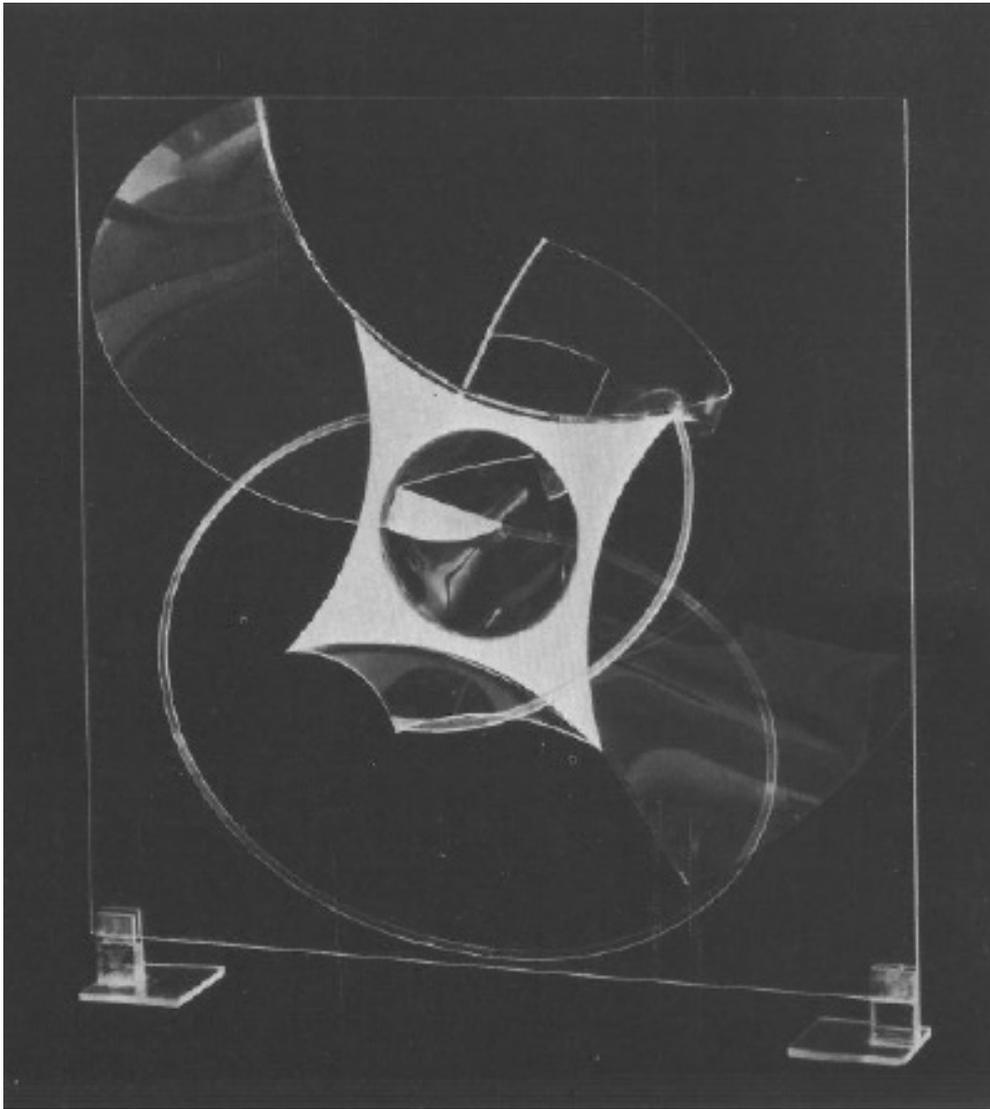
*A architectura foi sempre o produto de uma sociedade extremamente policia-  
da. Apenas os períodos no curso dos quais o homem atingiu um alto grau de organiza-  
ção e de consciência social (...) viram florescer um verdadeiro estilo architectónico*<sup>95</sup>.

A architectura encontra-se em constante mudança e permanente evolução;  
assim é em architectura, tudo se transforma, tudo muda, tudo progride.

*(...) a coisa notável sobre architectura em oposição à arte é que toda a gente  
sabe que vai ser renovada, provavelmente cinco minutos depois de ter sido construída.  
As pessoas pensam nos usos que não pensaram anteriormente, precisam de mais es-  
paço, precisam de outro tipo de espaços. Portanto architectura é sempre um género de*

---

95 Gabo, N. (1961). *Vers une unité des arts constructivistes*. Neuchâtel: Éditions du Griffon, p.171. [tra-  
dução livre] *l'architecture a toujours été le produit d'une société extrêmement policiée. Seules les périodes  
au cours desquelles l'homme a atteint un haut degré d'organisation et de conscience sociale (...) ont vue  
fleurer un véritable style architecturale.*



*Construção Num Plano, Naum Gabo, 1937*

*núcleo que vai ter algo adicionado. Algo como vida de prateleira.*<sup>96</sup>

Existe uma adaptação, por parte dos utilizadores, aos espaços pensados e criados pelos arquitectos, e simultaneamente uma constante modificação dos mesmos para se encontrarem ao serviço das suas necessidades. Contrariamente, a arte, uma vez exposta, permanece imutável, sem sofrer alterações com o decorrer do tempo.

*Na arte as coisas estão ali para serem contempladas, não têm um uso próprio, o que reforça a nossa atenção perante elas, apelando a uma reflexão. Neste contexto da arte tende-se a deixar a realidade das coisas serem sentidas e, intelectualmente confrontadas pelos seus observadores.*<sup>97</sup>

Partindo da sua principal premissa, a arquitectura, gera lugares, os quais são possuidores de uma função essencialmente associada às necessidades dos utilizadores. Inversamente, o objecto de criação artística não contém em si uma função adjacente com a agravante de acentuar o seu carácter intocável, intangível por parte do público, existindo apenas para ser observado, reforçando assim a distância entre observador e objecto pela ausência de interacção entre ambos.

De certa forma, todo este distanciamento perante a arte, bem como o processo que está por detrás desta relação não é novidade e desde cedo fomos habituados a obedecer a um protocolo de comportamentos quando estamos perante a mesma. O espectador encontra-se numa posição desfavorável perante as condições de exposição do objecto artístico, ao contrário do *showroom* de uma qualquer feira industrial, ou de uma montra comercial; a montagem pressupõe o não se poder tocar, a participação directa é muitas vezes cancelada, e eventuais anseios, fantasias, desejo e emoção perante o raro, o histórico, o antigo, resumem-se à *fetichização*, a tiros de pólvora

---

<sup>96</sup> Acconci, V., Schachter, K. & Pfaff, L. (2006). *Art becomes architecture becomes art*. Springer-Verlag/Wineandauthors, Austria, p.100 [tradução livre] (...) *the great thing about architecture as opposed to art is that everybody knows it's going to be renovated, probably starting five minutes after it's been built. People think of uses they didn't think of before, they need more space, need different kinds of spaces. So architecture is always a kind of kernel that is going to have something added. Something like shelf life.*

<sup>97</sup> Ribeiro, I. (2013). *Um Grito Contido*. Revista NU- *Matéria*, nº 39, p.9



A *Gioconda* em 1914 de regresso ao Louvre depois do seu rapto por um vidraceiro italiano em 1911. A bela e enigmática cortesã escoltada por diligentes funcionários; observe-se a variedade de bigodes e barbichas, de chapéus de coco e cano alto, emprestando seriedade e dignidade ao acto

*L.H.O.O.Q.*, Marcel Duchamp, 1919

seca. O nihilismo irónico do LHOOQ (1919) de Marcel Duchamp (uma reprodução da Gioconda com uma barbicha acrescentada e mais tarde na correcção de Picabia, um bigode) antecipa essa sensação de impotência perante o inacessível e precioso, pois não é o original mas uma das inúmeras cromolitografias que povoavam neste período as *boutiques de souvenirs* dos arredores do Louvre, o objecto da intervenção de Duchamp. A verdadeira acção de sabotagem em relação ao carácter intocável da arte tinha sido o roubo do famoso quadro em 1911 (apenas recuperado em 1913)<sup>98</sup>. Talvez seja esta a única e autêntica participação possível e a menos provável: o furto. Tudo o resto situa-se no âmbito da teatralidade e do direito de propriedade.

O *não-tocar*, a proibição presente inúmeras vezes no interior do museu, acentua a natureza perecível, a alteridade frágil dos artefactos expostos e a inevitável separação física entre o visitante e a obra.

*(...) o padrão da arte, a convenção da arte é que espectador está aqui e a arte está lá. Assim o espectador encontra-se sempre numa posição de desejo, olhas para aquilo que não tens nas tuas mãos.*<sup>99</sup>

Estamos perante uma dualidade, por um lado a presença da arte como objecto inalcançável; por outro a arquitectura e o desenho do espaço. Ambas pensadas para as pessoas, diferenciam-se pelo facto de a primeira não servir um dos objectivos para o qual foi pensada e a segunda depender disso para permanecer<sup>100</sup>. O espaço da galeria, neutro, estático, hermeticamente fechado, que por vezes funciona como

98 Em 1911 o quadro pintado por Leonardo Da Vinci foi roubado do museu do Louvre. Tornou-se um *affaire d'état* sobretudo pelo facto de figuras da cultura italiana como o poeta Gabriele d'Annunzio, terem reclamado a autoria do furto em protesto pelo acervo museológico do Louvre ser uma acumulação de objectos pilhados ao património italiano por sucessivos monarcas franceses (Francisco I, Luis XIV, Napoleão Bonaparte, Napoleão III). Muitas pessoas foram presas para serem questionadas acerca do roubo incluindo Pablo Picasso e Guillaume Apollinaire. Mais tarde o quadro apareceu e descobriu-se que tinha sido um antigo trabalhador do museu a roubá-lo.

99 Acconci, V., Schachter, K. & Pfaff, L. (2006). *Art becomes architecture becomes art*. Springer-Verlag/Wineandauthors, Austria, p.119 [tradução livre] (...) *the standard of art, the convention of art is that the viewer is here and the art is there. So the viewer is always in a position of desire, you look at what you don't have it in your hands (...)*

100 Shiner, L. (2005). *Architecture vs. Art: The Aesthetics of Art Museum Design*, California. Acedido em 05/01/2014 em <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=487#FN1link>.



*Museu Guggenheim Bilbao*, Frank Gehry, 1997  
*A Matter of Time*, Richard Serra, 2005 (exposição no Guggenheim Bilbao)

um negócio e se abre apenas para quem participa monetariamente deve ser substituído por espaços que permitam a interação do público. A galeria *Art of this Century* (1942) pensada por Frederick Kiesler era sintomática nesse sentido - um lugar que se apresentava como *um parque para crianças no qual se experiencia arte*<sup>101</sup>. Neste espaço, a mobília foi desenhada com o propósito de ser experimentada assim como as paredes que curvavam e assumiam diferentes funções. A arte devia ser exposta para provocar o espectador, *eu exijo vitalidade na construção, (...) uma arquitetura funcional: uma construção que seja adequada à flexibilidade das necessidades da vida*<sup>102</sup> e do mesmo modo apresentar um prazo de validade contrariando a ideia pré concebida de algo esculpido numa rocha.

Uma vez arquiteto, Acconci reconhece que espaços como o anteriormente referido possam causar algum conflito e não serem, todavia a melhor opção para exposições de arte, daí perceber a pertinência das paredes brancas nos museus/galerias. O seu interesse pelo desenho de espaços como estes prende-se essencialmente com a criação de lugares que possuam diferentes funções, não sendo exclusivamente pensados para a arte.

*Estávamos interessados em desenhar espaços para diversas funções; não estávamos a desenhar em particular um espaço para a arte*<sup>103</sup>.

Após consciência adquirida da necessidade da presença de paredes brancas nos espaços expositivos e aludindo ao já mencionado museu Guggenheim, do arquiteto Frank Gehry, estamos na presença de uma organização interior espacial reveladora de uma poética entre programa, forma e materiais. Nas salas que recebem exposições permanentes a forma e os materiais são tradicionais contrariamente ao que acontece nas salas de exposições temporárias que abrigam esse mesmo tipo de

---

101 Acconci, V., Schachter, K. & Pfaff, L. (2006). *Art becomes architecture becomes art*. Springer-Verlag/Wineandauthores. Austria, pp.28-29 [tradução livre] (...) *a children's playpen within which to experience art*.

102 Kiesler, F. em Gazey, K., et al. *Arquitettura Moderna A-Z*. Taschen, volume I, p.252

103 Acconci, V., Schachter, K. & Pfaff, L. (2006). *Art becomes architecture becomes art*. Springer-Verlag/Wineandauthores. Austria, p.40 [tradução livre] *We were interested in designing spaces for many different functions; we were not particularly drawn to an art space*



exposições, onde o espaço e a forma são mais livres e os materiais eleitos menos convencionais<sup>104</sup>. Estes modelos traduzem a possibilidade de não só conter arte mas também poder relacionar-se com a mesma, uma vez que permite ao artista adaptar-se ao espaço e criar um diálogo com o envolvente, pois foi pensado para que futuramente tal fosse possível.

*(...) os espaços do museu de Bilbao são uma síntese dos diversos tipos de concepção museográfica que confluíram no final do séc XX: a manutenção das salas convencionais enfileiradas para expor os formatos tradicionais dos quadros de arte moderna; a recriação do ateliê do artista na gigantesca sala em planta baixa, que se inaugurou com um diálogo com a obra de Richard Serra e que pode abrigar as obras de grandes formatos de pop e do minimal;*<sup>105</sup>

Vivenciando estes espaços, o espectador é confrontado com padrões diferentes do tradicional e está ao seu alcance experimentar novas narrativas entre arte e arquitectura e essencialmente perceber como a arte funciona nestes espaços e como a arquitectura se adapta aos mesmos e vice-versa.

Posto isto, a questão acerca da pertinência dos museus torna-se relevante e é importante reflectir acerca do seu contributo nas sociedades. Os museus tornam a arte mais legítima? A arte do século XX sempre desejou ter um segundo autor, o espectador. É determinante continuarmos a ter espaços expositivos específicos onde possamos superar os nossos preconceitos. As obras de arte, não funcionam por osmose e a arte por si só vive muito do artifício e para tal é necessário um espaço que a proteja e simultaneamente crie uma narrativa em torno da mesma, que conte a sua história, uma vez que o espaço por si só é incapaz de permitir que tal aconteça.

*Nós detestávamos museus: o mundo estava lá fora e o museu estava aqui, com paredes, o que nos faz pensar: é a arte assim tão frágil que precisa de toda esta protec-*

---

104 Cf. Fabiano, A. A. J. (2009). *Relações entre cidade e museus contemporâneos – Bilbao e Porto Alegre* Revista Risco, EESC-USP

105 Montaner, J.M. (2003). *Museos para el siglo XXI*, tradução Eliana Aguiar, Editorial Gustavo Gili, SA Barcelona, p. 18



ção? *A questão é, sim precisa*<sup>106</sup>.

O museu é hoje, acrescenta-se, um dos poucos lugares onde se reúnem as condições materiais para se desenvolverem tipologias expositivas que implicam grandes recursos logísticos: da exposição antológica à retrospectiva, a possibilidade dos estudos monográficos e das apreciações comparativas em torno de temas e cronologias, o museu revela-se o dispositivo certo para não só garantir essas tarefas como para mobilizar a investigação académica, problematizar a conservação dos artefactos artísticos do século XX e redefinir o posicionamento e valor histórico dos agentes periféricos da experiência modernista.

Se o museu não pode mais ser pensado como uma *caixa neutra para o simples “armazenamento” de obras de artes organizadas segundo temas específicos*<sup>107</sup> é necessário combater esta questão e converte-lo num lugar no qual seja apetecível permanecer vivenciando o espaço e usufruindo do programa que actualmente o museu tem para oferecer.

### 3.1 Relações espaciais nos três casos de estudo

Neste sentido, é importante perceber como as relações entre espaço museológico e conteúdo se processam nos casos de estudo, confrontando experiências e sobretudo discutindo a realidade concreta que os mesmos revelam.

O MUDE desenvolvido segundo o projecto dos arquitectos Ricardo de Carvalho e Joana Vilhena, após ter sido adquirido pela Câmara Municipal de Lisboa em 2007, resultou numa instalação de museu provisório. O seu interior resultou em

---

106 Acconci, V., Schachter, K. & Pfaff, L. (2006). *Art becomes architecture becomes art*. Springer-Verlag/Wineandauthors. Austria, pp.63-64 [tradução livre] *We hated museums: the world was out there and the museum was here, with walls, which made a lot of us think: is art so fragile that it needs all that protection? The thing is, it does.*

107 Junior, A. A. F. (2009). *Relações entre cidade e museus contemporâneos – Bilbao e Porto Alegre*. Revista Risco, EESC-USP



*Espaços expositivos, MUDE, Ricardo Carvalho e Joana Vilhena  
2010*

espaços expositivos pensados para receber quer colecções permanentes quer temporárias, uma livraria e cafetaria e também um espaço que permite a realização de eventos culturais.

Desde logo ficou decidido que a intervenção no museu iria ser conseguida passo a passo, sem ser essencial aguardar pelas condições necessárias para uma reabilitação global de todo o edifício. Em vez disso, a remodelação foi realizada piso a piso com intervenções mínimas mas sempre garantindo a segurança imprescindível de pessoas e bens. Decidiu-se preservar o existente em lugar de uma transformação global, daí o MUDE ser consequência de um processo longo e contínuo e assumir uma dialéctica com os tempos que correm.

*Esta estratégia procura ir criando uma unidade arquitectónica que mostre a própria passagem do tempo no edifício e a qualidade do seu desenho arquitectónico.*<sup>108</sup>

Essencialmente projectado tendo por base a força que o piso térreo assume no próprio edifício, uma vez tratar-se *do único quarteirão na Baixa Pombalina passível de ser visto no interior sem obstruções significativas*<sup>109</sup>, o novo programa organizou-se no interior do antigo banco sem recurso à criação de novas barreiras visuais, neste caso paredes.

*O projecto do MUDE faz-se com LUZ*<sup>110</sup>. No que diz respeito à iluminação, grande parte artificial, serviu-se de alguns elementos estruturais como suporte reforçando desta forma a estrutura de betão à vista pré-existente e concomitantemente as peças das colecções expostas.

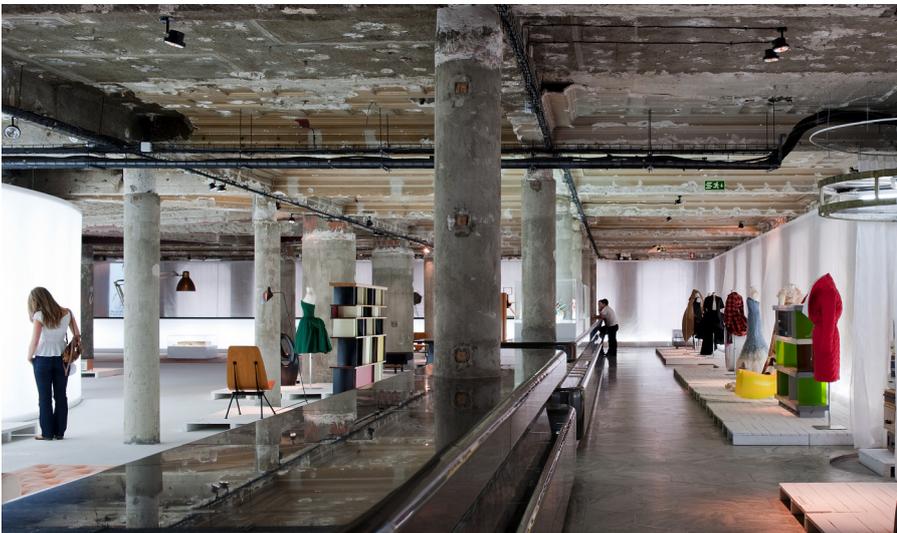
O espaço expositivo do MUDE oferece-nos um ambiente muito particular devido não só às condições em que se encontra mas também por se assumir como um museu em permanente construção e crescimento, algo que ainda não foi finaliza-

---

108 Jürgens, S.V. (2011). Em <http://www.artecapital.net/entrevista-121-barbara-coutinho>. Acedido em 17-05-2014

109 Carvalho, R.; Vilhena, J. (2009). *MUDE- Museu do design e da moda*. Arquitectura Ibérica #34 – Cultura, Abril, 2010, p. 144

110 Em Memória Descritiva e Justificativa do MUDE – Museu do Design e da Moda.



Interior do Museu *Palais de Tokyo*, Lacaton e Vassal, 2012  
Interior do *MUDE*, Ricardo Carvalho e Joana Vilhena, 2010

do mas que continuará a progredir, é um museu *work in progress*<sup>111</sup>.

Caracterizado pelo seu estado de ruína, com estrutura de betão à vista, os elementos utilizados durante a construção como telas, paletes, pinturas industriais, foram reaproveitados e servem de cenário para as exposições constituindo desta forma o universo do museu. *Para além da presença expressionista da estrutura de betão à vista, o projecto faz-se também pelos materiais provenientes do universo da construção*<sup>112</sup>.

Os artefactos aí expostos, peças de design e de moda, partilham de uma relação informal com o espaço em que se inserem e conseqüentemente aproximam-se do visitante - ideia essencial do projecto que se prende com a questão de fazer acontecer um museu em construção e todo o processo poder ser vivido pelos espectadores.

O paradigma introduzido por este museu aproxima-se do conceito de *museu squatter*<sup>113</sup>, assim como o museu parisiense *Palais de Tokyo* que se instalou no antigo edifício do museu das Artes Modernas. Preferência pela ocupação de estruturas preexistentes, estes museus reutilizam o espaço optando por soluções mais controladas possibilitando a sua permanência na malha urbana das cidades tirando partido muitas vezes de notáveis localizações. Simultaneamente, os espaços resultantes criam novos ambientes para receber e promover a arte (contemporânea e não só) oferecendo ambientes particulares restabelecendo o antigo conceito de museu (caixa branca encerrada em si mesma).

Nesta abordagem mais experimental ressaltada por este modelo de museu recordamos o exemplo de um outro modelo parisiense - o Pompidou. Numa escala mais limitada, é certo, o museu da Moda e do Design avizinha-se deste conceito dado que, tal como o Pompidou, também este permite uma relação mais próxima com as obras de arte, apresentando espaços que põem em causa o habitual conceito de museu com paredes brancas. Também o Pompidou, tal como o MUDE foi pen-

111 Jürgens, S.V. (2011). Arte Capital. Em <http://www.artecapital.net/entrevista-121-barbara-coutinho>. Acedido em 17/05/2014

112 Em Memória Descritiva e Justificativa do MUDE – Museu do Design e da Moda.

113 Ibidem



Entrada *Museu-Atelier Júlio Pomar*, Álvaro Siza, 2010

sado para proporcionar uma nova vivência da arte e simultaneamente exaltar o seu lado interactivo e comunicante perante o visitante do museu. Se na altura em que foi construído, o Pompidou, ganhou força e se assumiu como uma nova interpretação para o espaço expositivo (década de 70) da mesma forma o MUDE, actualmente é o reflexo de uma nova posição perante o espaço expositivo introduzindo e adaptando novos conceitos a um lugar que se vai apropriando à arte consoante o seu progresso.

No Museu-Atelier Júlio Pomar tal como no MUDE o lado didáctico e interactivo destas infra-estruturas é identicamente ressaltado com a possibilidade de assistir a conferências e lançamentos de livros no auditório desenhado pelo arquitecto com capacidade para 60 pessoas.

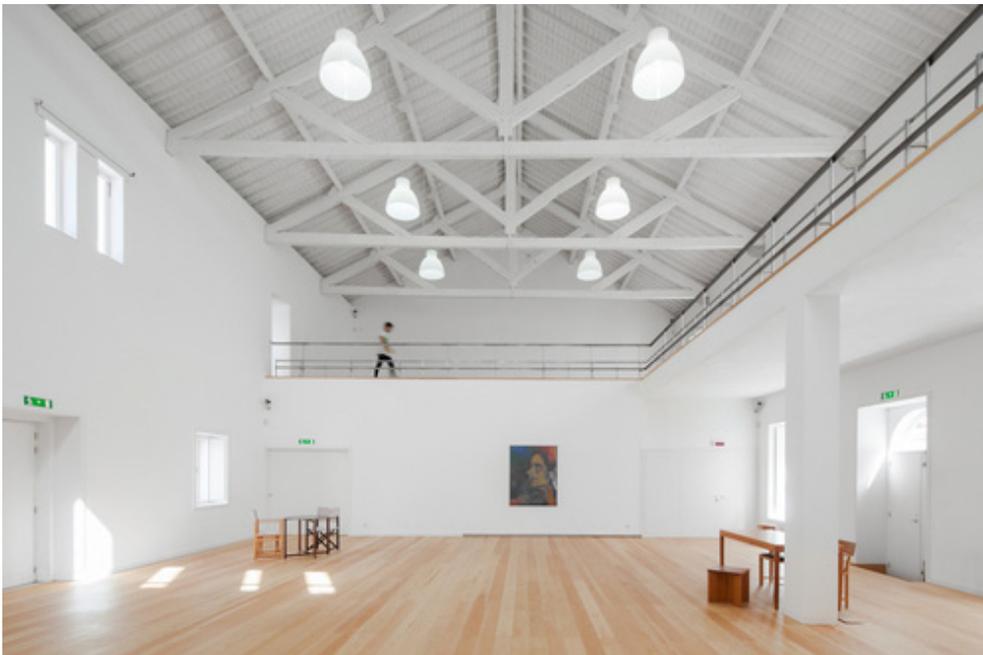
*Nos museus a luz faz-se doce, cuidadosa, impassível de preferência e imutável. É preciso não ferir os cuidados de Vermeer, não se deve competir com a violenta luz de Goya, ou a Penumbra, não se pode desfazer a quente atmosfera de Ticiano, prestes a extinguir-se, ou a luz universal de Velasques ou a dissecada de Picasso, tudo isso escapa ao tempo e ao lugar no voo da Vitória de Samotrácia. A arquitectura do Museu não pode ser senão clássica (...)*<sup>114</sup>

Tendo como ponto de partida as palavras de Álvaro Siza depreendemos que a concepção do museu, o desenho do mesmo deve respeitar e reger-se consoante os cânones tradicionais. Posto isto, quando confrontado com a necessidade de construir um espaço destinado ao arquivo das obras do artista plástico manteve-se perseverante acerca da formalidade que o mesmo determina.

Com um desenho que o aproxima do modelo análogo de museu e o distingue e distancia do exemplo anteriormente analisado, o edifício *de recorte austero e linhas depuradas*<sup>115</sup> do qual só foi aproveitado o telhado e as paredes estruturais, é composto por dois pisos, um deles em mezanino sobre a área expositiva central do primeiro piso. O acesso ao museu é conseguido através de um pátio exterior, reserva-

114 Siza, A. (1988). Em Barata, P. M. & Almeida, B. P. (2001). *Museu de Serralves: Álvaro Siza*. White and Blue. Edições de Arquitectura e Urbanismo, Lda, p.5

115 Em <http://ateliermuseujulioanmar.pt/museu/arquitectura/arquitectura.html> acedido em 02-06-2014



Interior *Museu-Atelier Júlio Pomar*, Álvaro Siza, 2010

do, que rodeia o próprio edifício.

Explorando as relações intimistas que o próprio espaço interior do museu oferece, o diálogo entre obra de arte e espaço expositivo processa-se através de uma apropriação da mesma (obra de arte) às qualidades estéticas (espaço expositivo) exploradas pelo arquitecto a qual se fortifica pela presença da luz que recorta os volumes e permite uma relação simbiótica entre objecto artístico e lugar.

*Todos os espaços são um desafio e expor aqui a obra do Júlio Pomar é um privilégio. Também se poderia expor noutro lugar, mas prefiro que esteja aqui, nesta zona da cidade, ligada à história de vida do pintor, num museu que foi desenhado à sua medida e propositadamente pelo arquitecto Álvaro Siza.*<sup>116</sup>

Embora pensado exclusivamente para o artista plástico Júlio Pomar o museu não descarta a possibilidade de outros artistas exporem no mesmo, facultando o diálogo, o qual inicialmente se assumia como uma dualidade (entre artista e museu) para ser partilhado com as obras de artistas convidados, a obra do pintor e o espaço do museu. (...) *é muito mais interessante abrir as leituras da obra do Júlio Pomar através deste processo, expondo-o e cruzando-o com outros artistas, mesmo que não sejam da mesma área, como o caso dos arquitectos, do que mantê-la fechada.*<sup>117</sup>

O acervo concedido pelo artista, de extrema importância histórica, o qual nos oferece múltiplas especificidades de arte (pintura, escultura, desenho gravura, cerâmica e colagens) é reflexo da sua experiência enquanto artista e dos diferentes períodos que o mesmo viveu e experienciou absorvendo diversos conhecimentos acerca das artes plásticas e contrariando outros tantos. Uma vez no museu, ao espectador é possível perceber todo este processo cronológico que acompanhou o artista e enquadrar cada obra em seu contexto.

*(...) a sua obra já atravessou o neo-realismo, a abstracção, passando depois por uma nova figuração, enfim, não se poder “encaixar” uma obra como esta numa só*

116 Entrevista realizada à Dra. Sara Antónia Matos, directora do Museu-Atelier Júlio Pomar. Consultar em anexos.

117 Ibidem



*designação*<sup>118</sup>.

O conceito base para a criação deste museu aproxima-nos do já anteriormente mencionado *museu acervo*. Com o intuito de dar a conhecer a extensa obra do pintor Júlio Pomar, avançou-se com a ideia de reformular o armazém conferindo-lhe características que permitem expor o seu trabalho como se fosse uma extensão do mesmo. Ainda que meramente simbólica a nomenclatura de *atelier*, Sara Antónia Matos reforça a importância que este conceito tem para o museu pois fortalece o lado experimental do museu aproximando o público do momento de criação das obras partilhando as sensações dos artistas no momento de concepção e produção.

*Para mim, a ideia de atelier é extremamente importante pois é o lugar onde os artistas produzem, experimentam, testam e, no fundo, fazer exposições também reside nisso: testar, ensaiar, criar um discurso para as obras no local de exposição. Por isso, fazia todo o sentido que o nome atelier se mantivesse na estrutura do equipamento*<sup>119</sup>.

O resultado final quer a nível da solução arquitectónica quer a nível da relação entre contendor e conteúdo funciona de forma simbiótica e espontânea devido à cordial relação entre artista e arquitecto.

Fruto de um diálogo com uma arquitectura de pré-existência, o Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas partiu do propósito de dotar o edifício de condições distintas das iniciais conferindo-lhe assim outro significado e função. Com plena consciência da alteração das funções programáticas, a intervenção teve em consideração a estrutura quer espacial quer construtiva pré-existentes criando uma suave distinção entre o que foi acrescentado posteriormente e o que fazia parte da construção fabril. Embora a opção de uma distinção entre passado e presente, antigo e actual, fosse assumida, é controlada não sendo excessiva.

*O projecto não exagera a diferença entre as antigas e as novas construções. (...) O CAC adquire a sua identidade pela variação tranquila entre edifício existente (...) e*

118 Entrevista realizada à Dra. Sara Antónia Matos, directora do Museu-Atelier Júlio Pomar. Consultar em anexos.

119 Ibidem



*Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas, João Mendes Ribeiro e Menos é Mais Arquitectos (Francisco Vieira de Campos e Cristina Guedes), 2014*

*os dois novos edifícios (...).*<sup>120</sup>

O existente foi mantido com a excepção da introdução de infra-estruturas que o novo programa exigia, inseridas no pavimento por forma a passarem despercebidas; os volumes acrescentados servem o restante programa necessário uma vez que o edifício inicial carecia de condições para tal.

Consequência do sistema estrutural da cobertura de duas águas, os espaços interiores resultantes são amplos e ortogonais; já no exterior, o jogo de volumes pertencentes à antiga fábrica, na consideração do atelier, evoca a memória das montanhas que ilustram e compõem a paisagem circundante *repetindo-se um quase mimetismo entre articulação das cumeeiras dos telhados e cumeadas da montanha*<sup>121</sup>.

No que concerne à relação das obras de arte com o espaço expositivo pensado, verifica-se uma variação quando confrontada com os outros dois museus. É um facto que actualmente a função do museu cada vez mais se associa ao lado interactivo, didáctico e de aprendizagem e como tal os três exemplos estudados comprovam esse aspecto visto que pretendem ser espaços que possibilitem o debate, o questionamento por parte dos espectadores e a procura de informação. O Centro de Artes, nos Açores propõe recuperar e por em destaque os recursos naturais do arquipélago<sup>122</sup> de forma livre e versátil uma vez que proporciona ao artista toda a autonomia para o mesmo intervir no espaço *garantindo liberdade de escolha na forma como o utilizador apreende / frui / habita o espaço do Centro de Artes.*<sup>123</sup>

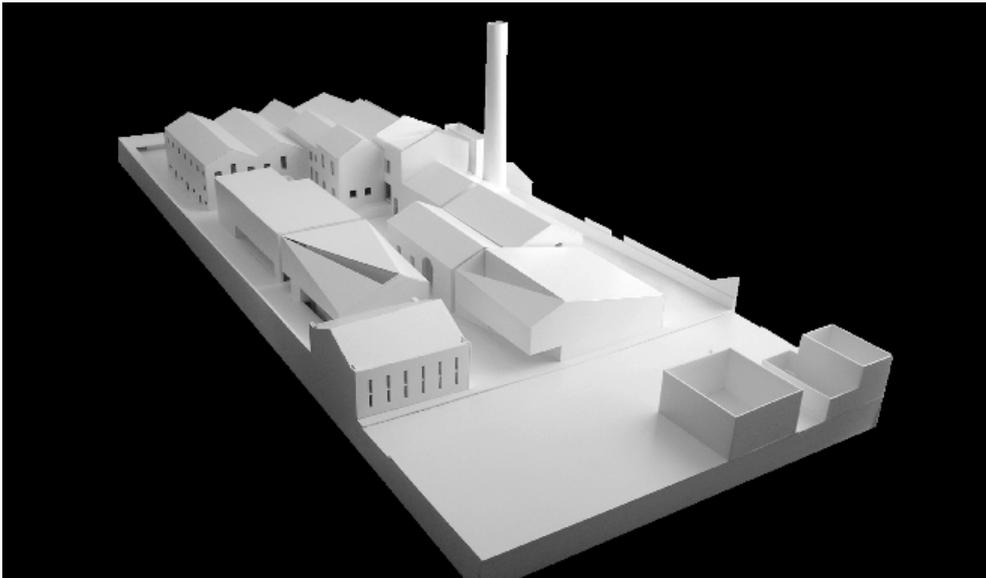
Esta relação ganha força com a importância que foi depositada na criação de um espaço destinado à produção artística. Contrariamente ao habitual, no Centro de Artes, os artistas são convidados a realizar as suas obras de arte no próprio espaço em que posteriormente serão expostas; conjuntamente são convidados a realizar *per-*

120 Em Memória Descritiva e Justificativa do Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas dos Açores. Janeiro 2009

121 Ibidem

122 Agência Lusa, (2008). Açores: Antiga fábrica da Ribeira Grande recebe Centro de Arte Contemporânea. In <http://noticias.sapo.pt/lusa/artigo/099346c8822c09a3a3f7c7.html>. Acedido em 15/05/2014

123 Em Memória Descritiva e Justificativa do Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas dos Açores. Janeiro 2009



*Alçado Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas (cima)*  
*Maquete do projecto do Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas (baixo)*

*formances*, espectáculos, nos quais a interação com o público é fundamental. Surge então a necessidade de projectar um espaço que ofereça tais condições e para isso o modelo seguido foi o do teatro de *Schaubühne* em Berlim da autoria de Jürgen Sawade, em 1978-81<sup>124</sup>. Similarmente neste lugar era pretendido uma relação próxima entre artista e espectador algo que o arquitecto alemão procurava, aquando do projecto para o teatro em Berlim:

*um espaço de teatro foi construído de acordo com as necessidades dos profissionais e experientes do teatro (...) não existe mais a separação entre palco e plateia, como nos teatros convencionais; o espaço do teatro é totalmente flexível e pode funcionar em qualquer lugar como palco ou plateia*<sup>125</sup>.

Por forma a reforçar este conceito de proximidade entre artista e espectador e simultaneamente a possibilidade de a obra ser realizada no local em irá ser exposta, foram criadas zonas de trabalho como oficinas artísticas e laboratórios que situados num dos volumes que foi acrescentado ao existente, servem de apoio à produção e manipulação dos trabalhos criados.

*Espaços em “aberto”* foram mantidos e reabilitados de forma mínima por apresentarem uma *riqueza arquitectónica e cénica*<sup>126</sup>, destinados à produção artística não têm nenhuma função específica associada, apenas a possibilidade de serem utilizados pelos artistas na sua produção de obras de arte ou para a realização de eventos.

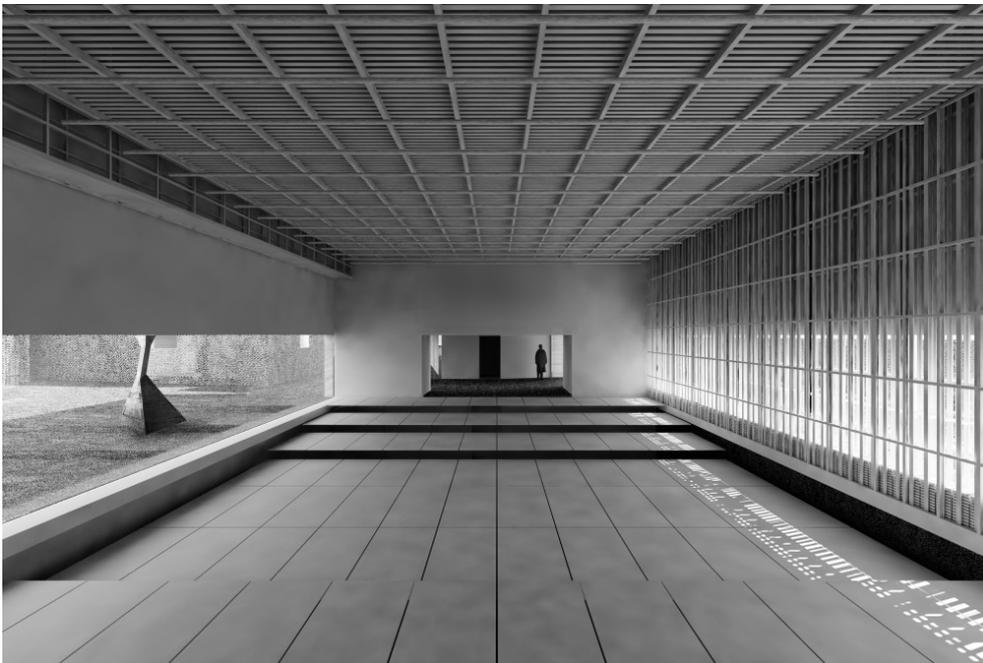
Se estabelecermos um confronto entre as características exploradas neste Centro de Artes e nos exemplos que Nuno Grande propôs<sup>127</sup> é admissível que o mes-

124 Em Memória Descritiva e Justificativa do Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas dos Açores. Janeiro 2009

125 *The Mendelsohn Building in* <http://www.schaubuehne.de/en/seiten/hausarchitektur.html>. Acedido em 23/06/2014 [tradução livre] *A theater space was constructed in accordance with the needs of the theater's experienced practitioners (...)there is no longer a separation between the stage and the seating areas, as is the case in conventional theaters; the theater space is fully flexible and can function anywhere as either stage space or seating area.*

126 Em Memória Descritiva e Justificativa do Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas dos Açores. Janeiro 2009

127 Grande, N. (2009). *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*, Coleção de Arte Contemporânea, Público, Serralves, p.8



*Teatro Schaubühne, Jürgen Sawade, 1978-81 (cima)*  
*Espaço Polivalente, Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas, J.M. Ribeiro e Menos é Mais*  
*Arquitectos (Francisco Vieira de Campos e Cristina Guedes), 2014 (baixo)*

mo se identifica com o conceito de *museu paisagem* consequência da sua localização privilegiada e da *relação de interface entre mar e Serra da Água de Pau*<sup>128</sup> que o mesmo possibilita. As salas de exposição revelam aberturas as quais permitem uma vista singular sobre o mar.

---

128 Em Memória Descritiva e Justificativa do Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas dos Açores. Janeiro 2009

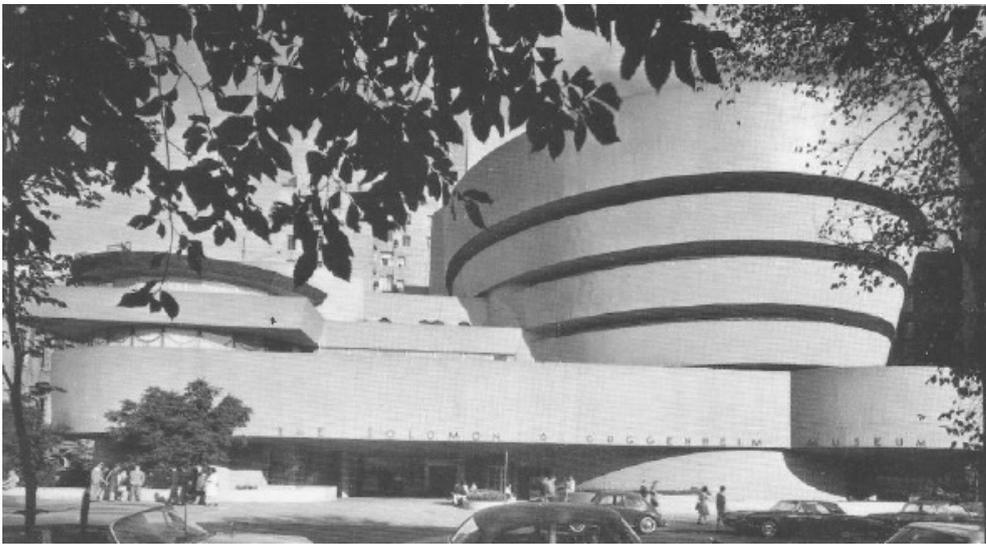


#### 4. MUSEU COMO OBRA DE ARTE

As opções arquitectónicas intrínsecas ao desenho dos museus de arte estão na base de críticas por parte de pessoas associadas ao mundo da arte. O museu ganha maior protagonismo e torna-se ele próprio numa obra de arte ofuscando, muitas vezes, o que está no seu interior. A questão já decorrente, que respeita à relação entre arte e arquitectura ganhou relevo com diversos museus, como é exemplo o museu Guggenheim de Frank Lloyd Wright, em Nova Iorque, devido à sua forma escultural e ao seu enorme átrio que suplantavam a arte exposta bem como a rampa em espiral que em conjunto com paredes curvas foi sentida por muitos como uma limitação para a apreciação da arte<sup>129</sup>. Também o museu Guggenheim do arquitecto Frank Gehry em Bilbao criou uma imagem de marca para a cidade devido ao seu *design* apelativo. (...) *o museu de Bilbao é considerado a obra-prima do seu estilo “escultó-*

---

129 Shiner, L. (2005). *Architecture vs. Art: The Aesthetics of Art Museum Design*. California. Em <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=487#FN1link>. Acedido em 05/01/2014



*Museu Guggenheim, Frank Lloyd Wright, Nova Iorque, 1943-1959*

rico”(…) <sup>130</sup>. Mas Foster (2002) observa criticamente que esta tipologia de museu (e Gehry) em particular, coloca novos problemas: o Guggenheim Bilbao, como outros casos notáveis,

*usam a grande escala, que originalmente foi usada para desafiar a escala do museu moderno como pretexto para dilatar o museu contemporâneo num gigantesco espaço-espectáculo que pode engolir qualquer obra e qualquer espectador. Resumindo, museus como o de Bilbao usam a ruptura da arte do pós-guerra como licença para encurralá-la outra vez e para impor-se ao espectador*<sup>131</sup>.

*Uma arquitectura Potemkin gerada por computador*<sup>132</sup> com superfícies disjuntivas (a pele exterior apoiada por um endosqueleto) parece acentuar, para Foster, a dissolução do conteúdo artístico (as obras) na fenomenologia da arquitectura de escala monumental.

Com a preocupação que o desenho do museu de arte coloca surge uma questão: como resolver a tensão entre a vontade do arquitecto bem como da sua própria afirmação artística, e o desejo do artista, enquanto amante de arte que expõe a sua obra num edifício que a valoriza?

Se nos centramos na História do museu de arte percebemos que a tensão entre arquitectura e arte é uma questão que nos remete para o início do aparecimento do mesmo revelando que os propósitos do museu moderno variaram ao longo do tempo o que ainda se verifica nos nossos dias sendo diferente de museu para museu. A questão é saber se a arquitectura relega a arte, se na realidade o desenho da galeria interfere com a atenção do espectador perante a obra quando confrontado com a mesma. O museu de arte deve ser respeitoso e não competir com a arte que contém?

Centremo-nos no exemplo do Museu de Arte de São Paulo, Brasil - MASP o

---

130 Foster, H. (2003). *Design and Crime and Other Diatribes*. p.36 [tradução livre] (...) *the Bilbao museum is deemed the masterpiece of his “sculptural” style* (...)

131 Ibidem, p.37 [tradução livre] *They use its great scale, which was first posed to challenge the modern museum, as a pretext to inflate the contemporary museum into a gigantic spectacle-space that can swallow any art, let alone any viewer, whole. In short, museums like Bilbao use the breaking-out of postwar art as a license to corral it again, and to overwhelm the viewer as they do so.*

132 Ibidem, p.38 [tradução livre] (...) *a computer driven version of a Potemkin architecture* (...)



*MASP - Museu de Arte, Lina Bo Bardi, São Paulo, Brasil, 1957-1968*

qual introduz um novo modelo de museu, no qual arte e arquitectura se relacionam livremente e os cânones até então conhecidos são posto em causa perante um padrão mais liberal. Este responde às questões anteriormente levantadas na medida em que ilustra na perfeição uma relação simbiótica entre o trabalho do arquitecto e arte que o mesmo contém.

Igualmente conhecido como o museu do pós-guerra<sup>133</sup>, o MASP foi designado inúmeras vezes, em textos escritos por Pietro Maria Bardi, historiador, crítico e coleccionador de arte, como um *anti-museu*, um *centro de arte* ou um *laboratório*.<sup>134</sup> Pensado segundo preceitos que rompiam com o modelo tradicional de museu valia-se da sua principal premissa, a formação do público através de métodos de aprendizagem nomeadamente com a criação de cursos.

P. Maria Bardi, marido de Lina Bo Bardi em parceria com Assis Chateaubriand decidiram criar um novo museu de arte em São Paulo em 1946 o qual teve lugar num edifício dos Diários associados, na Rua Sete de Abril no antigo centro da cidade. Sem edifício próprio e muito menos uma arquitectura adequada à sua proposta de museu, vinte anos mais tarde foi erguido no terreno do antigo Belvedere Trianon, na Avenida Paulista (1968) assumindo uma importante inserção no novo centro da cidade<sup>135</sup>.

Situado num ponto estratégico da cidade de São Paulo, no cruzamento de dois eixos, a Avenida Paulista e o túnel da Avenida 9 de Julho, o MASP, remete-nos para os edifícios eleitos na reconstrução das grandes cidades e pensados para receber um grande número de pessoas, não só pela sua estrutura mas também pelas suas dimensões e tipologia.

Projectado não só para acolher obras de arte, o MASP permite uma relação mais próxima entre espectador e obra de arte, possibilitando o diálogo entre ambos, facilitando a transição entre público e privado uma vez que anteriormente a arte

133 Canas, A. T. (2010). *MASP: Museu Laboratório - Projeto de Museu para a cidade 1947-1957*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Arquitectura e Urbanismo, São Paulo, p.9

134 Ibidem p.6

135 Cf. <http://www.archdaily.com.br/br/01-59480/classicos-da-arquitetura-masp-lina-bo-bardi/>



pertencia essencialmente a grandes colecionadores<sup>136</sup>. A arquitecta italiana pretendia um museu que contribuísse para a difusão do conhecimento e reanimação dos centros urbanos, premissas entendidas como essenciais na reestruturação das cidades, já discutidas por arquitectos modernos como Corbusier e Sert nas reuniões do CIAM<sup>137</sup>.

Para além de conferir protecção às obras de arte, exibindo-as como objectos de valor, cumprindo a função do museu tradicional, assumi-las como parte da vida cotidiana, como objectos comuns, abandonando o seu sentido mercantilista<sup>138</sup> era o seu principal propósito enquanto *museu fora dos limites*<sup>139</sup>.

Pensado para contrariar a ideia de que as obras de arte existem no museu apenas para contemplação, sem função ou uso, nas quais não é permitido tocar, este edifício, pretende ser um local de experimentação e aprendizagem, capaz de atrair todo o tipo de pessoas independentemente da faixa etária. Desta forma, o museu passaria de um simples repositório de obras de arte para se assumir como um lugar formador, dotado de um papel mais responsável/actuante na sociedade, levando o espectador a questionar-se acerca da informação com que é confrontado (...) *a obra de arte não é localizada segundo um critério cronológico, mas apresentada quase propositadamente no sentido de produzir um choque que desperte reacções de curiosidade e investigação*<sup>140</sup>.

---

136 Cf. Azzi, C. F. (2010). *Museus reais e imaginários: A metamorfose da arte na obra de André Malraux*. Instituto Brasileiro de Museus. Ouro Preto – MG – Brasil, p.235

137 Le Corbusier e Josep Lluís Sert, participaram nos Congressos Internacionais da Arquitectura Moderna (CIAM) que no pós-guerra defenderam a importância do papel do museu bem como a reformulação do seu programa para uma melhor integração na cidade por forma a assumir uma função mais responsável e actuante na sociedade Cf. Canas, A. T. (2010). *MASP: Museu Laboratório - Projeto de Museu para a cidade 1947-1957*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Arquitectura e Urbanismo, São Paulo, pp.5-6

138 Oliveira, O. (2006). *Lina Bo Bardi, Sutis Substâncias da arquitectura*. RG/GG, São Paulo, p.276

139 *Musée hors de limite* foi título de um texto criado por Pietro Maria Bardi, director do Masp, no qual explica o programa dos museus e os seus objectivos de acção. Originalmente foi publicado na revista *Habitat* em 1951 (revista do MASP) e aborda os princípios que estiveram na base para a criação do museu bem como a maneira como este devia actuar na cidade.

140 Bo bardi, L. (2006). *O museu de arte de São Paulo. Função social dos museus*. Habitat, São Paulo, n.1, out./dez. 1950, p.17 *apud* Oliveira, O. (2006). *Lina Bo Bardi, Sutis Substâncias da arquitectura*. RG/GG, São Paulo, p.281



*MASP*, Lina Bo Bardi, São Paulo, 1968

Desprovido de estruturas, interiormente, o museu prima por uma organização livre, com uma ideia de disposição fácil. As obras são colocadas sem obedecer a uma ordem cronológica, deixando a noção clássica dos museus de parte e o percurso/diálogo com o espaço interior e as obras aí presentes é da responsabilidade do espectador. (...) *um percurso contínuo, linear e unidireccional* (...) <sup>141</sup>é aqui substituído por uma descoberta livre de escolhas não limitando o espectador a direccionar o seu olhar para nenhuma obra em particular. (...) *não existem percursos pré-determinados nem separações entre estilos e épocas* <sup>142</sup>.

O quadro *suspenso sobre grandes placas de vidro transparente fixadas sobre uma base cúbica de concreto*(...) <sup>143</sup> autonomiza-se ao sair da parede e permite que o espectador desenvolva uma relação mais próxima com a obra de arte através de um diálogo entre o passado e o presente. Apresentados em painéis-cavalete, os quadros, remetem-nos para o momento da criação, quando ainda se encontravam no cavalete do pintor, apelando ao diálogo entre artista e obra, como se o espectador fosse convidado a viajar no tempo reflectindo sobre as obras e todo o seu processo criativo.

*O público deixa de ser apenas um consumidor para passar a estar em envolvido em todo o ambiente que o rodeia e simultaneamente ampliar o seu conhecimento acerca das obras de arte uma vez que é provocado para assumir uma atitude de questionamento perante o que observa é uma atitude idêntica àquela buscada pelo teatro brechtiano onde o espectador não é mais somente um consumidor, mas deve também produzir (...) uma atitude que sobrepasses os interesses particulares e que lhes permita compreender o que consomem.* <sup>144</sup>

Paralelamente é possível uma aproximação deste museu com o museu imaginário de André Malraux, (...) *um espaço de encontro e de confronto entre obras de arte de épocas, estilos e artistas diversos* <sup>145</sup>.

141 Oliveira, O. (2006). *Lina Bo Bardi, Sutis Substâncias da arquitectura*. RG/GG, São Paulo, p.281

142 Ibidem, p.282

143 Ibidem

144 Ibidem

145 Azzi, C. F. (2010). *Museus reais e imaginários: A metamorfose da arte na obra de André Malraux*. Instituto Brasileiro de Museus. Ouro Preto – MG – Brasil, p.233



*Museu Imaginário, André Malraux, 1947*

A problemática inerente ao papel do museu foi uma constante na obra de Malraux - arte e cultura cruzam-se e dão origem ao conceito de Museu Imaginário que tem por base a evocação de imagens passadas que permitem estruturar um futuro. Com a sua reflexão pretendia acentuar a importância da preservação do passado, pois era através deste que a possibilidade de um contacto permanente com obras dessa época se fortificava auxiliando na construção do presente e do futuro.

*O museu, alerta ele, propõe certa democratização tanto da arte quanto do olhar, tendo em mente, para o observador, que naquele espaço se encontram visões do passado, já consolidadas; do presente; em construção; e do futuro, a serem formadas.*<sup>146</sup>

Neste seguimento, o museu é entendido como um grande lugar para a preservação da memória onde, segundo Malraux<sup>147</sup> toda a obra de arte entra em confronto com obras anteriores através da memória ou do imaginário, tendo o indivíduo conhecimento das mesmas pessoalmente ou existam apenas na sua memória.

*(...) o museu imaginário é um espaço que nos habita, muito mais do que o habitamos, ao contrário do museu tradicional.*<sup>148</sup>

E acrescenta ainda:

*Eu chamo Museu Imaginário a tudo aquilo que as pessoas possam conhecer hoje em dia mesmo não fazendo parte de um museu, ou seja que conhecem através da reprodução, pelas bibliotecas, etc.*<sup>149</sup>

Como o próprio nome indica, este museu não tem existência real, fruto da imaginação, é um lugar mental uma vez que somente existe no pensamento exclusivo de cada indivíduo. Contrapondo a noção inerente ao museu físico que presume colectividade, quer na criação de obras que abriga quer no público que o visita, o Museu

<sup>146</sup> Azzi, C. F. (2010). *Museus reais e imaginários: A metamorfose da arte na obra de André Malraux*. Instituto Brasileiro de Museus. Ouro Preto – MG – Brasil, p.233

<sup>147</sup> Ibidem

<sup>148</sup> Malraux, A. *apud* Azzi, C. F. (2010). *Museus reais e imaginários: A metamorfose da arte na obra de André Malraux*. Instituto Brasileiro de Museus. Ouro Preto – MG – Brasil, p.243

<sup>149</sup> Ibidem, p.242 [tradução livre] *J'appelle Musée Imaginaire la totalité de ce que les gens peuvent connaître aujourd'hui même en n'étant pas dans un musée, c'est-à-dire ce qu'ils connaissent par la reproduction, ce qu'ils connaissent par les bibliothèques, etc.*



Imaginário é uma concepção individual que pretende anular a hierarquia entre obras e possibilitar o diálogo entre pintura, escultura e as mais modernas formas de difusão de arte. A procura de uma arte sem limites e categorias torna-se na premissa fundamental deste conceito de museu que busca uma arte intemporal capaz de moldar a um espaço em permanente adaptação/reinvenção.

Na concepção *malruciana*, o museu permite ao espectador uma abstracção perante aquilo com que é confrontado, descontextualizando as obras das suas funções originais. Uma vez descontextualizadas será possível a interacção de diferentes trabalhos e variados autores no mesmo espaço expositivo sem obedecer a uma ordem cronológica.

Novamente, os dois modelos de museu, ainda que um deles fictício, voltam a aproximar-se na medida em que é notória essa mesma descontextualização das obras de arte e simultaneamente o espaço expositivo assume um papel crucial como mediador de relações entre as obras aí presentes.

Quando artistas e arquitectos cooperam em equipa, isto é, o arquitecto pensa o espaço para determinada obra de arte, este deixa de ser apenas um *recipiente* neutro para passar a estabelecer relações com a arte que vai receber. Claro está que esta cooperação se verifica quando o arquitecto trabalha com uma colecção muito individualizada, monográfica ou quando colabora na concepção de um *project room*. Todo este processo deve ser conjunto, sem colocar para segundo plano nenhuma das duas categorias e resultar numa parceria genuína envolvendo artistas, curadores e arquitectos e simultaneamente acabar com o mito de que (...) *arquitectos tornaram-se no lobo mau do mundo do museu. Frequentemente, brilho e bravura permanecem perante a contemplação... e a arquitectura triunfa sobre a arte*<sup>150</sup> como consta na revista do De Young Museum (2005), São Francisco.

No que respeita ao espaço museológico em particular, imediatamente

150 Ouroussoff, N. (2005). *Young Museum*. New York Times, October 13 [tradução livre] (...) *architects have become the big bad wolf of the museum world. Too often, flash and bravery win out over contemplation...and architecture triumphs over art.*



*Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Hans Hollein, 1972-1982*

percebemos que *neutralidade* é propriedade caracterizadora ausente deste espaço. Na sua essência, cada espaço tem características que perturbam esse conceito a que facilmente associamos a presença de paredes brancas acabando por condicionar a relação entre contentor e conteúdo.

*(...) architectos têm cada vez mais consciência de que não existe neutralidade. Cada espaço tem a sua própria identidade que afecta o seu conteúdo: sem uma relação harmoniosa entre os dois, a arquitectura do museu falha.* <sup>151</sup>

É certo que toda a obra de arte se relaciona, em diálogo ou em conflito, com os elementos arquitectónicos que a acomodam e simultaneamente constitui um estímulo sensorial para intensificar ou alterar a percepção do espaço que a contém. Aparece no mundo em lugares que se identificam com dois paradigmas cooperantes, a galeria, primeiro local de experimentação mas também de comércio de arte; e o museu, organização arquivista e processo *in vivo* de divulgação da arte; ambos constituíram um importante laboratório para compreender a arte como produção espacial assim como para introduzir no discurso, que ela própria desenvolveu sobre as suas condições materiais de existência, a experiência da arquitectura moderna.

A história desta mesma experiência está intimamente ligada ao conceito do museu/galeria relacionando-se com as mudanças que foram ocorrendo nesses espaços com o decorrer do tempo. Na última década, esta evolução centrou-se em questões de funcionalismo e simbolismo que reflectem uma preocupação a nível do desenho do espaço expositivo relativo à arte que contém<sup>152</sup>.

Os museus/galerias pensados no âmbito da arte e da arquitectura modernas remetiam para a ideia de cubo branco, espaços ideais, imaculados, onde a arte assu-

---

151 Newhouse, V. (1998). *Towards a New Museum*, The Monacelli Press, Inc, p.11 [tradução livre] *(...) architects have increasingly realized that there is no such thing as neutrality. Every space has its own distinct identity that affects the contents: without a harmonious relationship between the two, museum architecture fails. Affects*

152 Cf. Shiner, L. (2005). *Architecture vs. Art: The Aesthetics of Art Museum Design*, California <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=487#FN1link> Acedido em 05/01/2014



mia um papel sacralizado. Segundo Brian O'Doherty (1986), a obra era isolada de tudo o que pudesse prejudicar a apreciação em si mesma. Na sua opinião, o espaço, reflectia uma natureza sacramental e era edificado segundo normas rigorosas utilizadas nas construções de igrejas medievais. O contacto com o mundo exterior não era permitido, sendo clara uma separação entre estes dois ambientes.

*O mundo exterior não deve entrar, por isso as janelas são geralmente seladas. As paredes são pintadas de branco. O tecto torna-se na única fonte de iluminação (...)*<sup>153</sup>.

Tal como nas igrejas medievais, também nas galerias era necessário obedecer a determinados comportamentos enquanto espectador e o interesse pessoal era colocado de parte em detrimento dos interesses de grupo *desde que o cubo branco promoveu o mito de que estamos presentes essencialmente como seres espirituais*<sup>154</sup>. O objecto de arte era afastado de tudo o que diminuísse perante a avaliação do mesmo, o que confere ao espaço um carácter convencional regido por um conjunto fechado de valores.

*Alguma da santidade da igreja, a formalidade do tribunal, a mística do laboratório experimental em conjunto com um desenho elegante para produzir um quarto único para a estética.*<sup>155</sup>

A higienização/depuração do acto expositivo pressupunha um protocolo de recepção (comportamentos, atitudes perante a obra de arte presente no espaço). Tinha também como objectivo resgatar e descontextualizar o objecto artístico da sua situação de produto (resultante de uma dinâmica de trabalho quotidiano no *atelier*) e diferenciá-lo acentuando a sua condição heteróclita, de estranheza e de desnatura-

---

153 O'Doherty, B. (1976, 1986). *Inside of the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley: University of California Press, p.7. [tradução livre] *The outside world must not come in, so windows are usually sealed off. Walls are painted white. The ceiling becomes the source of light (...)*

154 Ibidem, p.10 [tradução livre] (...) *since the white cube promotes the myth that we are there essentially as spiritual beings.*

155 Ibidem, p.14 [tradução livre] *Some of the sanctity of the church, the formality of the courtroom, the mystique of the experimental laboratory joins with chic design to produce a unique chamber of esthetics.*



lização, em relação ao universo dos objectos (úteis e inúteis) produzidos pela actividade humana. Para que o objecto artístico pudesse semantizar a sua ambiguidade era necessário que o espaço/ambiente não fosse ambíguo, isto é, forma (obra de arte) e função (espaço expositivo) estão claramente definidos.

O argumento central de Brian O'Doherty's (1986), abordado em *Inside the white cube* remete para o século XX e para o contexto espacial da galeria com paredes brancas. Este revela-se importante para moldar o conhecimento do espectador acerca da arte moderna uma vez que se encontra implícito nas alterações das relações estabelecidas entre espectador e objecto observado. O cubo branco ideal, na sua concepção, origina um espaço constituído fora de tempo, no qual, enquanto espectadores, podemos gerar relações com a arte exibida na sua forma pura, retirada do seu contexto habitual.

Quando a produção artística começa a transcender o espaço do museu, a contemporaneidade artística reforça a ideia do aparecimento de novos espaços que servem igualmente de modelo de mediatização desta forma de cultura e respondem ao fenómeno museológico através de uma crítica a estas mesmas instituições. Procurando lugares e condições espaciais que contrariassem a recepção higienizada e o controlo social intrínseco aos custosos equipamentos culturais que a Europa começava a erguer como destino urbano e turístico, grande número de artistas integrados nas neo- vanguardas (Internacional Situacionista (1957-1972), Nouvelle Figuration (1958), grupo italiano de Arte Povera (1967) e o grupo Fluxus (1962-1978)) contestou a inocência do espaço e passaram a assumi-lo como algo que colaborava no distanciamento entre espaço de arte e mundo exterior.



Esta postura crítica, muito característica da *negatividade dialéctica*<sup>156</sup> das vanguardas, é contemporânea de um processo irreversível e aparentemente irresolúvel no que diz respeito à capacidade dessas vanguardas superarem esse fenómeno, que é a colonização do campo estético (e artístico) pela economia capitalista: a convencionalização do objecto artístico como mercadoria (rara e valiosa). O objecto (instalação) é contingência e fenómeno do espaço que o expõe e o contém.

Conscientes de que a relação entre arte e arquitectura nunca se assumiu neutra ou consensual e que se tornou-se especialmente complexa nas últimas décadas devido ao enorme cruzamento de actividades entre as duas encontramos diversos exemplos que ilustram tal dificuldade. Se por um lado tal conexão nos oferece uma abrangente possibilidade de estruturas, espaços e experiências, por outro obriga-nos a reflectir acerca da sua condição. Repetidas vezes, coexistiram no mesmo dispositivo e o seu percurso sofreu mudanças significativas, o que contribuiu para o reforço dessa mesma parceria.

Tal cruzamento, segundo Larry Shiner<sup>157</sup>, passa pelo facto de artistas como

---

156 O conceito *negatividade dialéctica* foi desenvolvido por Theodor Adorno nos finais da década de sessenta (sendo publicado em 1966) para corrigir a leitura hegeliana do papel da dialéctica no processo histórico e para a libertar da premissa teleológica positiva que Hegel empresta à ideia de história. Em Hegel, a humanidade progride através da negação, do contraditório (através do fluxo antagónico entre a tese e a sua negação, entre a matéria e o metafísico – o transcendente, o espiritual). Hegel é importante porque introduz a ideia de mudança, de alteridade, de fluxo e é por isso que considera a história como o lugar onde o espírito se reencontra consigo mesmo, isto é, cumpre-se nas realizações humanas mais significantes, a Arte, a religião e por fim a filosofia. Adorno considera que os instrumentos da razão permitiram ao homem dominar a natureza mas esse domínio não significou uma libertação do homem mas pelo contrário a razão, a tecnociência foram utilizados para acentuar o domínio do homem pelo homem e a “naturalização” desse domínio. É por isso um crítico feroz da racionalidade tecnológica e administrativa. Para Adorno o trabalho da razão, da filosofia, tem que tornar os indivíduos conscientes da sua não-liberdade e para que isso se concretize é necessário libertar o trabalho dialéctico desse a priori hegeliano, quer dizer, que a crítica do mundo, a luta pela emancipação (pela liberdade, pelo fim das opressões, etc.), o desejo de mudança não se pode sentir compensado pelas expectativas que lhe oferece o futuro mas olhar para o presente como o lugar natural do seu trabalho, da sua realização, e olhar retrospectivamente para o passado como uma travessia feita num mundo em que nem tudo é racional (isto é, em que nem tudo faz sentido).

157 Shiner, L. (2005). *Architecture vs. Art: The Aesthetics of Art Museum Design*, California. Em <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=487#FN1link> acedido em 05/01/2014



*Storefront for Art and Architecture*, Steven Holl e Vito Acconci, Nova Iorque, 1992-93

Richard Serra ou Dan Graham conceberem trabalhos quase arquitectónicos os quais revelam componentes formais muitas vezes definidos pela plasticidade escultórica e pictórica, aplicadas numa definição de espaço. Por outro lado, a arquitectura assumiu o papel de obra de arte pela complexidade do detalhe escultórico e arquitectos produziram peças para exposições como Frank Gehry, Santiago Calatrava e DS + R.

Podemos ainda considerar colaborações conjuntas que intensificaram esta relação como a parceria entre Steven Holl e Vito Acconci em *Storefront for Art and Architecture*, 1993. Ambos experimentam papéis distintos no decorrer de um processo que é conjunto.

Na opinião de Kenny Schachter, galerista, curador e escritor, esta relação entre artista e arquitecto assume-se como um desafio para ambos, o qual reclama todo um trabalho conjunto, uma procura de soluções, para os problemas encontrados e culmina numa perfeita simbiose entre arquitecto, artista, espaço pensado para a arte, e obra criada.

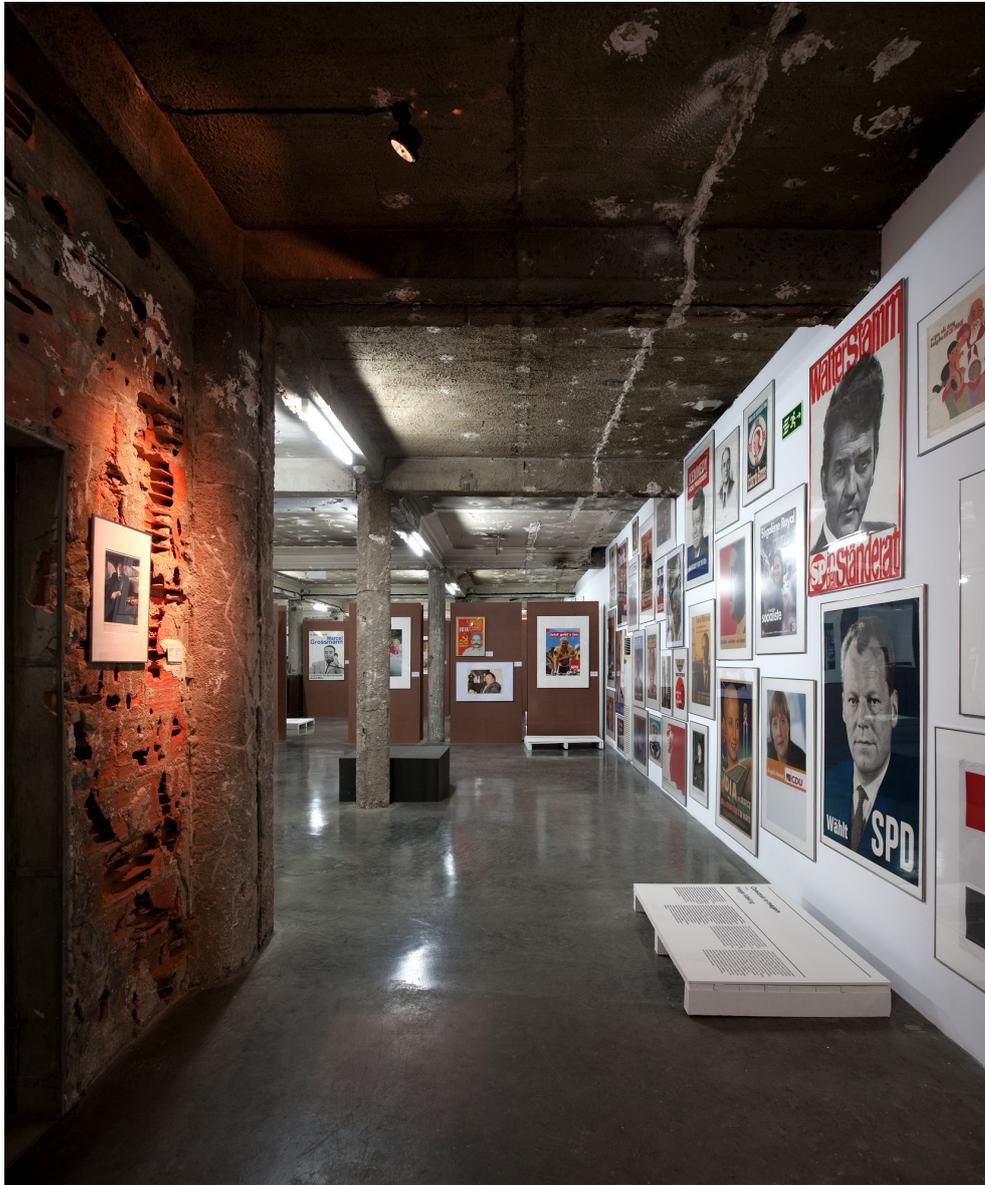
Schachter refere um exemplo dessa mesma relação:

*Houve uma artista em especial, uma mulher japonesa, Misaki Kawai. Criou uma instalação de todos os elementos suspensos a partir do tecto, e então a sua ideia foi produzir nuvens de fitas na parede, mas uma vez que a fita não seria necessária para o ferro, ela amarrou as nuvens individualmente através da mistura de fio. Para mim, isso foi uma bela progressão, um bom exemplo de como se está envolvido no trabalho do espaço. Foi essencialmente a relação perfeita entre arte, artista e espaço*<sup>158</sup>.

Neste seguimento, e tendo em conta a sua opinião, é possível ler em *Art Becomes Architecture Becomes Art* uma conversa entre este e Cristina Bechtler, fundadora da Ink Tree Editions, acerca do papel das esculturas e da sua versatilidade. Tendo

---

158 Acconci, V., Schachter, K. & Pfaff, L. in , *Art becomes architecture becomes art*, Springer-Verlag/Wineandauthors, 2006 Austria, p.37/38 [tradução livre] *There was one artist in particular, a Japanese woman, Misaki Kawai. She made an installation of all these elements suspended from the ceiling, and then her idea was to tape fabric clouds onto the wall, but since the tape wouldn't take to the steel, she attached the clouds individually through the mesh with thread. To me, that was such a beautiful progression, such a beautiful example of the give and take involved in working in the space. It was, in essence, the perfect relationship between art, artist and space.*



*Interior do MUDE, Ricardo Carvalho e Joana Vilhena, 2009*

como base o trabalho de Richard Serra e Niki de Saint Phalle, defendem que enquanto espectador é possível viver as esculturas por estes pensadas, interagir com as mesmas, tocar-lhes, entrar no seu interior. Na escultura “Hon: En Katedral”, (Estocolmo, 1966) criada por Saint Phalle é possível entrar na vagina de uma mulher e quando tal acontece, (...) *escultura torna-se arquitectura*.<sup>159</sup>

Quando a escultura permite esta *habitabilidade*, despoleta igualmente desafios ao nível construtivo possibilitando alternar a vivência entre espaço interior e exterior. Arte e arquitectura uma vez mais coabitam o mesmo espaço e a fronteira entre ambas assume-se híbrida oscilando entre limites ambíguos.

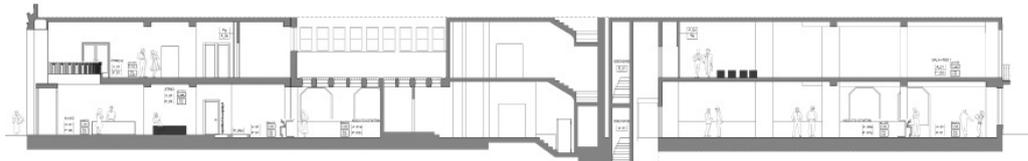
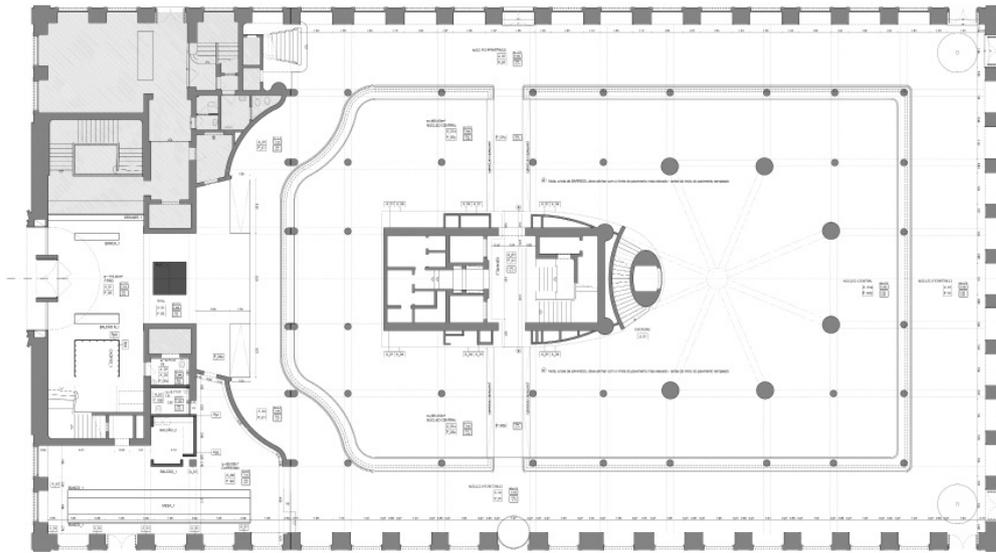
#### 4.1 Objectualização nos três casos de estudo

Nos três casos de estudo em consideração a relação entre arte e arquitectura processa-se de forma consensual, e é perceptível um bom encadeamento entre os arquitectos que conceberam o espaço museológico, mais propriamente que o adaptaram a um novo programa, com mais ou menos alterações dependendo das necessidades do edifício, e o (s) artista (s) / acervo a que os mesmos estavam destinados.

No museu do Design e da Moda, o diálogo e parceria entre a directora do museu, Bárbara Coutinho, e as equipas de arquitectura que fizeram parte do processo de evolução do museu, bem como os próprios *designers* que são convidados a expor é de extrema importância e culmina num espaço singular, processual e experimental.

Uma vez no museu, o espectador depara-se com um espaço expositivo diferente do tradicional vivenciado em demais museus. Há um confronto com uma realidade diferente da convencional e o conceito *white cube*, do espaço sacralizado, puro, onde a formalidade persiste, é colocado de parte para ser substituído por uma atmosfera mais aberta e transversal. Estamos assim na presença de um ambiente me-

<sup>159</sup> Acconci, V., Schachter, K. & Pfaff, L. in , Art becomes architecture becomes art, Springer-Verlag/Wineandauthors, 2006 Austria, p.85 [tradução livre] (...) *sculpture becomes architecture*.



*Planta piso térreo, MUDE, Ricardo Carvalho e Joana Vilhena, 2009*  
Corte longitudinal

nos limitador fruto de um projecto que se vai materializando dia-a-dia<sup>160</sup>.

Quando em 2008 a directora do museu, Bárbara Coutinho, entrou em contacto com os arquitectos Ricardo Carvalho e Joana Vilhena para os mesmos apresentarem uma proposta daquilo que viria a ser o museu naquele edifício, estava já delineado um programa e um orçamento. Na sua maioria o programa apontava para espaços brancos, com paredes brancas, os quais seria suposto construir no interior da antiga sede do banco. Contrariamente ao pedido, o *atelier*, após visitar o lugar, decidiu que era uma mais-valia usufruir das condições em que o mesmo se encontrava, não só da sua condição de edifício quarteirão, que permitia ligações fantásticas com as quatro ruas circundantes, bem como da sua condição de ruína.

*Nestas circunstâncias, estávamos na presença de um edifício muito interessante, relativamente recente do século XX, transformado numa condição de ruína (...)*<sup>161</sup>.

A intenção considerada como base conceptual desta proposta de museu passa por saber readaptar *aquela* lugar, com o mínimo de intervenções e alterações, para receber artefactos e que seja possível uma favorável relação entre estes e o discurso narrativo criado partindo do conceito de ruína moderna.

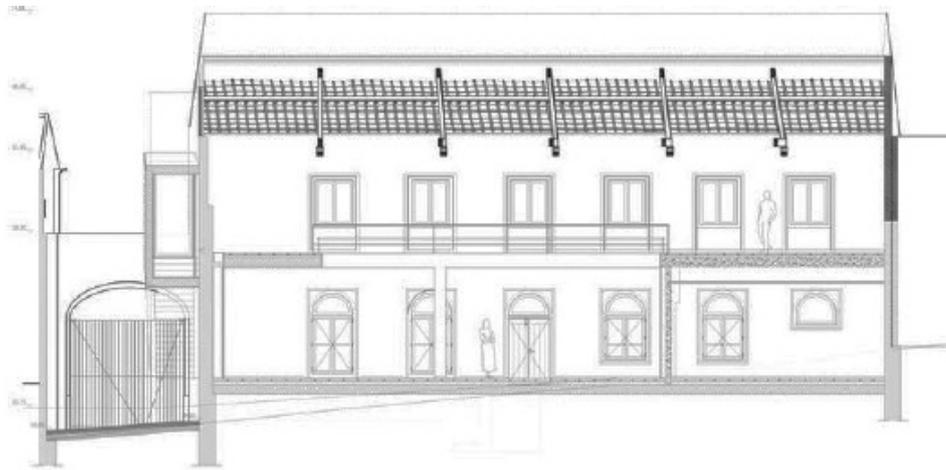
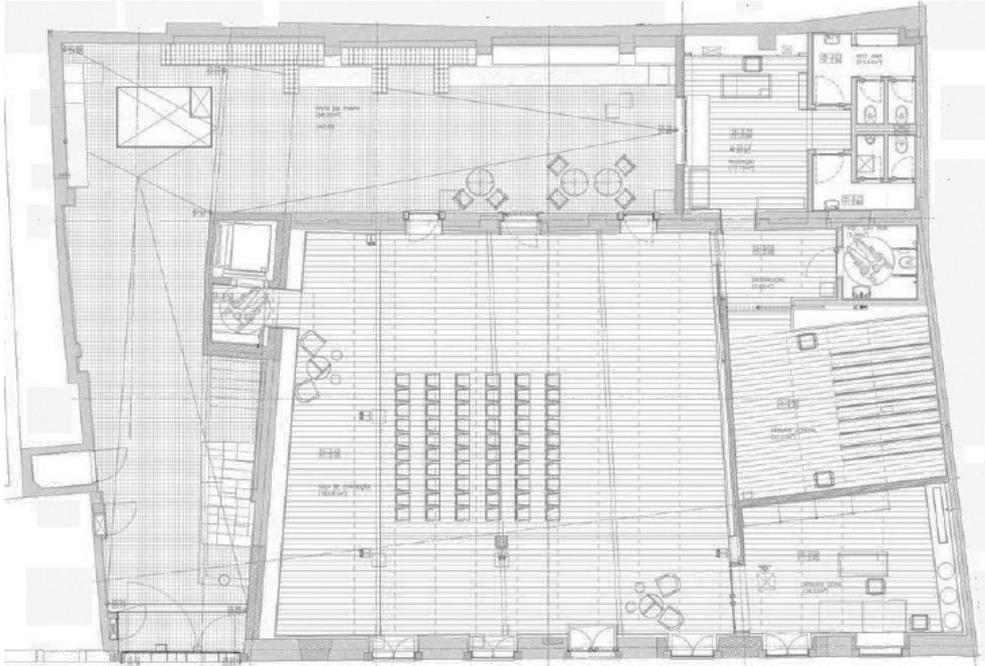
*O MUDE hoje existe fruto da nossa visão que não pretende transformar o espaço num conjunto de paredes brancas (...) mas que se assume (...) naquela condição de espera e ruína, como ideal para receber uma nova ideia de museu*<sup>162</sup>.

Na fundação Júlio Pomar a relação entre arquitecto e artista processa-se da melhor forma, consequência de um relacionamento bastante próximo entre os dois contemporâneos. Sob a condição de conter o acervo do artista plástico, cada lugar do antigo armazém do século XVII, foi pensado em consonância com o artista segundo as necessidades a que o mesmo obrigava. De escala doméstica, este espaço tenciona

160 Jürgens, S.V. (2011). Em <http://www.artecapital.net/entrevista-121-barbara-coutinho>. Acedido em 17-05-2014

161 Entrevista realizada ao arquitecto Ricardo Carvalho, arquitecto do projecto de instalação do MUDE (2009). Consultar em anexos

162 Ibidem



*Planta piso térreo, Museu-Atelier Júlio Pomar, Álvaro Siza, 2010*  
Corte longitudinal

aproximar-se e retratar o ambiente vivido no *atelier* do pintor obedecendo a uma lógica familiar e de trabalho. Embora a directora e curadora do museu Sara Antónia Matos, organize as exposições segundo uma lógica que remete ao processo de criação ainda no *atelier*, isto é, tenta organizar as mesmas como se ainda estivessem no *atelier* do pintor esimultaneamente contrariassem a ideologia do *white cube*<sup>163</sup> o espaço continua em muitos aspectos a assemelhar-se a esta mesma concepção, com paredes brancas e salas preparadas para receber o tipo de arte que o artistas produz, essencialmente pinturas, onde a madeira e o branco são predominantes;

*Todos conhecemos bem a teoria do “white cube” mas isso é teoria porque na prática já sabemos que nem um espaço branco é neutro, nem o “neutro” existe. (...) De facto, encaro o Atelier-Museu como um desafio, que apresenta restrições, e obstáculos, tem janelas que rompem as superfícies e luz natural que delas advém (...) A verdade é que todos os espaços são bons e todos os espaços são difíceis*<sup>164</sup>.

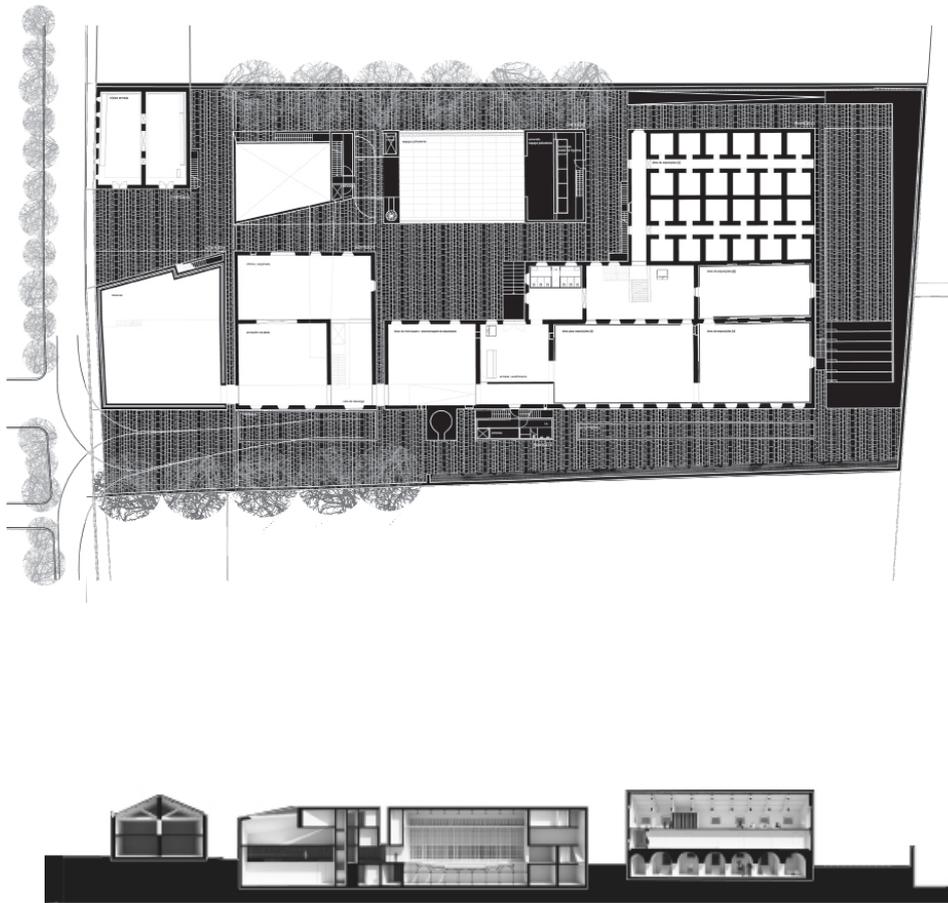
No que respeita à iluminação, o arquitecto Álvaro Siza usufruiu das janelas já existentes no edifício quebrando dessa forma o conceito da caixa branca encerrada em si própria com iluminação artificial. Neste museu, a luz é conseguida de forma controlada através das janelas que já faziam parte do antigo armazém aproveitando a luz natural que o próprio edifício tem para oferecer.

*Lembro-me muito bem de, no início, achar que o piso térreo não tinha luz suficiente porque o mezanino faz uma certa zona de sombra sobre a parede principal da sala de exposições (...) O arquitecto experimentou vários mecanismos na parede, no tecto (...) A verdade é que eu acabei por perceber que o arquitecto tinha razão, que neste espaço em concreto era melhor assumir as condicionantes do edifício (...) e trabalhar com elas, eventualmente, convertendo-as a meu favor, isto é, em favor das obras do Júlio Pomar*<sup>165</sup>.

<sup>163</sup> Cf. *Há um novo museu em Lisboa* (2014). En <http://timeout.sapo.pt/artigo.aspx?id=3667>. Acedido em 17/5/2014

<sup>164</sup> Entrevista realizada à Dra. Sara Antónia Matos, directora do Museu-Atelier Júlio Pomar. Consultar em anexos

<sup>165</sup> Ibidem



*Planta piso térreo, Arquipélago-Centro de Artes Contemporâneas, J.M.Ribeiro e Menos é Mais  
Arquitectos (Francisco Vieira de Campos e Cristina Guedes), 2014  
Corte longitudinal*

No contexto do Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas uma nova forma de produzir arte é introduzida. Criado com a preponderante finalidade de acolher arte contemporânea, vai mais adiante proporcionando a possibilidade de as criações artísticas serem concebidas no local, isto é, não se limita a ser um espaço que abriga a arte para passar a ser entendido como o lugar onde a mesma é realizada.

Desde logo (...) *o que ficou definido foi criar condições para a prática das Artes e jogar com a possibilidade de convidar um artista, para residir 3 ou 4 meses no Centro de Artes e conceber espaços de oficinas que permitissem a esses mesmos artistas condições para a criação/produção das suas peças*<sup>166</sup>.

Para fortalecer esta mesma concepção, foram pensadas, juntamente com o Centro de Artes, residências artísticas as quais permitem aos artistas convidados aí permanecer aquando da sua visita à ilha consoante o tempo que for necessário e que a sua criação exigir.

*Para Montaner (1990), os centros de arte contemporânea estão potenciados por organismos públicos, carecem de colecções permanente e são lugares adequados para a promoção e formação artística. Neles a obra de arte integra-se totalmente no espaço. Os contentores são grandes edifícios, normalmente reutilizados e com uma intervenção mínima, que permitem recriar todo o tipo de obras, incluindo as instalações. (...) São também lugares de criação e experimentação e fóruns de debate através da organização de diversas actividades, como conferências, mesas redondas e seminários.*<sup>167</sup>

Com efeito, os novos volumes que foram acrescentados à já existente cons-

166 Entrevista realizada ao arquitecto João Mendes Ribeiro, arquitecto do Centro de Artes dos Açores. Consultar em anexos

167 Montaner, J. M. *apud* Hernández, F. H. (1998) *El Museo como espacio de comunicación*. Ediciones Trea, S. L. Asturias, p.152 [tradução livre] *Para Montaner (1990), los centros de arte contemporáneo están potenciados por organismos públicos, carecen de colecciones permanentes y son lugares adecuados para la promoción y la formación artística. En ellos la obra de arte se integra totalmente en el espacio. Los contenedores son grandes edificios, normalmente reutilizados y con una intervención mínima, que permiten recrear todo tipo de obras, incluyendo las instalaciones. (...) También son lugares de creación y experimentación y foros de debate a través de la organización de diversas actividades, como conferencias, mesas redondas y seminarios.*



trução fabril, nos quais se incluiu a fábrica da cultura/produção de arte, reservas, sala de multiusos/artes performativas, oficinas, laboratórios e estúdios-ateliers de artistas estão destinados à nova vertente que o Centro de Arte introduz, a produção de arte no lugar que posteriormente a irá receber e abrigar. Por outro lado, o carácter industrial da construção pré-existente foi preservado e a construção posteriormente acrescentada apresenta grande contenção quer a nível de materiais quer a nível de detalhes ampliando, desta forma, as possibilidades no campo das criações artísticas, ou seja, a intervenção foi conseguida de maneira controlada por forma a não limitar os artistas nem interferir nas suas produções.

*O conceito intrínseco ao projecto beneficia do potencial das diferentes características presentes nos diversos espaços e portanto tudo pode ser lido como espaço de exposição mas não para uma exposição formatada porque isso não funciona no Centro de Artes<sup>168</sup>.*

Com a valorização/exploração deste novo conceito no Centro de Artes, *a priori*, ficou decidido que era fundamental arte e espectador usufruírem de uma relação próxima e conjuntamente, o limite entre público e privado ser diluído através de uma adaptação benéfica por parte da arte ao espaço traduzindo-se num diálogo espontâneo entre arte e quotidiano. (...) *um espaço onde a arte se sente cómoda e ajuda a esbater as fronteiras entre público e privado, entre lazer e contemplação e sobretudo entre a arte e a vida.*<sup>169</sup>

No que concerne aos espaços expositivos, situados no corpo nordeste do edifício existente, e como já anteriormente mencionado, a intervenção limitou-se ao necessário, tirando partido das três salas longitudinais que o constituíam. A intenção é de reabilitar este espaço transformando-o num ambiente aberto capaz de responder as necessidades de cada artista, recorrendo ao uso de materiais modestos como ma-

168 Entrevista realizada ao arquitecto João Mendes Ribeiro, arquitecto do Arquipélago - Centro de Artes dos Açores. Consultar em anexos

169 Em Memória Descritiva e Justificativa do Arquipélago – Centro de Artes Contemporâneas dos Açores. Janeiro 2009. Consultar em anexos



deira e betão que permitem um ambiente flexível capaz de receber qualquer tipo de exposição.

Quando estabelecemos um paralelo entre este Centro de Artes Contemporâneas com a reflexão de Brian O'Doherty's ((1976) 1986) em *Inside the white cube* há uma separação e até mesmo uma evolução no que diz respeito à exibição de arte, a maneira de a produzir e de lidar com a mesma. O contexto espacial das salas expositivas não afasta de todo a presença de paredes brancas, como alias já foi referido, são importantes enquanto definidoras de uma narrativa para o lugar, não interferindo com a arte exposta. Por outro lado, a ideia de criar um espaço encerrado em si próprio, fora de tempo, regido por princípios que obedecem a determinados comportamentos é cada vez mais uma prática em desuso e opções como a do Centro de Artes estão cada vez mais em voga. Poder conciliar no mesmo conjunto espaços que incentivem e apoiem a produção artística é uma mais-valia no que diz respeito à evolução da arte contemporânea constituindo uma oportunidade para o artista permanecer durante determinado tempo no Centro de Artes experienciando quer o contacto com as novas criações quer alargando essa mesma experiência ao público e à vida quotidiana.

Em último lugar, é importante reflectir sobre a questão anteriormente levantada acerca do mediatismo dos museus e do protagonismo que a arquitectura assume em determinados museus, que algumas vezes pode até sobrepor-se à arte que o museu abriga, redireccionando a atenção do espectador para o edifício em si, colocando o objecto expositivo para segundo plano. Em Portugal, contrariamente ao que se observa noutros países, a arquitectura dos museus não está maioritariamente associada ao mediatismo dos mesmos.

Os exemplos analisados, MUDE, Fundação Júlio Pomar e o Centro de Artes Contemporâneas do Arquipélago ilustram essa mesma realidade em que a arquitectura está ao serviço de uma função e são as colecções e exposições temporárias que assumem maior protagonismo. Provavelmente o único exemplo, no nosso país capaz de contrariar tal veracidade seja o museu de Serralves, do arquitecto Álvaro Siza, no



*Espaços em Aberto*, Arquipélago-Centro de Artes Contemporâneas, J.M. Ribeiro e Menos é Mais Arquitectos (Francisco Vieira de Campos e Cristina Guedes)

Porto, não só devido à unicidade do edifício bem como da sua relação com o envolvente mas também pelo prestígio do seu criador.<sup>170</sup>

Quando estamos na presença de um padrão de museu que se distingue dos outros dois, igualmente estudados, pelo facto de privilegiar o conceito de *espaço aberto*, entenda-se o Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas, estamos perante um desafio, proposto ao arquitecto. Tal encargo será melhor resolvido quanto mais sensata for a relação entre arquitecto e todos aqueles que posteriormente, de alguma forma, irão habitar o espaço resultante dessa mesma parceria.

---

170 Cf. Barranha, H. S. (2003) Arquitectura de Museus de Arte Moderna e Contemporânea. Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Património. I Série, vol.2, pp.311-333



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso realizado ao longo desta dissertação permitiu abordar princípios que estiveram na base do aparecimento/criação de um lugar específico para a arte. Possibilitou ancorar um ensinamento e avaliar a evolução e pertinência deste lugar, desde o seu aparecimento até à sua efectivação na cidade contemporânea. Impossível seria abordar todos os casos e estudar o tema na sua totalidade. Assim, procurou-se ir ao encontro do que se apresentava mais evidente e relevante na formação de um pensamento coeso a respeito da arquitectura do museu de arte.

Com o decorrer do tempo, a reflexão sobre a arquitectura do museu de arte foi-se consolidando e, desde os grandes modelos de referência às diferentes estratégias de organização destes espaços, o museu procurou dar resposta a novas exigências culturais e a actuais programas. Pretendeu sobretudo levar o espectador a problematizar acerca do exposto, de forma a reforçar a sua dimensão colectiva e presença no espaço urbano.



O museu, enquanto aspiração do universal, entre o comum e o excepcional, é manifestação das conquistas humanas, no sentido de enraizamento enquanto comunidade e mais do que o lugar de consensos autoritários assume-se entre a satisfação e desafio desta.

O museu proporciona a criação de memórias mórnicas, mitologias pessoais, permitindo-nos construir a nossa presença no mundo e simultaneamente edificar um relacionamento entre o mundo e nós próprios.

A análise dos três casos de estudo permitiu interpretar os paradigmas abordados e compreender a importância da memória e permanência quando nos referimos a estruturas devolutas e sem comunhão com a cidade. Problematizando acerca da construção de um lugar para a arte, é estimulante reflectir que inerente à sua construção, o museu sustenta em si memórias. Quando analisamos estes lugares e preservamos a sua existência, estamos simultaneamente a preservar memórias que provêm da sua pré-existência.

O MUDE- Museu do design e da moda, o Museu Atelier-Júlio Pomar e o Arquipélago-Centro de Artes Contemporâneas revelaram-se casos de estudo exemplificativos de uma arquitectura ponderada para reabilitar antigas estruturas, adaptando-as segundo a relação primordial entre espaço e conteúdo para que os mesmos resultassem enquanto museus. Os três foram pensados segundo uma lógica *site-specific* na medida em que, servindo-se de lugares já existentes e contrariando a lógica de espaços construídos de raiz, reaproveitam edifícios devolutos e desocupados que inicialmente não foram pensados para acolher arte. Ainda que com diferenças, mantêm uma forte relação com o lugar e com o espectador, opondo-se uma vez mais aos grandes gestos arquitectónicos que a arquitectura tende a conceber nos dias de hoje.

Existe uma crença crescente no cruzamento entre arte e arquitectura, uma ideia de continuidade e ligação entre ambas, sendo ilusória a premissa de divisão entre estes dois conceitos. Ambas são elementos preponderantes na construção da identidade de espaços museológicos. *Aquilo que a arte e a arquitectura fazem é criar evidências, depois o trabalho do atelier é ir atrás dessas evidências e saber orquestrar*



*os meios para que essa relação seja possível*<sup>171</sup>. Não se trata mais de uma questão de importância ou supremacia de uma em relação à outra, mas sim de uma cooperação que potencia ambas. Em cada um dos casos, o edifício em si, a sua dimensão arquitectónica é tão importante como o acervo que acolhe. É evidente uma negociação entre contentor e conteúdo, que permite que as obras habitem o espaço, criem uma narrativa e dialoguem com o mesmo, tirando partido dos elementos arquitectónicos presentes. Neste contexto, em que arte e arquitectura são pensadas como uma coisa só, há uma ruptura face à herança gerada pelo Movimento Moderno e pelo conceito de *white cube*. Neutralidade, abstracção perante a passagem do tempo e distanciamento do quotidiano são desvalorizados para valores ancestrais serem retomados: o percurso da luz, a experiência de uma deslocação até ao local, permitem que o tempo volte a estar presente no processo de apreensão da experiência artística.

Quando reflectimos sobre as premissas inerentes à construção de um lugar para a arte, é fundamental esclarecer/especificar o tipo de arte em causa. Definir se um ambiente é mais ou menos aliciante ou acolhedor, quer para abrigar determinado tipo de arte quer para desafiar um artista a expor, revela-se estimulante na medida em que reúne uma diversidade de respostas.

As questões colocadas pelo conceito do cubo branco introduzido a favor do advento modernista, são temas relativamente recentes - actualmente a arte assume uma possibilidade de actuação tão abrangente que até no espaço mais branco, sacralizado e puro, pode fazer sentido. Como ancoragem para um entendimento deste estudo, é de salientar que a presença de paredes brancas é de facto importante mas não é requisito para facilitar a narrativa artística, o diálogo com o lugar, a apreciação da obra de arte em si, pois todos os espaços são um desafio e todos eles apresentam as suas dificuldades quer se assumam neutros quer apresentem restrições.

Hoje, o museu contemporâneo tende cada vez menos para o conceito atemporal, introvertido, para se assumir como um ambiente difuso, no qual arte e arqui-

---

171 Entrevista realizada ao arquitecto Ricardo Carvalho, arquitecto do projecto de instalação do MUDE. Consultar em anexos



tectura partilham de uma negociação. Verifica-se uma apropriação da linguagem arquitectónica por parte dos artistas, tentando encontrar resultados provenientes desse interface. Neste sentido, a arte deve deixar-se contaminar pela cidade, pelo quotidiano e nestes exemplos em particular, visto que é possível, deixar-se contaminar pela pré-existência, pelo edificado e portanto pela arquitectura. É essencial uma leitura sensível do espaço avaliando as implicações do objecto artístico, absorvendo as características do mesmo num processo que resultará em interacções surpreendentes entre edifício e obra de arte.

Com este estudo, não se pretende uma resposta final, que limite a procura de relações entre arte e arquitectura, nem tão pouco decidir se determinado espaço é preferível ou superior quando comparado com outro no que respeita à recepção da Arte. O que realmente conquistou interesse ao longo desta dissertação foi compreender a variedade e complexidade de espaços capazes de receber arte na sua condição, sejam eles mais próximos do tradicional, ou se apresentem mais singulares ou distintos. Cada lugar revela uma narrativa e experiência distintas que resulta das relações estabelecidas com cada lugar, consequência da leitura e comunicação não só das peças de arte mas também dos elementos arquitectónicos.

Assim sendo, e retomando a questão primordial que incitou ao estudo deste tema, é possível admitir que existe uma ideia de indissociabilidade entre arte e arquitectura. *Herdeiras de tradições diferentes*<sup>172</sup> foram definindo um território híbrido, no qual práticas artísticas e arquitectónicas coincidem – o museu de arte. E é através deste *lugar* que consigamos hoje, talvez, alcançar o desejo de preservar a nossa identidade, compreender o que somos e, sobretudo deixar vestígios da nossa presença.

---

172 Sardo, D. (2010). *Falemos de casas: Quando a Arte fala Arquitectura*. Athena, p.31



## **TEXTOS ANEXOS - Entrevistas**



Entrevista realizada ao arquitecto Ricardo Carvalho, no seu *atelier*.  
Lisboa, Setembro 2014

**[Catarina Fernandes] - No âmbito do tema eleito para a dissertação, o qual incide no estudo acerca das relações entre arquitectura e arte no espaço museológico, achei pertinente saber mais acerca dos casos de estudo escolhidos entre eles o Museu do Design e da Moda – MUDE**

**Instalado na antiga sede do BNU, usufruindo de uma localização privilegiada não só pela proximidade com o rio mas também por fazer parte de um quarteirão da baixa da cidade de Lisboa, o MUDE é um bom exemplo de adaptação entre espaço e conteúdo. Como se processou essa adaptação?**

[Ricardo Carvalho] - A condição urbana mais singular do edifício antecede a própria existência do Museu, ou seja, no início do século XX o cadastro Pombalino foi substituído por essa situação excepcional que todos detectamos que é a um quarteirão corresponder um edifício. Tal situação, rara na Baixa Pombalina, e essa associação de cadastros para um edifício num quarteirão aconteceu exactamente no princípio do século XX, com o projecto original do arquitecto Tertuliano Marques e no início dos anos 50 deste mesmo século, o arquitecto Cristino da Silva projecta a sede do BNU. Assumido como um banco próspero uma vez que lidava com o dinheiro proveniente das colónias, foi projectado com muitos meios financeiros. Nesse sentido, a arquitectura do banco pode recorrer a materiais nobres, variados tipos de pedra, aço inox, entre outros que permitiram reforçar a sua imagem enquanto banco opulento.

Posteriormente, já na década de 2000, não sei bem precisar o ano, a Caixa Geral de Depósitos, comprou o edifício e o Banco Nacional Ultramarino deixou de existir, e sem autorização de nenhuma instituição, o IPPAR não estava ocorrente do sucedido, começou a demolir o seu interior desde o topo do edifício até ao piso térreo. O então Instituto do Património Arquitectónico (o IPPAR) mandou parar as



obras e o edifício ficou nessa sua condição de espera.

Mais tarde, estamos já em 2004, quando o edifício se encontrava estagnado e semidestruído, a Câmara Municipal decide relocalizar o Museu do Design e da Moda, que inicialmente estava instalado no CCB, num espaço muito convencional, banal do ponto de vista museográfico e estudaram-se diversas possibilidades para a implantação deste museu e da colecção Francisco Capelo, entre as quais um palacete em Santa Catarina, lugar extraordinário, que acabou por não ser escolhido como o lugar que acolheria o MUDE. Seguidamente a Câmara Municipal entra em negociações com a Caixa Geral de Depósitos e ficou acordado que o MUDE se instalaria na antiga sede do Banco Nacional Ultramarino.

Em 2008, a Bárbara Coutinho vem ter connosco e tendo conhecimento da possibilidade de se fazer uma primeira mostra daquilo que viria a ser o museu naquele edifício trouxe-nos um programa longo e um orçamento. Nesse programa estava descrita uma narrativa cronológica de espaços museográficos brancos, cubos brancos quer era suposto construir dentro do antigo banco. Após uma leitura cuidada do programa reflectimos e questionámos o que era pedido uma vez que quando visitamos o espaço pela primeira vez eu e a Joana ficámos absolutamente fascinados com várias coisas; a primeira passava pelo facto de ser um edifício-quarteirão e estabelecer relações extraordinárias com as quatro ruas em torno do edifício. Depois, a condição de um banco arruinado e a ideia de o transformar num museu público se revelar uma ideia muito aliciante. Por último, era também desafiante, talvez agora mais discutível do que naquela altura, relembro que já passaram 6 anos, a ideia de *ruína moderna*.

Habitualmente quando abordamos o tema *ruína* fazemo-lo a partir de uma visão retrospectiva da História, a ruína milenar, aquela que entrou no discurso arquitectónico, do Mundo Clássico, ou das civilizações da Antiguidade. Nestas circunstâncias, estávamos na presença de um edifício muito interessante, relativamente recente do século XX, transformado numa condição de ruína e portanto este foi o ponto de partida para começarmos o nosso trabalho. O MUDE hoje existe fruto da nossa visão que não pretende transformar o espaço num conjunto de paredes brancas de gesso



cartonado que dividem cronologicamente uma colecção mas sim inverter a posição conceptual ou ideológica e assumir aquele espaço, naquela condição de espera e ruína, como ideal para receber uma nova ideia de museu.

**[C. F.] - A que se deveu a escolha deste edifício emblemático para a cidade de Lisboa?**

[R.C.] – A escolha não foi nossa. Foi uma escolha política, da Câmara Municipal de Lisboa. Quando nos contactaram já estava definido que o MUDE iria ser implantado na sede do antigo banco.

**[C.F.] - Distinto do tradicional conceito de museu, diferencia-se da concepção *white cube* na medida em que o espaço expositivo oferecido é fruto de uma desconstrução do interior. Perante o espaço que nos oferece acha que a relação das obras de arte é melhor conseguida do que se estivéssemos perante um museu tradicional?**

[R.C.] – Esta é uma pergunta que continua a ser muito aliciante e possibilita uma variedade de respostas. É interessante pensar que num curto espaço de tempos civilizacionais, a humanidade inventou esta ideia pura, de quase não possuir tempo, devido ao MoMa – ideia de Museu Moderno como espaço que aniquila o tempo, congela o acidente e as vicissitudes e revela a Arte na sua condição perfeita de neutralidade. Esta é uma ideia bastante recente, dos anos 20/30 que acompanha o Movimento Moderno e se materializa ou cristaliza posteriormente em Nova Iorque com a criação do MoMa. Ainda hoje considero que seja uma concepção fascinante e que não tenha deixado de fazer sentido mas o problema que surgiu com esta ideia de museu e com muitas das coisas que foram herança do Movimento Moderno, de uma forma genérica devem-se à banalização de projectos radicais das vanguardas para lógicas de mercado. É importante deixar claro que por um lado são os projectos pioneiros e a sua frescura, radicalidade conceptual, capacidade de surpresa, quer na habitação, quer nos espaços museológicos ou nos pavilhões. Por outro lado quando a ideia é *prototipar* um objecto destes para depois se produzir em série é altamente questionável e portanto acho que a crise do *white cube* anunciou-se precisamente quando



a reprodução desta ideia de *museu-sem-tempo* se tornou acrítica e isso começou a verificar-se sobretudo nos finais dos anos 70.

Posto isto e refiro-me à nossa opção projectual, é essencial esclarecer o nosso interesse por discussões artísticas e pelo interesse que temos na Arte Contemporânea. A propósito do nosso trabalho, quando me refiro ao mesmo, normalmente menciono a capacidade que o Donald Judd teve no final da década de 60 quando começa a produzir trabalho como artista (começou por ser crítico de arte), trabalhos que chamava de *specific objects* - nem de pintura nem de escultura mas sim um híbrido - e principia em simultâneo a crítica ao museu convencional, herdado da tradição moderna. Donald Judd questiona-se acerca das relações possíveis entre a Arte e a Arquitectura e a eventualidade de as mesmas estabelecerem outra relação simbiótica. Para tal, ensaia essas relações primeiramente no edifício *Spring Street* no Soho, Nova Iorque, no final dos anos 60 que é também a sua casa e mais tarde inicia um projecto mais ambicioso no deserto em Marfa, Texas, a *Chinati Foundation* e radicaliza esta ideia fazendo arte para uma arquitectura específica, ou seja, aquilo que vemos em Marfa e é isso que é a sua condição inspiradora é a impossibilidade de separar a Arquitectura da Arte porque ambas foram pensadas como uma coisa só e mesmo as intervenções arquitectónicas foram concebidas para receber determinado tipo de Arte. Neste contexto, é já claro que não estamos na condição atemporal do Museu Moderno, da neutralidade do cubo branco mas numa outra condição em que vinculam temas muito mais milenares como o percurso da luz natural, a própria experiência de uma deslocação até aos locais para ver Arte o que faz com que o tempo volte a entrar como experiência de percepção artística.

Finalmente a radicalização da própria arte que como é já sabido a partir dos anos 60 se aproxima da ideia de projecto já não se associa apenas à ideia de arquitectura mas também a alguma escultura. Para nós, este momento assume uma grande importância e é claramente uma das grandes matrizes do nosso trabalho, admitir que a arquitectura pode intervir na percepção dos conteúdos.



**[C.F.] - Considera este ambiente mais aliciante/desafiante para os artistas exporem no mesmo?**

[R.C.] – Depende muito da arte em causa bem como dos artistas. O MUDE não é um museu que mostra arte, o MUDE mostra artefactos ou seja, expõe roupas, mobiliário e portanto para nós era também interessante pensar que a dessacralização destes objectos era vital por nos referirmos a objectos de natureza claramente distinta de quando falamos de um Caravaggio ou um Picasso. Quando se fala de Arte é necessário especificar a que tipo de Arte nos referimos, a Arte cada vez mais assume uma liberdade de actuação tão grande que mesmo num espaço paralelepipedico branco ela pode fazer sentido. Se colocarmos a pergunta ao contrário e nos questionarmos acerca do aparecimento das questões relativas ao cubo branco se são ou não temas recentes concluímos que sim, pois, por exemplo, quando nos deslocamos até Roma para ver as pinturas de Caravaggio, que não se encontram na *Villa Borghese*, mas sim nas igrejas como é exemplo disso a Igreja *San Luigi dei Francesi* encontramos um ambiente de igreja barroca e ao fundo, do lado esquerdo, numa capela lateral descobrimos três quadros de Caravaggio que revelam perfeita simbiose com o ambiente escuro da igreja.

A condição da arte ocidental, europeia sobretudo, sempre foi recíproca com a arquitectura, isto é, não é uma ideia completamente nova quando me refiro a esta concepção. O Movimento Moderno cortou com essa ideia de contaminação, durante esta corrente há uma procura da pureza abstracta clinica e mental.

**[C.F.] - Quando falamos do MUDE é possível estabelecer um paralelo entre este museu com o Palais de Tokyo em Paris?**

[R.C.] – Sim, estou de acordo com essa aproximação e de facto o projecto do *Palais de Tokyo* agrada-nos e sempre que possível gosto de visitá-lo. Ainda assim uma coisa é o meu discurso acerca do Donald Judd, outra coisa é o *Palais de Tokyo* e explico-te porquê. O *Palais de Tokyo* tem aparentemente muitas semelhanças com o MUDE mas este na sua essência aproxima-se mais de Marfa. Quando falamos do museu parisiense estamos perante uma condição delapidada de um edifício, neste caso dos



anos 30, que já anteriormente era usado para exposições e se encontrava abandonado. Nesse sentido há realmente uma aproximação com o que ocorreu no MUDE reforçada pela opção tomada pelos arquitectos Lacaton & Vassal de manter o edifício na sua condição de abandono entendendo que esta seria ideal para o mesmo funcionar como centro de criação contemporânea. Por outro lado, há uma coisa que afasta o nosso museu do *Palais de Tokyo* que é a ambiguidade que se sente no projecto de Paris, entre aquilo que foi reformulado e o que já pertencia ao edifício desde início. Os arquitectos construíram elementos dentro do *Palais de Tokyo* que são construídos segundo a estética do *edifício arruinado* e conseqüentemente há uma manipulação de artifício que no MUDE não se verifica. O MUDE é muito mais directo e foi até sujeito a demolições pontuais (algumas lajes de betão foram reconstruídas por estarem arruinadas) para garantir a segurança das pessoas mas à excepção destas demolições ou pequenas reconstruções, o MUDE revela os seus princípios conceptuais. O *Palais de Tokyo* é um projecto que trabalha mais sobre o artifício tornando ambíguo o que já fazia parte ou o que foi acrescentado. É relevante referir que são ambos projectos que não estão concluídos e portanto vão continuar a ser acrescentados.

**[C.F.] - Quando confrontados com o espaço que o antigo banco oferecia quais as opções tomadas para o adaptarem a museu?**

[R.C.] – Nós fizemos o projecto para o MUDE enquanto museu provisório, para o mesmo poder ter um lugar e se possível dá-lo a conhecer ao público. No futuro, não se sabe bem quando, o museu há-de evoluir.

A ideia principal foi manter o edifício tal como este se apresentava, garantindo a segurança dos utilizadores, razão das pequenas alterações que já referi. Quando se fala de uma ruína, seja ela em que contexto for, associamos a sua presença a um local escuro, a menos que seja uma ruína a céu aberto, mas geralmente está associada a pouca luz. A ausência de luz, foi determinante no nosso projecto e para se conseguir manter esta atmosfera, era necessário que a luz invadisse o espaço mas não contrariasse a sua condição de ruína. Desta forma, estes elementos de luz artificial por nós desenhados invadem a arquitectura precisamente para manter uma atmosfera mais



escura e simultaneamente permitem que o programa exista. É importante que se sinta que a luz está lá mas que se relacione de forma directa com a arquitectura.

O pavimento interior do balcão foi trabalhado com uma pintura que é constituída pela mesma tinta que se utiliza nas auto-estradas com vidro esmagado e portanto o vidro cintila a luz e permite que a mesma faça um movimento de baixo para cima o que lhe confere uma ambiência mais enigmática.

A nossa estratégia conceptual passa pela ideia de não construir, mais do que propriamente construir, daí a sua novidade. Quando me questionas acerca da nossa intervenção, posso-te dizer que o fascínio do projecto passou por permitir que o MUDE exista aqui, neste espaço. Para tal foi necessário desenhar o programa sem construir, conseguir que a luz natural e a luz artificial coabitem de forma equilibrada e a atmosfera permaneça. Foi também importante reformular a ideia de plinto que não é o plinto convencional de museu mas sim paletes para aproximar os artefactos do chão retirando-lhes o seu lado sacralizado que referi anteriormente. A demolição de elementos pontuais permitiu ligar a sala de exposições e a cafetaria.

Aquilo que a Arte e a Arquitectura fazem é criar evidências, depois o trabalho do *atelier* é ir atrás dessas evidências e saber orquestrar os meios para que essa relação seja possível.

**[C.F.] - Outra característica que qualifica e distingue o MUDE de outros museus é o facto de ser um museu *site-specific*. Acha que isso influencia a permeabilidade do mesmo na medida em que está mais aberto a práticas artísticas contemporâneas? Em que sentido, a proposta do vosso projecto pode condicionar ou melhorar esse espaço?**

[R.C.] – Sim, sem dúvida. A ideia de laboratório associada à ideia de museu. Com o nosso projecto, a nossa ideia, o MUDE ganhou uma identidade. Quando nos deparamos com o que era pedido imediatamente caiu por terra a ideia, a qual era também partilhada pela directora do museu, de fazer deste edifício um museu convencional. A partir do momento que foi por nós proposto este modo de actuação radical e que o mesmo foi aprovado e compreendido pela Bárbara Coutinho e pela Câmara, tornou-



-se evidente que o caminho ia ser este. Esse percurso passa pelo conceito de museu laboratório, o museu como lugar de criação e não propriamente limitar-se apenas ao lugar de exposição. A nossa proposta clarificou este conceito.

**[C.F.] - Quando as pessoas visitam o museu certamente que não estão à espera de encontrar um espaço tão distinto e singular como este, por estarem familiarizadas com espaços mais tradicionais; na sua opinião espaços como este são mais receptivos para a Arte Contemporânea?**

[R.C.] – Sim. Eu posso concordar contigo mas ao mesmo tempo não posso aderir completamente a essa ideia. Vejamos o caso de Serralves, quando visito esse museu, com uma matriz oposta, é absolutamente incrível e fascinante. O que considero interessante no nosso mundo é esta complexidade, estas cartografias incríveis em que há Serralves e há o MUDE e não temos que escolher. São duas experiências absolutamente plenas a partir de uma ideia de espaço de arquitectura, no caso de Serralves até mesmo de paisagem e são plenas, podemos aderir a ambas. Neste contexto, neste tempo, face à encomenda que nos fizeram a resposta que nós queríamos dar era esta. É claro que outros arquitectos poderiam, com o orçamento disponível fazer uma leitura diferente da nossa e propor criar um espaço branco. Na nossa concepção pareceu-nos a melhor opção, esta ideia de reciclagem de ruína que era um caminho novo e era na altura, hoje já entrou mais num discurso *mainstream* e ainda bem porque há muitos edificios para reciclar e acho que o MUDE abriu caminho para uma nova forma de pensar, pelo menos cá em Lisboa.



Entrevista realizada à Dra. Sara Antónia Matos, no Museu-Atelier Júlio Pomar  
Lisboa, Julho 2014<sup>1</sup>

**[Catarina Fernandes] - No âmbito do tema eleito para a dissertação, o qual incide no estudo acerca das relações entre arquitectura e arte no espaço museológico, achei pertinente saber mais acerca dos casos de estudo escolhidos entre eles o Museu-Atelier Júlio Pomar. Como objectivo principal prende-se a relação entre a arte e a arquitectura, nem sempre consensual, sendo que inúmeras vezes a arquitectura tenta ser superior à arte que abriga.**

[Sara Antónia Matos] - Não sei se a arquitectura quer ser superior. É um facto que nas últimas décadas a arquitectura também é um ícone e acaba por ser um elemento tão importante na identidade dos museus como, às vezes, o próprio conteúdo. Não se trata de uma questão de importância, ou de supremacia de uma área em relação à outra, mas de uma potenciação de ambas, julgo. A verdade é que os museus também não vivem sem o interior, ou seja, os edifícios-museus são muitas vezes imagens de marca, símbolos de poderio económico-cultural, e portanto a dimensão arquitectónica assume uma grande relevância na vida dos museus e até das cidades, no público que eles captam, etc. Tens como exemplo paradigmático os casos Guggenheim, nomeadamente o de Bilbao.

No caso do Atelier-Museu Júlio Pomar, é tão importante o edifício em si mesmo, do arquitecto Álvaro Siza, como o acervo que acolhe. Recordo que, em Lisboa, é o único edifício do arquitecto que, neste momento, está em funcionamento. O Pavilhão de Portugal está fechado e a zona Chiado, consumida pelo incêndio e reabilitada pelo Arquitecto Siza, é do domínio privado.

Assim, este pequeno museu, em pleno funcionamento, é o único que está

---

<sup>1</sup> Por ter considerado a entrevista muito significativa a Dra. Sara Antónia Matos solicitou a sua publicação no site do Museu-Atelier Júlio Pomar. Encontra-se online desde Outubro de 2014



aberto ao público e como referi tem sido tão importante a dimensão arquitectónica como as obras de Júlio Pomar. Tal situação é facilmente comprovada pelos públicos que procuram o Atelier-Museu. Desde a sua abertura, recebemos turmas das Universidades de Arquitectura, profissionais do ramo e curiosos que querem conhecer a obra do arquitecto. Isso influenciou as primeiras actividades que realizamos no museu, nomeadamente o ciclo de conferências *Museu Okupa* comissariado pelo arquitecto Nuno Grande. Normalmente estes ciclos realizam-se de 3 em 3 meses, ou de 6 em 6 meses, e o primeiro versou justamente o problema da ocupação e transformação de espaços já existentes, destinados a outras funções, em estruturas museológicas. Naturalmente que à readaptação dos espaços e aos espaços readaptados se colocam uma série de questões e desafios quer aos arquitectos, quer aos curadores. Aos primeiros importa pensar como trabalhar a estrutura prévia, segundo um “programa de trabalhos” que idealmente deve ser esboçada em conjunto com os conservadores dos museus, de modo a criar reservas e cofres-fortes, articular os espaços de exposição com as estruturas adjacentes, a recepção do público, pensar a luminosidade, etc. Aos segundos cabe formular uma programação artística que tenha em conta a estrutura arquitectónica e o modo como as obras, exposições e actividades podem aí ser potenciadas. Na minha opinião, a curadoria envolve sempre a relação *arte-espaço*, e nesse sentido não há uma subordinação da arquitectura às artes plásticas, ou vice-versa, mas uma espécie de negociação desejável entre ambas. Estou a falar da *espacialização* das obras e do discurso que se cria com a instalação das mesmas no espaço: intervalos, ritmos, relações, tensões.

Para dar um exemplo, no nosso edifício esse princípio de relação foi adoptado para todas as exposições, fazendo com que as obras habitem o espaço, dialogando com ele e tirando o melhor partido do mesmo. É sempre possível encontrar diversas formas de “negociação” porque as maneiras de expor também obrigam a certos comportamentos (proximidade/distanciamento perante a arte), mais ou menos iluminação e portanto todos esses aspectos são tidos em consideração e simultaneamente trabalhados para induzir as pessoas a um percurso ao longo do edifício. Existem



diversas maneiras de, neste museu, ligar o piso inferior ao superior através das obras do Pomar. Para te dar mais o exemplo concreto da primeira exposição, usamos um conjunto de gravuras com um universo mais negro, as caveiras e os motivos sombrios, dispendo-as nas escadas (local mais recolhido e com menos iluminação) para aproximar as pessoas e as encaminhar de um piso para o outro. Por sua vez, a parede que atravessa os dois pisos do edifício recebeu as pinturas de maior escala, as quais podem ser vistas à distância, não necessitando de uma aproximação corporal e ocular tão grande. Para dar relevo à estrutura triangular e tradicional que sustenta o telhado, e que o Siza conservou na reabilitação do edifício, instalou-se uma pintura do Pomar com um corvo de asas abertas, junto às asnas de madeira que permanecem à vista no interior do museu. A pintura instalada quase à altura do telhado, dava a sensação de que o pássaro estava a entrar no edifício, como se este armazém fosse permeável à passurada. Dessa forma, até simbolicamente, se estabeleceu uma relação entre a arte e arquitectura. Tudo isto para dizer que a maneira de expor as obras faz com que o observador faça certos movimentos e o espaço se viva de determinada forma. Portanto, em meu entender, não há uma subordinação entre as várias dimensões, artes-plásticas e a arquitectura. É importante, sim, ler bem o edifício para o perceber e potenciar as relações que o mesmo proporciona.

**[C.F.] - Inicialmente o projecto do arquitecto Álvaro Siza partiu da ideia de tornar o antigo armazém do século XVII aqui existente num espaço de atelier e museu. Uma vez que o pintor não trabalha aqui, esta ideia fundadora limitou-se apenas ao conceito do museu. Como e porquê?**

[S.A.M.] - De facto, o que aconteceu foi que a Câmara Municipal de Lisboa em conjunto com o artista consideraram que este local era ideal para fazer um *atelier* para o pintor e simultaneamente para mostrar a sua obra. O que acabou por acontecer foi que o Júlio Pomar, enquanto amigo do arquitecto Siza Vieira (e percebendo a importância que um arquitecto pode ter para um espaço e até para a vida de um museu), sugeriu à Câmara ser o arquitecto Siza a fazer a reabilitação do espaço. Essa recuperação, devido a questões institucionais e burocráticas demorou muito tempo.



Desde a compra até à conclusão do projecto passaram cerca de 10 anos e uma vez que o Júlio já tem alguma idade não faria sentido mudar-se para aqui para fazer os seus trabalhos. Qualquer artista precisa do seu recolhimento para criar e ele já tinha o seu espaço. Considerou-se então que a melhor opção era transformar o espaço num local exclusivo de mostra. Quando eu entrei para a direcção do museu, o nome do equipamento ainda estava por definir e como a tipologia do espaço, com uma dimensão quase doméstica, está relacionada com a função de atelier - local de criação - achei fundamental que o conceito de atelier (um conceito ligado ao espaço e à estrutura arquitectónica) figurasse no nome do museu. De facto, o Siza não procurou fazer um museu fechado sobre si mesmo, de tipo “caixa-branca”. Manteve a traça das janelas, a altura do edifício original, de modo que o equipamento se integrasse no bairro. O Júlio, na realidade, não trabalha aqui mas está bem perto e visita-nos com frequência, sempre que o solicitamos. Para mim, a ideia de *atelier* é extremamente importante pois é o lugar onde os artistas produzem, experimentam, testam e, no fundo, fazer exposições também reside nisso: testar, ensaiar, criar um discurso para as obras no local de exposição. Por isso, fazia todo o sentido que o nome *atelier* se mantivesse na estrutura do equipamento.

No fundo, tento adequar o programa expositivo à ideia deste espaço, da sua escala acolhedora, da sua localização, e enfim, da colecção que dispõe. Desse modo, quer o programa expositivo quer as acções que acontecem no museu (conferências, oficinas, etc) prendem-se com a ideia de ser um lugar de experimentação, o que autoriza formular novas leituras acerca da obra do Júlio Pomar. Penso que a tipologia deste museu monográfico, pelo menos a que eu lhe procuro dar, não é bem um museu com a função de arrumar a obra do pintor em gavetas ou categorias históricas. Pelo contrário, com a participação de vários curadores e profissionais (ensaístas, críticos, artistas) tentamos descerrar as leituras mais estigmatizadas acerca da sua obra, mostrando como ela abre para as perspectivas mais inesperadas.

**[C.F.] - Cada vez mais, é importante reabilitar edifícios devolutos para lhes conceder uma nova funcionalidade programática com o fim de os mesmos servirem**



**para novos usos. O vosso museu é exemplo disso mesmo; a escolha deste armazém deveu-se a algum motivo em particular?**

[S.A.M.] - Ficou decidido pela Câmara que este seria o lugar ideal não só pela sua localização, no centro de Lisboa, mas também pela proximidade da casa do artista em questão.

**[C.F.] - O processo de reabilitação pouco modificou o interior do edifício, tal deveu-se à escolha do artista ou preferência do arquitecto?**

[S.A.M.] – Na generalidade, o arquitecto manteve a estrutura intacta e preservada, vazando o centro sobre a sala de exposições principal para o tornar mais amplo e aberto. O que foi introduzido de novo foi a estrutura de ligação entre os dois pisos, a escada, que funciona como um elemento escultórico visto do exterior. A entrada principal do público também foi deslocada para trás, fazendo-se agora pelo pátio recolhido na retaguarda, o que se torna muito agradável. É como se as pessoas fossem acolhidas já no interior do complexo arquitectónico, para depois serem recebidas no interior do museu em si. A fachada permanece sem alterações significativas, julgo. No piso inferior, o da entrada, foram criadas reservas para pintura e um espaço onde é possível fazer trabalhos de restauro, o átrio de recepção com uma loja de pequenas dimensões e casas de banho. No piso superior continua o espaço de exposição, onde simultaneamente trabalham, à vista do público, os conservadores e produtores do museu (relembrando mais uma vez um atelier) e existe um pequeno escritório para a direcção.

**[C.F.] - Num processo de reabilitação como este, em que se constrói um espaço para um artista em particular, com uma colecção específica, a relação entre artista e arquitecto é muito importante para o espaço final resultar. Como acha que se processou tal relação?**

[S.A.M.] – No fundo penso que o Júlio, sendo amigo de arquitecto Siza e confiando absolutamente no seu trabalho, não terá interferido no projecto do arquitecto. Penso que há uma espécie de empatia entre os dois, no sentido em que ambos se respeitam mutuamente e confiam na actividade um do outro. Para além do arquitecto Siza



Vieira conhecer a obra do Pomar, já projectou museus, como o de Serralves e o de Santiago de Compostela -o Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC), enfim, edifícios com tipologias muito específicas e que obedecem a programas de trabalho bastante exigentes. Sabe, por isso, que os museus obedecem às directivas de um programa expositivo e requerem determinados paramentos que exigem a criação de espaços específicos para o pleno funcionamento: reservas, áreas climatizadas, entre outras...

**[C.F.] - No que diz respeito ao interior do museu, estamos na presença de um espaço com paredes brancas, em que a sala primordial, com pé-direito duplo devido a um mezanino criado no andar superior abriga a exposição principal. Desta forma, o espaço interior revela características que o aproximam do conceito tradicional de *white cube*. Está de acordo com esta afirmação? Acha correcta esta aproximação?**

[S.A.M.] – Todos conhecemos bem a teoria do *white cube* mas isso é teoria porque na prática já sabemos que nem um espaço branco é neutro, nem o “neutro” existe. No fundo este espaço pode ser considerado um espaço branco, um cubo branco, embora tenha características que perturbam essa ideia como é o caso da fachada com um ritmo de janelas muito forte, o que acaba por condicionar a exposição pois é difícil colocar obras numa parede interrompida continuamente por aberturas. Se a parede fosse lisa, sem janelas, seria diferente. A verdade é que todos os espaços são bons e todos os espaços são difíceis. Ao comissariar exposições para outras instituições, já me deparei com espaços *white cube*, outros menos, mas todos são difíceis mesmo que estejamos perante a sala mais branca, mais asséptica, todas são um desafio. De facto, encaro o Atelier-Museu como um desafio, que apresenta restrições, e obstáculos, tem janelas que rompem as superfícies e luz natural que delas advém, mas também já começo a perceber onde posso dispor as obras, se a parede aguenta ou não e por aí fora. Como estava a dizer, para mim, a designação *white cube* acaba por não ser muito relevante porque basta ter uma coluna, uma janela, ou até o contrário, ser um sítio totalmente fechado e o mais branco possível que coloca dificuldades como



outro qualquer. É necessário dialogar com os espaços e perceber como é que as obras se vão aguentar sem esmorecer. Por vezes temos paredes enormes e basta uma obra de dimensões reduzidas para a agarrar. As obras funcionam como atractores visuais, e têm que conseguir por o espaço a girar a sua volta, aguentá-lo ou vice-versa, também pode ser a própria parede a ajudar a obra a aguentar-se, mas isso só se consegue quando se trabalha o espaço e se percebem as relações que nele existem ou se podem criar.

**[C.F.] - Quando o arquitecto Álvaro Siza se refere à construção do espaço museológico entende que o mesmo deve seguir os cânones tradicionais<sup>2</sup>. Acha que para o pintor Júlio Pomar este tipo de museu é aquele que melhor abriga/expõe a sua obra?**

[S.A.M.] – Nunca nenhum espaço é ideal. Quando se começa a trabalhar o mesmo é que os problemas começam a surgir. Todos os espaços são um desafio e expor aqui a obra do Júlio Pomar é um privilégio. Também se poderia expor noutro lugar, mas prefiro que esteja aqui, nesta zona da cidade, ligada à história de vida do pintor, num museu que foi desenhado à sua medida e propositadamente pelo arquitecto Álvaro Siza. Não é, de facto, um local de passagem, onde as pessoas entrem por o museu estar à sua frente. Por isso, quem nos visita, vem com esse propósito explícito, o que no meu entender é uma mais-valia.

**[C.F.] - Construído com a intenção de conter e mostrar o acervo do artista Júlio Pomar, o museu não descarta a exposição de obras de arte de outros artistas, incentivando à participação dos mesmos. Tal postura é importante para o museu?**

[S.A.M.] – Quando faço o programa expositivo, tenho em conta que Júlio Pomar é um artista com mais de 70 anos de carreira e que a sua obra já atravessou o neo-realismo, a abstracção, passando depois por uma nova figuração, enfim, que não se poder “encaixar” uma obra como esta numa só designação. A minha ideia afasta-se

---

<sup>2</sup> Cf. Siza, A. (1988) in Barata, P. M., Silva R. H & Almeida, B. P. (2001). *Museu de Serralves: Álvaro Siza*. WhiteandBlue, Edições de Arquitectura e Urbanismo, Lda, Janeiro, p.5



de arrumar a obra de JÚLIO Pomar em categorias que a fechariam e amputariam a sua compreensão. Pretendendo, de facto, dar-lhe outra dimensão percebendo, por exemplo, que influências teve nos artistas contemporâneos. Não me farto de enumerar as influências que dele encontro na obras dos sucessores, quero dizer, nos artistas que surgiram depois dele e com os quais há ligações possíveis a fazer. Mas as relações, ou confrontos, também se podem estabelecer a outros níveis, como são os meios artísticos, as técnicas e as temáticas, ou problematizações conceptuais e políticas.

Foi neste âmbito de cruzamentos que se desenvolveu a exposição “Caveiras, casas, pedras e uma figueira”, com curadoria de Delfim Sardo, e que juntou obras de Fernando Lenhas, de Noronha da Costa e do próprio arquitecto Siza Vieira. Estava-se no contexto da Trienal de Arquitectura de Lisboa, a quem o Atelier-Museu se associou, e a ideia foi contrapor o desenho dos arquitectos e o dos artistas plásticos, ou dos que têm formação em arquitectura e dos que têm formação em artes plásticas, mostrando como são diferentes. Foi muito curioso perceber que, para uns o desenho funciona como materialização do pensamento (no caso dos arquitectos, como se a mão fosse ao encontro da concepção mental do espaço), e para os outros, caso dos artistas, como se fosse a própria mão a pensar e a intensidade vivida pelo corpo fosse depositada directamente na folha. É muito interessante comparar essas duas perspectivas e foi isso mesmo que tentámos mostrar na exposição.

Isto para dizer que é muito mais interessante abrir as leituras da obra do Júlio Pomar através deste processo, expondo-o e cruzando-o com outros artistas, mesmo que não sejam da mesma área, como o caso dos arquitectos, do que mantê-la fechada. Como disse, sendo este um museu de tipologia monográfica, a ideia é partir ou chegar à obra de Júlio Pomar, mostrar as várias dimensões e períodos desta obra ao público, e quando é oportuno fazê-lo através do cruzamento (por vezes inesperado) com outras obras e artistas.

A exposição “*Tratado dos olhos*” que agora está patente no museu, e para a qual convidei o comissário Paulo Pires do Vale, centra-se na obra de Júlio Pomar mas de certa forma também evoca cruzamentos que permitem alargar a compreensão da



obra de Pomar e até da história da arte. Através das obras seleccionadas, dos livros escolhidos entre a biblioteca do pintor e da publicação de todos os textos críticos escritos por Pomar até hoje, a ideia foi dar a compreender o universo de autores filósofos, pintores em que Pomar se referenciou - uma espécie de percurso de referências, e de como estas influenciaram a sua pintura, o seu pensamento e a sua obra escrita. Como disse, o Atelier-Museu, em parceria com a editora Documenta, acabou de lançar três volumes com toda a obra escrita de Júlio Pomar, uma parte da sua obra que o público não conhecia e que agora está disponível. Tudo isto são formas de ampliar a compreensão da obra deste artista.

**[C.F.] - Apenas com uma colecção um museu fica limitado? Acha importante o museu possuir um acervo variado, isto é ter mais do que um artista a expor no mesmo, possuir várias colecções de diferentes artistas?**

[S.A.M.] – Não, não fica limitado quando sabemos redireccionar a programação e fazer esses tais cruzamentos de que falei anteriormente. A propósito da Trienal de Arquitectura fizemos uma exposição mais direccionada para a arquitectura, a propósito da publicação dos textos do Júlio Pomar fizemos uma exposição mais virada para o domínio literário e assim sucessivamente. Não fica limitado também porque para se fazerem estas exposições é necessário recorrer a obras de Júlio Pomar pertencentes às colecções de outras instituições. Felizmente, Pomar tem uma obra vasta e para quase todas as exposições peço obras à Gulbenkian, à Culturgest, à Colecção Manuel de Brito, ao Banco Millennium bcp, etc. Este museu, como quase todos os museus, para fazerem as exposições partem das colecções que têm em depósito e socorrem-se das instituições onde há mais obras dos artistas em questão. A colecção que tenho a meu dispor tem cerca de 400 obras mas quando quero explorar um determinado núcleo ou assunto vou procurar instituições onde há obras do Pomar e peço-as emprestadas. De qualquer modo, mesmo só com as obras que fazem parte do acervo do museu, sem pedir obras a outras instituições, as formas de abordar podem sempre renovar-se e mesmo dentro de uma colecção há inúmeras maneiras de ler as coisas e muito trabalho a fazer, tal como: convidar diferentes críticos ou curadores que, com as mesmas



obras, apresentam um ponto de vista diferente. Trabalhar com outros profissionais, autores e artistas, potencia e traz essa riqueza.

**[C.F.] - Cada vez mais, o lado interactivo do museu é ressaltado, como meio de informação e acima de tudo de educação. Também o museu Júlio Pomar sobressai por estimular essa mesma particularidade, o que é necessário para o museu poder assumir-se como meio educacional que induz as pessoas que o visitam a questionar-se acerca do que observam e não apenas como um contentor que abriga arte?**

[S.A.M.] – A vida do museu anda à volta das programações artísticas, das exposições, e temos pelo menos duas exposições por ano, uma no primeiro semestre e outra no segundo. Desta forma, todas as actividades programadas nesse semestre andam à volta da exposição, nomeadamente o serviço educativo, coordenado por Teresa Santos, com oficinas e visitas guiadas, que tem um programa para um público com diferentes faixas etárias e perfis. Por exemplo, no próximo semestre vamos mostrar a gravura de Júlio Pomar e algumas das oficinas que vamos fazer são acerca deste mesmo tema/técnica – a gravura. Para isso convidam-se profissionais especializados que orientam cada oficina. Na exposição mais relacionada com a arquitectura vieram arquitectos dar *workshops* de desenho e as pessoas andaram com pranchas pelo bairro a desenhar a arquitectura do mesmo. Também temos actividades mais específicas mas sempre associadas à exposição a decorrer, como foi exemplo a última exposição que trata dos textos do Pomar. No contexto dela, fizemos uma oficina bastante especializada, para um público quase profissional, sobre «Escrita sobre arte» - o que é escrever sobre arte.

Também organizamos as conferências que lançam um tema, a maior parte das vezes relacionado com a exposição e convidamos dois ou três especialistas para debater sobre ele. Por vezes, as actividades são direccionadas para um público mais erudito e formal, e outras vezes para público mais livre e espontâneo; e isso é fundamental porque permite às pessoas encontrarem no equipamento o tal espaço de *atelier* e a oportunidade de experimentar e trocar ideias. Algumas conferências promovem mesmo uma discussão consistente, e é isso que nós pretendemos pois um *atelier* serve para isso: pensar, conceber, criar. Posso levantar-te o véu e dizer vamos reunir



os dois primeiros anos de conferências num livro que vamos publicar e que acaba por reforçar o lado educativo do museu e permite às pessoas aceder a conteúdos sempre que necessário.

**[C.F.] - Habitadas a passar pelas ruas do Bairro Alto e encontrar um antigo armazém, agora as pessoas têm a possibilidade de usufruírem de um espaço pensado para a arte e para o conhecimento cultural. Como é que as pessoas reagem a essa alteração? Como é que as mesmas percebem/aceitam esta mudança?**

[S.A.M.] – Não é muito fácil responder a essa questão. Posso tentar imaginar-me na posição dessas pessoas e creio que para elas deve ser prestigiante para o bairro ter um museu, particularmente, do artista que aqui vive e viveu parte da sua história pessoal. Provavelmente não conheciam o edifício, ou não lhes dizia nada, fechado, degradado. Agora passam por um edifício elegante, e sobretudo integrado na malha arquitectónica como só o Siza sabe fazer, que traz uma nova identidade cultural ao bairro. Desde que abrimos, a 5 de Abril de 2013, estamos a tentar fazer parcerias com algumas entidades do bairro, como é o caso da Igreja de Santa Catarina, da Junta de Freguesia, da companhia de dança do João Fiadeiro - a REAL, e a verdade é que surtem resultados e geram-se dinâmicas...as coisas no bairro estão a nascer e há uma nova vida. As pessoas também mostram interesse acerca do museu, perguntam como está a correr e cuidam do espaço como se fosse delas. É muito gratificante perceber como nos acarinhos.

**[C.F.] - No que concerne à iluminação, o arquitecto optou por tirar o maior partido da luz natural ao invés da luz artificial no museu. Tal opção vai contra os cânones tradicionais os quais primavam pela recusa da luz natural, qual a sua opinião acerca desta escolha do arquitecto?**

[S.A.M.] – Lembro-me muito bem de, no início, achar que o piso térreo não tinha luz suficiente porque o mezanino faz uma certa zona de sombra sobre a parede principal da sala de exposições e a determinada hora a sombra aparece marcada na parede. Conversei com o arquitecto Siza acerca desta questão, da iluminação, se realmente seria ou não necessário colocar iluminação artificial, pendurada a partir da consola



para evitar esta situação. O arquitecto experimentou vários mecanismos na parede, no tecto, e o processo foi até muito interessante porque chegámos a experimentar dispor algumas obras quase de noite para não termos luz natural a perturbar e perceber como funcionava. A verdade é que eu acabei por perceber que o arquitecto tinha razão, que neste espaço em concreto era melhor assumir as condicionantes do edifício (com um cariz próprio bastante díspar de quase todos os outros museus) e trabalhar com elas, eventualmente, convertendo-as a meu favor, isto é, em favor das obras do Júlio Pomar.

As conversas foram tão interessantes que ele chegou mesmo a dar-me um exemplo de um museu no estrangeiro que abre as suas portas ao público quando o dia nasce, e as fecha quando o sol se põe, sugerindo-me (não sei se na brincadeira) adoptar o mesmo princípio neste museu. O que aprendi também, devo dizer, foi que não é assim tão grave não ter a luz ideal. Este museu tem características de museu-casa, ou atelier-museu, uma espécie de lugar para estar e experimentar, e portanto também não é absolutamente imprescindível que esteja sempre a mesma luz. Daí eu ter assumido com plena tranquilidade a luz natural, que aliás é muito mais agradável. Se temos o privilégio de ter um lugar com tanta luz porque não assumi-lo? E a conversa com o arquitecto a esse nível foi decisiva.

Como podes constatar e para retomar a questão com que iniciaste a entrevista, também aqui houve negociação e um encontro (verdadeiro) entre os curadores e os arquitectos, as artes-plásticas e a arquitectura!



Entrevista realizada ao arquitecto João Mendes Ribeiro, no Departamento de Arquitectura.

Coimbra, Setembro 2014

**[Catarina Fernandes] - No âmbito do estudo da Arquitectura de Museus e perante os três casos de estudo eleitos, o Centro de Artes Contemporâneas assume a sua individualidade, não só pelas premissas segundo o qual foi construído mas também por, mais que um museu, ser também um Centro de Artes.**

[João Mendes Ribeiro] – Parece-me importante esclarecer uma coisa, este projecto teve por base um concurso e o caderno de encargos do concurso, a meu ver, estava muito bem feito o qual beneficiou da participação da Isabel Carlos, curadora e que actualmente se encontra à frente do Centro de Arte Contemporânea da Gulbenkian e definiu um modelo extremamente interessante que foi reforçado com a nossa proposta de projecto. Embora daqui para a frente não saiba muito bem aquilo que pode acontecer e simultaneamente estar dependente da intenção da direcção da Cultura e dos curadores que possam vir a ser convidados, o que ficou definido foi criar condições para a prática das Artes e jogar com a possibilidade de convidar um artista, para residir 3 ou 4 meses no Centro de Artes e conceber espaços de oficinas que permitissem a esses mesmos artistas condições para a criação/produção das suas peças. Desta forma, o que nos pareceu mais estimulante era convidar um artista com reconhecimento a nível mundial (e de facto os Açores têm condições únicas para tal, além de ser um território lindíssimo, em termos geográficos está no centro do mundo e permite o intercâmbio entre Europa, África e as Américas) para residir, montar uma exposição e depois a partir daí fazer uma digressão. Para isso definimos que era necessário criar espaços de oficinas e espaços de trabalho. As zonas de exposição não eram necessariamente de grandes dimensões assim como os espaços destinados às



reservas pois o que interessava aqui era a produção de obras. A partir desta produção, realizar-se-ia uma digressão pelo mundo mas o Centro ficaria sempre com uma peça do total produzido para poder criar um espólio, nunca de grandes dimensões porque não é esse o conceito do Centro de Artes.

Também aqui existe uma outra vertente que nos pareceu de extrema importância que tem que ver com o lado educativo e ligação com as escolas do arquipélago e com a questão da formação de públicos. A princípio ficou claro que havia dois conceitos importantes aos quais era necessário dar resposta; o primeiro prendia-se com a oportunidade de criar residências para os artistas poderem permanecer no Centro durante as suas criações e simultaneamente apostar na formação, no sentido cativo e que houvesse um trabalho permanente com as escolas. Este Centro está definido como o Centro de Arte Contemporânea para o conjunto das ilhas, teve que obedecer a uma implantação, e é o único no arquipélago com esta dimensão permitindo uma articulação entre escolas das diversas ilhas.

**[C.F.] - Cada vez mais, é importante reabilitar edifícios devolutos para lhes conceder uma nova funcionalidade programática com o fim de os mesmos servirem para novos usos. O Centro de Artes é exemplo disso mesmo. A escolha deste antigo edifício fabril deveu-se a algum motivo particular?**

[J.M.R.] – O edifício escolhido diz respeito a uma construção fabril muito interessante, dos finais do século XIX, que se destinava ao armazenamento e produção de tabaco e álcool. Estávamos perante um edifício muito expectante, em condições devolutas no qual era necessário intervir rapidamente pois se assim não fosse o edifício ruía. Cada vez mais existem exemplos de aproveitamento de estruturas industriais para a criação de Centros de Arte e aqui havia a oportunidade de reocupar este edifício.

**[C.F.] - O espaço destinado a este novo Centro de Artes além de ser um lugar destinado ao armazenamento/exposição de arte é também pensado para a produção da mesma. Na sua opinião acha importante conjugar essas duas valências no mesmo lugar? Acha que espaços com estas características são mais receptivos à Arte Contemporânea?**



[J.M.R.] – Neste caso acho que foi a estratégia eleita foi a correcta. As componentes referidas no caderno de encargos do concurso foram por nós reforçadas e através das opções tomadas em projecto, pareceu-me, nesta realidade concreta a opção mais acertada. Agora dou-te outro exemplo, vamos imaginar, para isto ter uma importância significativa, convidando um artista com um grande currículo, criando as condições de trabalho necessárias, tenho a certeza que conseguimos cativar esse mesmo artista e é a partir daí que o Centro de Artes ganha uma dimensão mundial. Se transportarmos uma exposição para Ponta Delgada ou para São Miguel uma exposição que por mais interessante que seja já passou por todo mundo, traze-la para o arquipélago é de importância relativa, é só mais um sítio. O nosso propósito era essencialmente converter o Centro de Artes no início de qualquer coisa, que tivesse importância e relevo. Transportar uma exposição que esteve em Lisboa, ou noutro lugar, para São Miguel, vai ser apenas mais uma digressão, e com isto não quero dizer que não tenha coerência, mas criar algo a partir daqui era a nossa principal premissa, a qual já era pedida, em linhas gerais, no concurso e foi aprofundada pela nossa proposta.

Surgiu a oportunidade, no decorrer da obra, de visitá-la com o artista Pedro Cabrita Reis e na sua opinião todos os espaços, para além daqueles que foram pensados para exposição, podem ser utilizados para tal. Quando percorreu os lugares ponderados para oficinas e mesmo a zona da cave considerou-os fantásticos e como possibilidade de zonas de exposição. Aqui o contexto é diferente, não há a ideia da parede imaculada para se montar exposições pois mesmo nas salas de exposição há uma presença muito forte da arquitectura. O conceito intrínseco ao projecto beneficia do potencial das diferentes características presentes nos diversos espaços e portanto tudo pode ser lido como espaço de exposição mas não para uma exposição formatada porque isso não funciona no Centro de Artes. Em todo o caso há dois espaços que são a cave e um outro (onde anteriormente funcionaram os silos) que tem uma marcação muito definida, são cubículos de 3x3 para os quais não conseguimos decidir o programa ou aquilo a que se destinam. O que fizemos foi abrir umas portas, deixamos infra-estruturas eléctricas e tomadas no interior e por sugestão do Pedro



Cabrita Reis nem porta colocámos, nós tínhamos uma pequena porta, mas o Pedro sugeriu que cada artista fechasse como melhor entendesse o seu espaço. Uma vez que são espaço isolados, sem luz natural têm uma ambivalência de funções como por exemplo a exibição de filmes.

Da mesma forma, na cave, houve dificuldade em definir o programa que irá abrigar, possuidora de tectos e uma estrutura magníficos mas não existem paredes propriamente ditas, são arcos na sua maioria. O que nós fizemos foi definir um pavimento e mantivemos essa estrutura já existente.

**[C.F.] - Ao edifício pré-existente foram acrescentados novos volumes que se destinam à produção de arte. Que opções projectuais foram tomadas para a criação do Centro de Arte? É possível definir que os volumes existentes sejam destinados à exposição de obras de arte e os dois novos volumes sejam para a produção/criação artística?**

[J.M.R.] – Sim, de uma maneira genérica podemos assumir essa distribuição. Os novos volumes são destinados ao arquivo e produção de arte. O volume que foi acrescentado com o intuito de definir a rua foi pensado apenas para arquivo do Centro de Arte, os outros podem ser considerados como produção se considerarmos que as artes cénicas estão associadas à produção.

No que respeita à organização espacial um dos volumes já existente tem uma história muito particular, foi recuperado na primeira proposta de estudo prévio e no decurso da elaboração do projecto, o edifício ruiu. Em conjunto com os engenheiros, chegou-se à conclusão que a melhor opção seria fazer uma solução mista, isto é, o edifício foi reconstruído novamente em betão pelo interior e o exterior foi revestido a pedra, pedra essa que fazia parte da construção inicial, já existia. Conseguiu-se assim uma reabilitação falsa, porque foi construído de raiz e uma solução mista pela utilização dos dois distintos materiais. Quando se percebeu que era necessário um arquivo, foi importante projectar um edifício novo por este ter que obedecer a requisitos extremamente exigentes, quando falamos de obras de arte é necessário controlar a humidade e as temperaturas para não haver oscilações muito grandes, questões



difíceis de conciliar numa pré-existência. Por outro lado, era inevitável definir a rua e pareceu-nos interessante colocar o edifício neste lugar. Por um lado a razão para a construção deste volume é para dar resposta ao programa e por outro lado prende-se com a ideia construir cidade, uma espécie de definir ruas, pequenos largos e passagens tensas ou mais abertas que permitam, em conjunto com todo o edificado (quer novo, quer existente) criar uma malha urbana clara e gerar cidade dentro da cidade.

Um dos volumes pertencente à construção fabril, que está implantado em frente ao volume do arquivo, o único do conjunto caiado de branco, diz respeito à loja do Centro de Arte (piso térreo) e no piso superior foi pensado um pequeno núcleo museológico que mostra a evolução da fábrica. Apresenta duas vertentes, por um lado essa perspectiva museológica e por outro a venda de produtos relacionados com o Centro. No fundo funciona como uma loja de rua.

**[C.F.] - No que diz respeito aos espaços expositivos, a opção escolhida para a caracterização dos mesmos embora com características que os aproximem da concepção clássica, do tradicional conceito de *white cube*, são espaços mais ambivalentes e permitem novas leituras e interpretações. Na sua opinião este é o melhor ambiente para vivenciar/experimentar obras de arte? A arte necessita destes ambientes?**

[J.M.R.] – As salas de exposição propriamente ditas são três, duas das quais com pé-direito duplo às quais antecede um átrio de entrada. A verdade é que aqui existem paredes brancas, o que aproxima estes espaços do conceito tradicional, embora com uma abertura para o exterior em duas das salas e o resto é tudo fechado, opção por nós tomada pois existiam mais aberturas na parede mas nós optamos por fechar com pedra e posteriormente forramos com gesso cartonado pelo interior. Portanto nestas três salas há uma aproximação ao conceito de exposição comum.

No que diz respeito à vivência da arte, entenda-se Arte Contemporânea, eu acho muito interessante quando a mesma se contamina pela cidade e pelo quotidiano e pela pré-existência dos edifícios como é aqui o caso. É interessante não pensar a Arte como uma coisa isolada do mundo mas também tudo depende dos artistas



em questão. Nestas circunstâncias tratava-se de reabilitar este edifício em questão e quando estamos perante uma situação destas ou programa foi mal escolhido em relação ao edifício que temos ou, e é o que faz sentido, é ajustar o programa às características do próprio edifício. Existem inúmeros exemplos de edifícios reabilitados para passarem a abrigar Centros Culturais, edifícios de grande porte com características muito específicas e particulares e foi isso que nós tentamos potenciar.

**[C.F.] - O Centro de Artes dos Açores foi pensado sem ter por base colecções destinadas para o mesmo. Quando assim é, como acha que se vai processar a relação entre objecto e espaço expositivo? Enquanto arquitecto e criador/materializador de um espaço o que acha necessário para este ser um bom contentor para a Arte?**

[J.M.R.] - Eu acho que há uma coisa que é absolutamente obrigatória no que respeita à leitura e sensibilidade que os artistas revelam quando vivem o espaço. Como não estamos perante um espaço neutro, aliás este lugar é tudo menos neutro, as implicações do objecto artístico no espaço são fundamentais e depende da capacidade dos artistas lerem o mesmo. Eu entendo que a Arte Contemporânea se contamine e que não seja autónoma do espaço e eventualmente, a maioria dos artistas partilha desta minha concepção. Em meu entender é necessário saber ler o espaço porque, tal como todos os outros, também este revela características específicas e nesse sentido pode haver uma interacção entre edifício e objecto de arte que pode ser surpreendente e que nos ultrapassa.

A expectativa é muita para perceber como os artistas lidam com aquele espaço e como estabelecem relações com aquele edifício e a meu ver pode ser uma mais-valia para a leitura e comunicação das peças de arte. Na minha opinião considero mais sedutor, mais surpreendente trabalhar nestas condições, para alguns artistas pode não ser porque imaginam o objecto sem contexto, sem relação com o espaço arquitectónico e aqui está inerente a ideia de existir relação, relação com o edifício que é fundamental.



## BIBLIOGRAFIA

Acconci, V., Schachter, K. & Pfaff, L.(2006). *Art becomes Architecture becomes Art*. Springer-Verlag/Wineandautores, Austria

Argan, G. C. (1995). *História da arte como História da Cidade*; tradução Pier Luigi Cabra – 3ª Edição – São Paulo: Martins Fontes

Azzi, C. F. (2010). *Museus reais e imaginários: A metamorfose da arte na obra de André Malraux*. Instituto Brasileiro de Museus. Ouro Preto – MG - Brasil

Barata, P. M., Silva R. H & Almeida, B. P. (2001). *Museu de Serralves: Álvaro Siza*. White and Blue, Edições de Arquitectura e Urbanismo, Lda, Janeiro

Bee. H. S. & Elligott M. (2004). *Art in our time: A chronicle of The Museum of Modern Art*. The Museum of Modern Art, New York

Benjamin, W. (1978). *Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia*. Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings, ed. Peter Demetz, trans. Edmund Jephcott. New York: Harcourt Brace Jovanovich

Boylan, P. J. (1994). *Museums 2000: Politics, people, professionals and profit*. Museums Association in conjunction with Routledge London and New York



- Canas, A. T. (2010). *MASP: Museu Laboratório - Projeto de Museu para a cidade 1947-1957*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Arquitectura e Urbanismo, São Paulo
- Carvalho, R. & Vilhena, J. (2010) *MUDE- Museu do design e da moda*, Arquitectura Ibérica #34 – Cultura
- Cid, C. C. (2013). *O contributo de um museu de design para a preservação da cultura popular. O MUDE - Museu do design e da Moda, Coleção Francisco Capelo e a exposição Museu Rural do Século XXI*. Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Portugal
- Colomina, B. (2006). *Doble Exposición – Arquitectura através del arte*. Madrid: Ediciones Akal Madrid
- Crane, S. (2000). *Museums and Memory*. Standford: Standford University Press
- Crimp, D. (1993). *On Museum's Ruins*; Cambridge: MIT Press;
- Cuno, J. (2006). *Whose Muse: Art Museums and the Public Trust*. Princeton: Princeton University Press
- Danto, A. C. (1961) *O Mundo da Arte*. Em D'orey, C. (2007). *O que é a Arte?* Lisboa: Dina Livro
- Fernandes, A.C.P. (2013) *O edifício sede do BNU: Reutilização adaptativa no contexto da Baixa Pombalina: de Banco a Museu*. Dissertação de mestrado em Arquitectura – Universidade Técnica de Lisboa, Portugal
- Foster, H. (2003). *Design and Crime and Other Diatribes*. Verso Editora
- Gabo, N. (1961). *Vers une unité des arts constructivistes*. Neuchatél: Éditions du Griffon,
- Gazey, K., et al., (ano). *Arquitectura Moderna A-Z*. Taschen, volume I.
- Giedion, S. (D.L: 1975). *La arquitectura, fenomeno de transicion, (Las tres edades del espacio en Arquitectura)*. Editorial gustavo Gili, SA, Barcelona
- Gonçalves, L. R. (2004). *Entre Cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. Edusp- Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo, Brasil
- Gonçalves, R. (2013). *Clement Greenberg, o Expressionismo abstracto e a crítica de arte durante a Guerra Fria*. Cultura Visual, nº19. Salvador: EDUFBA



- Gough, M. (2003). *Constructivism disoriented*, In Perloff, Nancy & Reed, Brian (Ed.) *Situating Lissitzky*, Los Angeles: The Getty research Institut
- Grande, N. (2009). *Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço, Gênese dos grandes equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa*. Dissertação de Doutoramento. Faculdade de Ciências e Tecnologias - Universidade de Coimbra, Portugal
- Grande, N. (2009). *Museumania: Museus de Hoje, Modelos de Ontem*, Coleção de Arte Contemporânea, Público, Serralves
- Grunenberg, C. (s.d.). *The Modern art museum*. Case study 1
- Guimarães, C. (2004). *Arquitetura e Museus em Portugal: Entre Reinterpretação e Obra Nova*. FAUPpublicações, Porto
- Haines-Cooke, S. (2009). *Frederick Kiesler, Lost in History – Art of this Century And the Modern Art Gallery*. Cambridge Scholars Publishing
- Hernández, F. H. (1998). *El Museo como espácio de comunicación*. Ediciones Trea, S. L. Asturias
- Heynen, H. (1999). *Architecture and Modernity: a critique*. MIT Press, Cambridge Massachusetts, London, England,
- Hooper-Greenhill, E. (1992). *Museums and the Shaping of Knowledge*. Routledge London and New York
- Kiefer, F. (2000). *Arquitetura de museus*, Arqtexto
- Krauss, R. (1979). *Sculpture in the Expanded Field*. *October*, Vol. 8. (Spring)
- Kwon, M. (1997). *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. Texto originalmente publicado na revista *October* 80
- Malraux, A. (2000). *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70
- Montaner, J.M. (2003). *Museos para el siglo XXI*, tradução Eliana Aguiar, Editorial Gustavo Gili, SA Barcelona
- Newhouse, V. (1998). *Towards a New Museum*. The Monacelli Press, Inc
- O'Doherty, B. (1986). *Inside of the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley: University of California Press



- Oliveira, O. (2006). *Lina Bo Bardi, Sutis Substâncias da arquitectura*. RG/GG, São Paulo
- Pousada, P. (2009). *A arquitectura na sua ausência: Presença do objecto de arte para-arquitectónico no modernismo e na arte contemporânea*. Dissertação de Doutoramento. Faculdade de Ciências e Tecnologias - Universidade de Coimbra, Portugal
- Rancière, J. (2010). *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu-Negro
- Reis, P. C. (2008). *Colecções Privadas/Private Collections*. Palácio da Galeria, Museu Municipal de Tavira
- Rico, J. C. (1999). *Museos Arquitectura Arte - Los espacios Expositivos*, Sílex
- Sardo, D. (2010). *Falemos de casas: Quando a Arte fala Arquitectura*. Athena
- Sherman, D. J. & Rogoff, I. (Ed.) (2001). *Museum Culture, Histories, Discourses, Spectacles*. London: Routledge
- Witcomb, A. (2003). *Re-imagining the Museum: Beyond the Mausoleum*. London: Routledge, 2003

### Multimédia

- Agência Lusa (2008). *Açores: Antiga fábrica da Ribeira Grande recebe Centro de Arte Contemporânea*. (<http://noticias.sapo.pt/lusa/artigo/099346c8822c09a3a3f7c7.html>) Acedido em 15/05/2014
- An interview with Chillida (<http://www.sculpture.org/documents/scmag97/childa/sm-chlda.shtml>) Acedido em 14/5/2014
- Art Journal, Vol. 22, No. 3 (Spring, 1963). (<http://www.jstor.org/stable/774437>). Acedido em 17/02/2013
- Barranha, H. S. (2003). *Arquitectura de Museus de Arte Moderna e Contemporânea*. Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Património. I Série, vol.2
- Besset, M. *Obras, espacios, miradas. El museo en la historia del arte contemporáneo*. Madrid: Revista A&V, n.39
- Cardoso, J. A. (2009). *Mude Finalmente*. (<http://www.publico.pt/temas/jornal/mude->



-finalmente-307122). Acedido em 20/05/2014

*Clássicos da Arquitectura: MASP/ Lina Bo Bardi* (2012) (<http://www.archdaily.com.br/br/01-59480/classicos-da-arquitetura-masp-lina-bo-bardi/>). Acedido em 19/04/2014  
Fabiano, A. A. J. (2009). *Relações entre cidade e museus contemporâneos – Bilbao e Porto Alegre* Revista Risco, EESC-USP

Galvão, J. (2014). *Uma viagem ao MUDE*. Lux Woman, nº 156

Graham, D. (1991). *Performance/Audience/Mirror*. Electronic Arts Intermix. (<http://www.eai.org/title.htm?id=1637>). Acedido em 6/5/2014

*Há um novo museu em Lisboa*. (<http://timeout.sapo.pt/artigo.aspx?id=3667>.) Acedido em 17/05/2014

Jürgens, S.V. (2011). *Arte Capital*. (<http://www.artecapital.net/entrevista-121-barbara-coutinho>). Acedido em 17/05/2014

Lewis, G. *The history of museums*. (<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/398827/history-of-museums>) Acedido em 18/05/2014

Ouroussoff, N. (2005) *Em “Young Museum”, New York Times*, October 13

Shiner, L. (2005). *Architecture vs. Art: The Aesthetics of Art Museum Design*, California (<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=487#FN1link>) Acedido em 05/01/2014

*The Museum of Modern Art Oral History Program* ([http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/archives/transcript\\_graham.pdf](http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/archives/transcript_graham.pdf)). Acedido em 6/5/2014

*Why so many museums are venturing into new works* (<http://www.economist.com/news/special-report/21591705-why-so-many-museums-are-venturing-new-works-wing-and-prayer>), acedido em 30/5/2014.

## Artigos

Artforum *The revisited museum*, Summer 2010

Artforum Internacional, October 2012

Pousada, P. (2012). A nova Babilónia ou a Rua como happening *Non Stop* de Compr-



do. Em R.C.C.S., nº99, Special Issue: Beyond the Creative City

Stevanovic, V. (2011). Cultural Based Preconceptions in Aesthetic Experience Of Architecture. University of Belgrade, Faculty of Architecture, Belgrado, Sérvia

Táinha, M. (1994). *Arte, Profissão, Modo de vida*. J-A - Jornal dos Arquitectos 218-219, Antologia 1981-2004

*Museos y museología en Portugal: Una ruta ibérica para el futuro*. El museo como programa en la arquitectura contemporánea: Espacio para el ocio y lugar de la memoria, Fevereiro 2000

Revista Nu, *Matéria*, nº39, Coimbra, 2013

### **Sites**

<http://ateliermuseujuliopomar.pt/museu/arquitectura/arquitectura.html>

<http://www.mude.pt/>

<http://www.schaubuehne.de/en/seiten/hausarchitektur.html>.

<http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html>

[http://www.staatsgalerie.de/geschichte\\_e/neu.php](http://www.staatsgalerie.de/geschichte_e/neu.php)

### **Memórias Descritivas**

Memória Descritiva do MUDE- Museu do Design e da Moda

Memória Descritiva do Arquipélago -Centro de Artes Contemporâneas



## FONTES DAS IMAGENS

(pág. 26 cima) Fotografia da autora

(pág. 26 meio) Fotografia de João Morgado. Disponível em: <http://europaconcorsi.com/projects/225434--lvaro-Siza-Atelier-Museu-J-lio-Pomar>

(pág. 26 baixo) Fotografia cedida pelo *atelier* do arquitecto João Mendes Ribeiro

(pág. 28) Disponível em: Google Maps

(pág. 30) Disponível em: Bing Maps

(pág. 34) Disponível em: Google Maps

(pág. 36) Disponível em: Bing Maps

(pág. 38) Fotografia cedida pelo *atelier* do arquitecto João Mendes Ribeiro

(pág. 40) Disponível em: Bing Maps

(pág. 46) Disponível em: <http://www.theguardian.com/science/animal-magic/2013/dec/13/calling-all-worms-do-you-own-an-object-from-the-17th-century-museum-wormianum>



(pág.48 cima) Disponível em [http://eletmodtortenet.blog.hu/2014/06/11/chamber\\_of\\_art\\_and\\_curiosities\\_830](http://eletmodtortenet.blog.hu/2014/06/11/chamber_of_art_and_curiosities_830)

(pág. 48 baixo) Disponível em [http://eletmodtortenet.blog.hu/2014/06/11/chamber\\_of\\_art\\_and\\_curiosities\\_830](http://eletmodtortenet.blog.hu/2014/06/11/chamber_of_art_and_curiosities_830)

(pág. 50) Gazey, K., et al., (2010). *Arquitectura Moderna A-Z*. Laszlo Taschen, volume I, p.152

(pág.52) <http://museografo.com/puesta-de-sol-en-el-tate-the-weather-project/>

(pág. 54 cima) Artforum *The revisited Museum*, Summer 2010

(pág. 54 baixo) Disponível em: <https://obeissancemorte.wordpress.com/2014/10/03/o-que-significa-mudar-de-seculo-em-arte-quanto-tempo-demora-o-que-significa-1901-e-2001-nada-e-porque-morreram-as-vanguardas-e-regressamos-as-espiritualidades-vejamos/>

(pág. 56 esq.) Disponível em: <http://pt.slideshare.net/FBAULartecontemporaneaII/6-suprematismo-e-construtivismo>

(pág. 56 dir.) Disponível em: [http://obviousmag.org/archives/2013/05/guy\\_debord\\_e\\_a\\_sociedade\\_do\\_espetaculo.html](http://obviousmag.org/archives/2013/05/guy_debord_e_a_sociedade_do_espetaculo.html)

(pág. 56 baixo) Disponível em: <http://www.lahojadearena.com/todo-es-arte-el-arte-es-vida-fluxus/>

(pág. 58) Disponível em <https://storieveneziane.wordpress.com/2012/04/19/cento-anni-fa-a-cody-wyoming-nasceva-jackson-pollock/>

(pág.60 cima) Enciclopédia Universal da Arte: *A Idade Contemporânea*, vol.7, Publicit Editora (1980), 498

(pág. 60 baixo) <http://www.npg.si.edu/exh/namuth/hnintro2.htm>

(pág. 64) Enciclopédia Universal da Arte: *A Idade Contemporânea*, vol.7, Publicit Editora (1980), p. 375

(pág. 66) *Ibidem*, p.357

(pág. 68) Disponível em: <http://people.brunel.ac.uk/bst/vol05/elenacogni.html> audience mirror Dan graham

(pág. 70) Enciclopédia Universal da Arte: *A Idade Contemporânea*, vol.7, Publicit



Editora (1980), p. 216

(pág. 72 esq.) Disponível em [http://arts-plastiques.ac-rouen.fr/grp/architecture\\_musees/architecture\\_xxe.htm](http://arts-plastiques.ac-rouen.fr/grp/architecture_musees/architecture_xxe.htm)

(pág. 72 dir.) Disponível em : <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.151/4465>

(pág. 74) Fotografia de Alfred Stieglitz. Disponível em: <http://fr.wahooart.com/@/7YLJ64-Marcel-Duchamp-Fontaine>

(pág. 76) Gazey, K., et al., (2010). *Arquitectura Moderna A-Z*. Laszlo Taschen, volume II, p.520

(pág.80 cima) Disponível em: <http://hyperallergic.com/57584/crime-culture-and-black-leather-shoes-a-talk-with-dennis-adams/>

(pág. 80 baixo) Disponível em: <http://hyperallergic.com/57584/crime-culture-and-black-leather-shoes-a-talk-with-dennis-adams/> Malraux

(pág. 82) Gössel, P., & Leuthäuser, G. (1996). *Arquitectura no século XX*. Benedikt Taschen, pp. 390-391

(pág. 84 cima) Disponível em: <https://www.pinterest.com/loboprince/arch-plans/>

(pág.84 baixo) Disponível em: <http://www.archdaily.com/124725/ad-classics-neue-staatsgalerie-james-stirling/>

(pág. 86) Montaner, J.M. (2003). *Museos para el siglo XXI*, tradução Eliana Aguiar, Editorial Gustavo Gili, SA Barcelona

(pág. 100 cima) Disponível em: <http://www.artnet.com/magazine/features/smyth/smyth6-4-4.asp>

(pág. 100 baixo) Disponível em <http://www.thepolisblog.org/2012/05/gordon-matta-clark-on-role-of-sculpture.html>

(pág 102) Disponível em: <http://becuo.com/robert-smithson-spiral-jetty>

(pág. 104) Disponível em <https://www.cgd.pt/Institucional/Patrimonio-Historico/Historia/Pages/Historia-BNU.aspx>

(pág. 106) Fotografia cedida pelo *atelier* do arquitecto João Mendes Ribeiro

(pág. 110) Enciclopédia Universal da Arte: *A Idade Contemporânea*, vol.7, Publicit



Editora (1980), p. 375

(pág. 112 cima) Revista Beaux-Arts, Hors de séries - *Les Mystères Picasso*, Outubro 2014,p.58

(pág. 112 baixo) Disponível em: <http://dlfitzpatrick.wordpress.com/2013/03/27/early-modern-art-the-dada-movement-marcel-duchamp-and-l-h-o-o-q/>

(pág. 114 cima) Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/ricardo-setti/tag/museu-guggenheim-de-bilbao/> Guggenheim

(pág. 114 baixo) Disponível em: [http://journals.worldnomads.com/vagabonds/photo/28662/778467/Spain/A-Matter-of-Time-by-Richard-Serra-Guggenheim-Museum-Bilbao#axzz3Cm1Wnuvb\\_serra](http://journals.worldnomads.com/vagabonds/photo/28662/778467/Spain/A-Matter-of-Time-by-Richard-Serra-Guggenheim-Museum-Bilbao#axzz3Cm1Wnuvb_serra)

(pág. 120) Fotografias cedidas pelo *atelier* dos arquitectos Ricardo Carvalho e Joana Vilhena

(pág. 122 cima) Disponível em: <http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=20>

(pág. 122 baixo) Fotografia cedida pelo *atelier* dos arquitectos Ricardo Carvalho e Joana Vilhena

(pág. 124) Fotografia de João Morgado. Disponível em [http://europaconcorsi.com/projects/225434--lvaro-Siza-Atelier-Museu-J-l-io-Pomar\\_pomar](http://europaconcorsi.com/projects/225434--lvaro-Siza-Atelier-Museu-J-l-io-Pomar_pomar)

(pág. 126) Fotografias de João Morgado. Disponíveis em [http://europaconcorsi.com/projects/225434--lvaro-Siza-Atelier-Museu-J-l-io-Pomar\\_pomar](http://europaconcorsi.com/projects/225434--lvaro-Siza-Atelier-Museu-J-l-io-Pomar_pomar)

(pág. 130) Fotografia cedida pelo *atelier* do arquitecto João Mendes Ribeiro

(pág. 132) Fotografias cedidas pelo *atelier* do arquitecto João Mendes Ribeiro

(pág. 134 cima) Disponível em <http://www.schaubuehne.de/en/seiten/hausarchitektur.html>

(pág. 134 baixo) Fotografia cedida pelo *atelier* do arquitecto João Mendes Ribeiro

(pág.138) Gazey, K., et al., (2010). *Arquitectura Moderna A-Z*. Laszlo Taschen, volume II

(pág. 140) Montaner, J.M. (2003). *Museos para el siglo XXI*, tradução Eliana Aguiar, Editorial Gustavo Gili, SA Barcelona

(pág. 144) Ibidem



(pág. 146) Disponível em: <http://blogs.artinfo.com/artintheair/2012/08/30/artist-dennis-adams-remakes-andre-malraux%E2%80%99s-%E2%80%9Cimaginary-museum%E2%80%9D-in-a-new-video/>

(pág. 150) Gössel, P., & Leuthäuser, G. (1996). *Arquitectura no século XX*. Benedikt Taschen, pp. 390-391

(pág. 158) Disponível em: <http://www.stevenholl.com/project-detail.php?id=24>

(pág. 160) Carvalho, R. & Vilhena, J. (2010) *MUDE- Museu do design e da moda*, *Arquitectura Ibérica #34 – Cultura*, p.151

(pág. 162) Elementos gráficos cedidos pelo *atelier* dos arquitectos Ricardo Carvalho e Joana Vilhena

(pág. 164) Por João Morgado. Disponível em: <http://europaconcorsi.com/projects/225434--lvaro-Siza-Atelier-Museu-J-lio-Pomar-pomar>

(pág. 166) Elementos gráficos cedidos pelo *atelier* do arquitecto João Mendes Ribeiro

(pág. 172) Elementos gráficos cedidos pelo *atelier* do arquitecto João Mendes Ribeiro